



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Prosperity is just around the corner“

Hollywoodfilme der 1930er als Abbild ihrer Zeit

Verfasserin

Michaela Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Priv.Doz. Mag. Dr. Claus Tieber



„Wer ein Wofür im Leben hat,  
der kann fast jedes Wie ertragen.“

- Friedrich Nietzsche



# Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle die Gelegenheit nutzen, mich bei allen Menschen zu bedanken, die mir diese Arbeit ermöglicht haben.

Bei Herrn Priv.Doz. Mag. Dr. Claus Tieber bedanke ich mich für die Hilfe bei der Themenwahl, sowie für die geduldige Betreuung meiner Diplomarbeit. Er hat mich mit zahlreichen nützlichen Ratschlägen unterstützt und immer Zeit gefunden, Fragen aller Art zu beantworten.

Mein größter Dank gilt meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, Christine und Günther, für die Ermöglichung meiner Ausbildung, aber auch für die Geduld und Unterstützung in jeglicher Hinsicht während dieser Zeit. Ein besonderes Dankeschön an meine Mutter, die viele Stunden damit verbracht hat, meine Arbeit zu lesen und zu korrigieren.

Bedanken möchte ich mich zudem bei meinem Freund, Bernhard, für die alltägliche Unterstützung, den Rückhalt und seine motivierenden Worte.



# Inhaltsverzeichnis

Danksagung	3
Inhaltsverzeichnis	5
Einleitung	9
1. The Roaring Twenties – Die USA in den Jahren 1920 – 1929	11
1.1. Wirtschaft	11
1.2. Innovationen	13
1.2.1. Elektrizität	13
1.2.2. Kraftfahrzeuge	15
1.2.3. Radio	16
1.3. Gesellschaft und Lebensweise	19
1.3.1. Gesundheit und Ernährung	20
1.3.2. Freizeit	22
1.3.3. Bildung	23
1.4. Prohibition – 18. Zusatzartikel	24
1.4.1. Auswirkungen	25
1.5. Frauenwahlrecht – 19. Zusatzartikel	27
2. Great Depression – Die USA in den Jahren 1929 – 1939	30
2.1. Gesellschaft und Bewältigung des Alltags	32
2.2. Regierung	35
2.2.1. Hilfsprogramme im Überblick	37
3. The Movies	40
3.1. Das Kinowesen in Zahlen	44
3.2. Filmindustrie – Studiosystem	46
3.2.1. Starsystem	49
3.2.2. Filmindustrie während der Wirtschaftskrise	50
3.3. Zensur	53
3.4. Populäre Genres während der Depression	57
3.4.1. Prestige Pictures	58

---

3.4.2. The Women's Films	59
3.4.3. Horror Films	59
4. Gangsterfilme	61
4.1. 1930 bis 1932 – Die „klassischen“ Gangsterfilme	63
4.2. THE PUBLIC ENEMY	65
4.2.1. Inhalt	65
4.2.2. Eine nähere Betrachtung	66
4.2.3. Statussymbole in THE PUBLIC ENEMY	68
4.2.4. Versus	70
4.2.4.1. Gang vs. Familie oder Modernität vs. Tradition	71
4.2.4.2. Straße vs. Räume oder Bewegung vs. Stillstand	74
4.2.5. (Selbst-) Zensur	75
4.3. SCARFACE	76
4.3.1. Inhalt	77
4.3.2. Zensur	78
4.3.2.1. Änderungen	78
4.3.2.2. Hinzugefügte Szenen	79
4.3.2.3. Geschnittene Szenen	80
4.3.3. Ästhetik	80
4.3.3.1. Leitmotive	81
4.3.4. Charaktere	83
4.3.4.1. Tony	83
4.3.4.2. Lovo	85
4.3.4.3. Guarino	86
4.3.4.4. Mutter Camonte	86
4.3.4.5. Cesca	86
4.3.4.6. Guino Rinaldo	87
4.3.5. Gang	87
4.3.6. Räume vs. Straße	88
4.4. Resümee	89
5. Musicalfilme	92
5.1. Entstehung	92
5.1.1. Arten	92
5.2. Busby Berkeley (1895 – 1976)	94

---

5.2.1. Berkeleys Stil	94
5.2.2. Musiknummern	95
5.3. Eskapismustheorie	97
5.4. 42 <sup>ND</sup> STREET	98
5.4.1. Inhalt	99
5.4.2. Die Depression als Konstante	99
5.4.3. Charaktere	102
5.4.3.1. Peggy Sawyer	102
5.4.3.2. Julian Marsh	103
5.4.3.3. Pat Denning	103
5.4.3.4. Landlady	104
5.4.4. Musiknummern	104
5.4.4.1. „Shuffle off to Buffalo“	105
5.4.4.2. „Young and Healthy“	107
5.4.4.3. „42 <sup>nd</sup> Street“	108
5.4.5. Das „verstummte“ Hays Office	110
5.5. GOLD DIGGERS OF 1933	111
5.5.1. Inhalt	112
5.5.2. Die Depression in Worte gefasst	113
5.5.3. Liebesabenteuer	116
5.5.4. Musiknummern	117
5.5.4.1. „Pettin' in the Park“	118
5.5.4.2. „The Shadow Waltz“	119
5.5.4.3. „Remember My Forgotten Man“	120
5.6. Resümee	122
6. Screwball Comedies	125
6.1. Name	125
6.2. Entstehung	126
6.3. Charakteristika	127
6.3.1. Geld	127
6.3.2. Gegensätze	128
6.3.3. Kampf der Geschlechter	129
6.4. MR. DEEDS GOES TO TOWN	130
6.4.1. Inhalt	131

---

6.4.2. „The Big Idea“	132
6.4.3. Stadt vs. Land oder Modernität vs. Tradition	133
6.4.4. Longfellow Deeds	136
6.4.5. Screwball-Elemente	140
6.5. MY MAN GODFREY	141
6.5.1. Inhalt	141
6.5.2. Die Depression im Blickfeld	143
6.5.3. Screwballness	146
6.5.3.1. Arm vs. Reich	146
6.5.3.2. Geld	147
6.5.3.3. Kampf der Geschlechter	148
6.5.3.4. Charaktere	149
6.6. Resümee	153
Schlusswort	156
Quellen	159
Filmografie	166
Abbildungsverzeichnis	167
Abstract	169
Lebenslauf	171

## Einleitung

Hollywood muss sich oft den Vorwurf gefallen lassen, oberflächliche Filme zu produzieren und kaum politisch oder sozial relevante Themen aufzugreifen.

Als Europäer sind wir sowohl Hollywoodfilme, als auch anspruchsvollere europäische Filme, die zum Teil sehr nachdenklich und schwer verdaulich sind, gewohnt. Viele europäische Filmemacher nehmen sich der NS-Vergangenheit, politischen sowie sozialen Themen an und erkunden manchmal die menschlichen Abgründe. Doch nach wie vor werden auch unsere Kinos von Hollywood Blockbustern und Mainstream Filmen beherrscht.

Um die Themenwahl bei Hollywoodfilmen besser verstehen zu können, muss man sich vor Augen halten, welche immense Produktionskosten solche Blockbuster verschlingen und hohe Profite dadurch äußerst wichtig sind. Hollywood produziert Filme für eine große Masse. Um dieser gerecht zu werden, ist man auch bei der Themenwahl selten bereit ein Risiko einzugehen oder jemandem auf die Füße zu treten. Doch auch in Hollywood gibt es Filmemacher, die aktuelle Situationen kritisch betrachten. Oft fallen diese in den Independent Bereich, doch ab und zu wagen sich auch große Studios an solche Sujets heran. Diese Filme stellen nur einen kleinen Teil des jährlichen Outputs dar und sind nicht vorrangig für ein Massenpublikum gedacht.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Diplomarbeit steht eine simple Frage: Hat die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation der USA in den 1930er Jahren auch die Filmproduktion in Hollywood zu jener Zeit beeinflusst?

Um den Leser auf diese Thematik vorzubereiten, beschäftigen sich die ersten beiden Kapitel dieser Arbeit mit der Geschichte der USA in den Jahren 1920 – 1939. In den 20er Jahren haben viele Veränderungen stattgefunden, die den Alltag der Amerikaner stark beeinflusst und verändert haben. Massenwaren sind aufgekommen, die sich beinahe jeder leisten konnte. Dazu kamen Elektrizität, die das Leben der städtischen Bevölkerung erleichterte, Autos für Privatgebrauch und Traktoren für die ländliche Bevölkerung. Dies waren nur einige der unzähligen Errungenschaften. Durch all diese Veränderungen konnte sich auch die Gesellschaft weiterentwickeln und die Menschen hatten mehr Freizeit zur Verfügung, die sie gerne in den Kinos verbrachten.

Doch am Ende der 20er Jahre, nach dem Börsencrash von 1929, schlug die Situation um, die Große Depression brach über das Land herein und hielt es bis 1939 in Schach. Im dritten Kapitel wird das Kinowesen in den USA näher betrachtet. Hollywood war bereits zu einer großen Industrie geworden, der Film wurde um den Ton reicher und diverse Organisationen entstanden, die um die Auswirkungen der Filme auf die Kinder besorgt waren. Hollywood selbst wurde vom Studiosystem beherrscht und Stars waren ihr Kapital. Diese wurden zu Vorbildern für das Publikum. Die Bevölkerung liebte das Kino und so strömten am Ende der 1920er beinahe 95 Millionen Zuschauer pro Woche in die Kinos. Doch auch die Filmbranche schaffte es nicht unbeschadet durch die Depression.

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit je zwei Filmen aus den Genres Gangsterfilm, Musical und Screwball Comedy. Diese werden der anfänglichen Fragestellung unterworfen. Hier soll gezeigt werden, ob ein Einfluss der aktuellen Lage zu erkennen ist und wie dieser im Einzelfall aussieht.

Die Filme THE PUBLIC ENEMY (1931) und SCARFACE (1932) wurden als Vertreter des Genres Gangsterfilm ausgewählt, um zu zeigen, weshalb diese düsteren Filme vom Publikum zur Zeit der Depression so begeistert aufgenommen wurden.

In den Filmmusicals 42<sup>ND</sup> STREET (1933) und GOLD DIGGERS OF 1933 (1933) ist der Grundton deutlich fröhlicher, obwohl die Depression als Hintergrund gewählt wurde.

Und abschließend widmet sich diese Arbeit einer damals neuen Form der Comedy, der Screwball Comedy. Stellvertretend wurden die Filme, MR. DEEDS GOES TO TOWN (1936) und MY MAN GODFREY (1936), ausgewählt, welche stark vom Production Code gekennzeichnet sind und gesellschaftliche Unterschiede thematisieren.

All diese Filme zeigen:

„...the gay side, the hard-boiled side, the cynical and funny side of the Depression.“

- Barney Hopkins in  
GOLD DIGGERS OF 1933

## 1. The Roaring Twenties – Die USA in den Jahren 1920-1929

We in America today are nearer to the final triumph over poverty than ever before in the history of any land.<sup>1</sup>

- Herbert Hoover, August 11, 1928.

Das Zitat des damaligen Präsidentschaftskandidaten und späteren 31. Präsidenten der Vereinigten Staaten impliziert, dass es der Bevölkerung Amerikas in den späten 1920ern sehr gut ging und Wohlstand vorherrschte.

Dies war wohl auch zutreffend auf die Mehrheit der Menschen, doch schon wenige Monate nach Hoover's Aussage brach die Wirtschaft des Landes zusammen und die Große Depression beherrschte das kommende Jahrzehnt.

Für die nachfolgenden Kapitel ist es wichtig, die Lebensweise der Menschen in den 20er Jahren und die Veränderung der Lebensumstände in den 30ern des 20. Jahrhunderts zu verstehen. Wichtig ist der Wandel des Lebensstandards während dieser Zeit. Diese aufgetretenen, signifikanten Änderungen im Alltag führten wiederum zu einem Wandel der gesellschaftlichen Bräuche und im Denken der Menschen. Die 1920er waren nicht geprägt von vielen großen Ereignissen, sondern von kleinen, schrittweisen Veränderungen in der Gesellschaft. Das moderne Amerika und der Bruch mit alten Traditionen hat hier stattgefunden. In einer Zeit, geprägt von städtischem Wachstum und technischer Revolution: „By the end of the 1930s, evolution in every one of these areas added up to a pattern of existence for most Americans that differed substantially from their experience only twenty years earlier.“<sup>2</sup>

### 1.1. Wirtschaft

Nach dem Ersten Weltkrieg stellte man die Industrie von Kriegsproduktion auf jene in Friedenszeiten um, was diese zwar kurzzeitig zum Stillstand brachte, doch auf Grund der großen und zahlreich bestehenden Produktionsstätten wurde Amerika schließlich

---

<sup>1</sup> Kennedy, David M. *Freedom from fear: The American People in Depression and War, 1929 – 1945*. New York, NY u.a.: Oxford Univ. Press 2005. (= The Oxford history of the United States ; 9). S. 10.

<sup>2</sup> Kyvig, David E. *Daily Life in the United States 1920 – 1940: How Americans lived through the „Roaring Twenties“ and the Great Depression*. Chicago: Ivan R. Dee 2002. S. 130.

zur reichsten Nation der Welt sowie zum Exportland Nummer eins.<sup>3</sup> Die Wirtschaft und der Industriesektor waren schon während des Ersten Weltkriegs gewachsen und nach dem Krieg noch stärker. Die Gründe dafür sind klar: man hatte große Rohstoffreserven, erhöhte die Zölle auf ausländische Produkte und gab der heimischen Industrie Zuschüsse.

Die Vereinigten Staaten konnten Europa davonziehen, da dieses mit der im Ersten Weltkrieg verursachten Zerstörung der Infrastruktur und beträchtlichen menschlichen Verlusten zu kämpfen hatte. Die USA richtete unterdessen ihren Blick nach innen. Man verfolgte eine Politik der Isolation und schottete sich, so weit es möglich war, vom Rest der Welt ab.<sup>4</sup>

Man ging zur Massenproduktion über, welche man bereits aus Kriegszeiten kannte. Nun aber produzierte man Konsumgüter. Durch Werbung, höhere Löhne, gesunkene Preise, neuentstandene Kundenkredite und Ratenzahlung, konnten sich mehr Menschen die angebotenen Produkte leisten, was wiederum von einer Massenproduktion gefordert wird. „This low-price, high-volume marketing strategy was among the miracles of mass production.“<sup>5</sup> Es kam zu einem Boom. Die Gesellschaft wurde zur Konsumgesellschaft, wie wir sie heute kennen. Damals war dies ein Novum. Eine breite Masse konnte sich auf einmal alles leisten. Dennoch gab es viele Menschen, die kaum genug Geld hatten, um sich Unterkunft und Essen zu leisten. Fließbandarbeit wurde zur Norm beim Herstellungsprozess der meisten Güter, wobei man dem Beispiel Henry Fords folgte. Alles war nun auf größtmögliche Effizienz und Profit ausgelegt.

Die Gehälter der Arbeiter stiegen zwar ebenfalls an, aber nicht so rasant wie die nationale Produktion. Das meiste Geld floss in das Kapital der Besitzer. Für die städtischen Arbeiter war der Wohlstand dennoch real.<sup>6</sup> Sie hatten mehr Geld denn je zuvor zur Verfügung und konnten sich eine noch nie da gewesene Menge an Produkten leisten.

Bürojobs wurden zur Norm für die Menschen in Städten. Hier wurden auch weibliche Arbeitskräfte gebraucht. „During the 1920s more than 6 million people abandoned farm country.“<sup>7</sup> Und dennoch: „More than one in five working Americans still toiled on the land in the 1920s. Forty-four percent of the population was still counted as rural in

3 Vgl.: „Roaring Twenties“ <http://www.u-s-history.com/pages/h1564.html> Zugriff: 14.01.2010.

4 Vgl.: „Isolationism“ <http://www.u-s-history.com/pages/h1601.html> Zugriff: 14.01.2010.

5 Kennedy: *Freedom from fear*, S. 21.

6 Vgl.: Ebd. S. 22.

7 Kyvig: *Daily Life in the United States 1920 – 1940*, S. 236.

1930.“<sup>8</sup>

Auch der Landwirtschaftssektor, ebenso wie der Industriesektor, ist nach der Jahrhundertwende massiv gewachsen, aber der städtische Produktionszweig hat sich viel robuster weiterentwickelt. Während der Landwirtschaft die sinkenden Exportmärkte und eine langanhaltende Dürre schaden, schien der Markt für Industriegüter/Konsumgüter grenzenlos zu sein.<sup>9</sup> Man stellte sich auf eine immer weiter wachsende Wirtschaft ein.

## 1.2. Innovationen

Die Veränderungen und Errungenschaften im 1. Drittel des 20. Jahrhunderts gegenüber dem Ende des 19. Jahrhunderts waren endlos: rapide Urbanisierung, riesiger Industriesektor, Offenheit beim Thema Sexualität, Frauenwahlrecht, Massenmarkt, Werbung, Elektrizität, Autos, Radio, Kino und eine boomende Unterhaltungsindustrie sind nur einige wenige davon.

Es war auch die Zeit wichtiger Erfindungen, die das Alltagsleben veränderten und die Hausarbeit erleichterten. Viele dieser so genannten „Neuheiten“ gab es allerdings schon seit geraumer Zeit, aber in den 20er Jahren wurden sie vom Luxusgut zum allgemeinen Gebrauchsgut. So unterschieden sich die 1920er und 30er markant von den vorangegangenen Jahrzehnten. Viele dieser Neuheiten schufen jedoch eine unüberbrückbare Kluft zwischen Stadt und Land, Arm und Reich, weißer Masse und Minderheiten, sowie Nord und Süd.

### 1.2.1. Elektrizität

Das erste wichtige Novum war Elektrizität für die Massen:

By 1920 electricity under human control had been available for more than forty years, with Thomas Edison's invention of the incandescent light bulb in 1879 marking the beginning of its substantial practical usage.<sup>10</sup>

Aber erst ab diesem Jahrzehnt konnte sie von einem Großteil der Bevölkerung im privaten Bereich genutzt werden. Auch hier entstand ein Massenmarkt. Es kam zu

---

8 Kennedy: *Freedom from fear*, S. 16.

9 Vgl.: Ebd. S. 16ff.

10 Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 55.

Preissenkungen und somit konnten es sich viele Menschen leisten, elektrischen Strom zu beziehen. Elektrizität wurde vor allem im Bereich Licht verwendet. Dieses hat sogleich den Tagesablauf am meisten verändert. Der Tag wurde länger, man musste das Leben nicht mehr nach dem Tageslicht richten. Von diesem Zeitpunkt an lebte man nach der Uhr.

Der Umstieg von Holz, Kohle, Kerze oder etwa Petroleum zu elektrischem Licht schuf eine ganz andere Atmosphäre im Haus. Sogar der Hausbau und die Architektur des Innenraums haben sich verändert, von getrennten Zimmern hin, zu offenen und hellen Räumen, da es keinen Ruß oder unangenehmen Geruch mehr gab, den man in Grenzen halten musste. Hinzu kamen Warmwasser, Kanal, Zentralheizung und Toiletten. All diese Annehmlichkeiten fand man davor nicht in den Eigenheimen. Die Kosten für den Hausbau sind wiederum gestiegen und deshalb wurden Bungalows beliebt, die kleiner waren und weniger Zimmer hatten.<sup>11</sup>

Konnte man Häuser in Städten und Vororten gut mit elektrischem Strom versorgen, so musste die Landbevölkerung meist ohne Elektrizität auskommen. Erst unter Präsident Franklin Delano Roosevelt wurden erste Pläne umgesetzt, um auch mehr ländliche Gebiete mit Elektrizität zu versorgen. Bis dahin aber wurde die Kluft zwischen diesen Lebensräumen fast unüberbrückbar.<sup>12</sup> Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Elektrizität auch am Land zum Standard.

Elektrisches Licht bot nicht nur einen besseren Wohnkomfort, sondern unterstützte auch eine bessere Bildung der Menschen. Nun war es ihnen zum ersten Mal möglich, sich am Abend, nach getaner Arbeit, selber Wissen anzueignen oder einfach nur der Unterhaltung wegen zu lesen. Die Menschen hatten nun die Chance, verschiedenste neue Interessen herauszubilden und an Informationen zu kommen.

Elektrizität war weiters wichtig für neue Haushaltsgeräte, die viele Tätigkeiten vereinfachten. Dazu zählten etwa das Bügeleisen, die Waschmaschine - damals noch nicht vollautomatisch -, der Staubsauger, die Nähmaschine und diverse Küchengeräte, welche sich die Mittelklasse nun leisten konnte. Der elektrische Kühlschrank hingegen hielt erst nach dem Zweiten Weltkrieg Einzug in Privathäuser.

Durch all diese Dinge wurde die Hausarbeit zwar vereinfacht, aber nicht weniger, da man nun höhere Ansprüche an Sauberkeit im Haus, bei Kleidung und Körperhygiene

---

<sup>11</sup> Vgl.: Ebd. S. 53f.

<sup>12</sup> Vgl.: Ebd. S. 67.

stellte. Aber durch die entstandenen Erleichterungen konnten Frauen nun außer Haus arbeiten gehen und sie taten dies auch vermehrt, um Geld für die erwähnten Annehmlichkeiten und den Lebensstandard einer Mittelklassefamilie zu haben.

### 1.2.2. Kraftfahrzeuge

Eine weitere wichtige Erfindung waren Kraftfahrzeuge. Auch diese waren nicht neu, waren sie doch schon ein Vierteljahrhundert auf dem Markt, allerdings nur für die Elite. In den „Roaring Twenties“ wurden Autos für die Mehrheit käuflich und sogleich wichtiger Bestandteil im Alltagsleben.<sup>13</sup> Fords Modell T öffnete den Markt für die Massen und andere Marken zogen bald nach. Massenproduktion, Kauf auf Kredit beziehungsweise Raten, brachten Autos und/oder Traktoren in jede Familie. Hier war die ländliche Bevölkerung nicht ausgeschlossen, wenngleich sich hier weniger Menschen eines leisten konnten. Durch ständige Innovationen im Design, Werbung, Autos in unterschiedlichen Preisklassen und gute Bedienbarkeit wurden der Automobilindustrie riesige Gewinne beschert.

Die Motorisierung war für die Bauern eine ungeahnte Hilfe. Sie verformte den Alltag der Familie ebenso wie das elektrische Licht und erleichterte die Feldarbeit. Frauen konnten sich nun vermehrt der Hausarbeit und Kindererziehung widmen, Kinder der Bildung, da nicht mehr der Einsatz der ganzen Familie am Feld gefordert wurde.

Menschen in städtischer Umgebung war es nun möglich, in die Vororte abzuwandern.<sup>14</sup> Dort gab es eine höhere Lebens- und Wohnqualität, vor allem für Familien. Für Kinder und Jugendliche gab es nun Schulbusse, die sie in eine zentrale Schule brachten, wo sie unter Gleichaltrigen sein konnten. Schulbusse waren charakteristisch für die 1920er und wurde ein „symbol of significant educational improvement.“<sup>15</sup>

Für gewisse Berufsgruppen waren Autos von großer Wichtigkeit. Beispielsweise für Polizisten und Ärzte, die nun schneller ihre Patienten erreichen konnten. Auch für die andere Seite des Gesetzes waren sie von Nutzen. „Bootleggers“ und Bankräuber konnten ihre Geschäfte nun schneller abwickeln und in Nachbarstaaten fliehen, um der Strafverfolgung zu entgehen, da das *Bureau of Investigation* erst 1935 zur landesweit agierenden Behörde erweitert wurde.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl.: Ebd. S. 27.

<sup>14</sup> „The U.S. Economy in the 1920s“. <http://eh.net/encyclopedia/article/Smiley.1920s.final> Zugriff: 26.01.2010.

<sup>15</sup> Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*. S. 145.

<sup>16</sup> Vgl.: Young, William H., Young, Nancy K.: *The Great Depression in America: A Cultural*

Beliebt wurde in den 1920ern das noch heute weit verbreitete „driving-for-pleasure“ und Sonntagsausflüge, als Alternative zum sonntäglichen Kirchenbesuch. Man besuchte entfernt wohnende Freunde und Bekannte, Sehenswürdigkeiten und Nationalparks. Die Bevölkerung war nicht mehr nur an einen Ort gebunden und konnte viele neue Eindrücke gewinnen. In den 20er Jahren konnte sich die Mittelklasse Amerikas zum ersten Mal Urlaube und Ausflüge leisten. Feiertage wurden zur Hauptsaison für diese Aktivitäten.

Autos veränderten auch gleichzeitig die Landschaft. Befestigte Straßen mussten gebaut werden und entlang diesen entstanden schnell Geschäfte, riesige Werbeflächen, um die Aufmerksamkeit des Fahrers zu erlangen, Tankstellen und ab Mitte der 20er Motels, ohne die man sich das heutige Amerika überhaupt nicht vorstellen kann.<sup>17</sup>

### 1.2.3. Radio

Radio war neben Zeitung und dem Film, welcher in Kapitel 3 behandelt wird, das Medium mit den größten Auswirkungen auf das Alltagsleben der Amerikaner. Hier gab es auch keine Kluft zwischen Stadt und Land<sup>18</sup>, da Radios mit Batterie oder Generatoren betrieben werden konnten. Zum ersten Mal war es den Menschen möglich, die gleichen Töne und Musik zu hören und Erfahrungen zu teilen, die nicht in deren direktem kulturellen Umfeld stattfanden. Eine nationale Gemeinschaft von Leuten, die alle die gleiche Erfahrung in genau demselben Moment live machen konnten, war neu. Radio, sowie Film, haben viele verschiedene Menschen zusammengebracht und eine neue, gemeinsame Kultur entstand. Es reduzierte das Gefühl der Isolation von den anderen Landsleuten, brachte eine breite Palette an Informationen und Unterhaltung aller Art direkt ins Haus. Leute konnten auf diese Weise dem Alltag entfliehen und sich mit anderen verbunden fühlen, mit Massen, die sie nicht sehen konnten. Radiogeräte wurden zur Massenware und Radio zum Massenmarkt:

[...] *Fortune* magazine surveys in 1937 and 1938 found radio to be the nation's most popular pastime, edging out moviegoing and far surpassing reading, individual listening habits varied widely.<sup>19</sup>

---

*Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press 2007. S. 162.

17 Ebd. S. 315f.

18 Ebd. S. 400.

19 Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 90.

KDKA, der erste kommerzielle Radiosender der USA, ging im November 1920 auf Sendung.<sup>20</sup> Schnell wurde Radio zur populärsten Unterhaltungsform und unzählige neue Sender folgten. Ab 1927 konnten Hörer neben den lokalen Radiosendern auch nationale empfangen und somit erhielten alle Menschen im ganzen Land dieselben Informationen. Die Hörerzahl stieg nochmals um ein Vielfaches an. Auch während der Großen Depression blieb die Hörschaft ungebrochen hoch. Die Menschen hatten Zeit totzuschlagen und Radio war die billigste Unterhaltungsform.

Radioempfänger waren zunächst sehr einfach, ab 1922 gab es dann verbesserte Radios mit größeren Lautsprechern, Holzverkleidung, sodass Radios schnell zu einem Einrichtungsgegenstand wurden<sup>21</sup>, der in keinem Haushalt fehlen durfte. Als sich die wirtschaftliche Situation und somit der finanzielle Status der Bürger mit Beginn der 30er Jahre verschlechterte, waren vor allem kleine, portable Radioempfänger sehr gefragt.

Menschen, egal, ob auf dem Land, in kleinen Orten oder Städten, nutzten die Gelegenheit, um an öffentlichen Ereignissen wie Sportveranstaltungen und Konzerten teilzuhaben und Unterhaltung zu bekommen, ohne dabei das Haus verlassen zu müssen.

Besonders beliebt war Live-Musik. Darunter zu Beginn vor allem Klassik, Oper oder Orchestermusik, denn kaum jemand war je in einer Oper gewesen, da es der Elite vorbehalten war.<sup>22</sup>

Ein Genre, welches durch das Radio bei der weißen *Upper class* populär wurde und an Ansehen gewann, war der Jazz:

Jazz developed in the latter part of the 19th cent. from black work songs, field shouts, sorrow songs, hymns, and spirituals whose harmonic, rhythmic, and melodic elements were predominantly African. Because of its spontaneous, emotional, and improvisational character, and because it is basically of black origin and association, jazz has to some extent not been accorded the degree of recognition it deserves. [...] At the outset, jazz was slow to win acceptance by the general public, not only because of its cultural origin, but also because it tended to suggest loose morals and low social status. However, jazz gained a wide audience when white orchestras adapted or imitated it [...] Show tunes became common vehicles for performance, and, while the results were exquisite, rhythmic and harmonic developments were impeded until the mid-1940s.<sup>23</sup>

Auch der Countrymusik wurde zu dieser Zeit im ganzen Land zur Beliebtheit verholfen. Viele Innovationen im Stil waren charakteristisch. Bald hob sich Countrymusik von den

<sup>20</sup> Vgl.: Ebd. S. 74.

<sup>21</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America: A Cultural Encyclopedia*, S. 400.

<sup>22</sup> Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 78.

<sup>23</sup> „Jazz“. <http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-jazz.html> Zugriff: 14.01.2010.

ursprünglichen lokalen Wurzeln ab und wurde zu einer weit verbreiteten populären und charakteristisch amerikanischen Musik, so wie wir sie heute kennen.

Neben Musik wurden auch Gottesdienste übertragen und auch die Politik machte sich das Medium zu eigen.<sup>24</sup> Ab 1933 brachte Franklin D. Roosevelt mit seinen *Fireside Chats* der Bevölkerung die Politik näher und machte sie zu einem Teil ihres Lebens.<sup>25</sup> Roosevelt erklärte in diesen regelmäßigen informellen, einseitigen Radiogesprächen die Lage der Nation, die nächsten, geplanten Regierungsprogramme und erlangte dadurch eine Zuhörerschaft in Millionenhöhe.

Zunächst wurde nur in den Abendstunden gesendet, da hier die Mehrheit der Bevölkerung zu Hause war. Familien versammelten sich am Abend vor dem Radio, um gemeinsam unterhalten zu werden. Als die Popularität so immens stieg, sendete man auch tagsüber. Man hatte eine neue Hörerschaft erkannt: die Hausfrau. Mittags gab es Musik, Wetterberichte, Informationen für Bauern und Hausfrauen. Am Nachmittag gab es Programme für Schulkinder und Hausfrauen und am Abend, zwischen 18 und 22 Uhr, sendete man für eine allgemeine Zuhörerschaft.<sup>26</sup>

Vor allem für Hausfrauen, die auch tagsüber neben der Hausarbeit Radio hören konnten, schuf man Ratgebersendungen zum Thema Kochen, Kinderfürsorge und Gartenarbeit. Ab 1930 wurden *Soap Operas* beliebt, die Vorgänger unserer heutigen TV-Serien.<sup>27</sup> Vorbild für diese war „Amos 'n' Andy“, eine abendliche Komödie, welche von 1928 an lief und alle folgenden Serien beeinflusste.

1930 gehörten Populärmusik, Klassische Musik, Übertragung von Sportevents, Bildungsprogramme, Ratgebersendungen, Nachrichten, Wettervorhersagen, Börsennachrichten, politische Kommentare, fiktionale Geschichten und Serien zum Standardprogramm.<sup>28</sup> Durch regelmäßige Nachrichten wurde Radio sogleich die beliebteste Form der Informationsbeschaffung.

---

24 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 81.

25 Vgl.: <http://www.history.com/this-day-in-history/fdr-gives-first-fireside-chat> Zugriff 14.01.2010.

26 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 87.

27 „Soap operas“ *Dictionary of American History*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Soap\\_operas.aspx#2-1G2:3401803911-full](http://www.encyclopedia.com/topic/Soap_operas.aspx#2-1G2:3401803911-full) Zugriff 26.01.2010.

28 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 401.

### 1.3. Gesellschaft und Lebensweise

Viele Familien konnten sich die unter Kapitel 1.2. erwähnten Annehmlichkeiten leisten und sich dadurch zur Mittelklasse zählen. Sie wohnten in Vororten, hatten ein Auto und auch alles andere, was von der Werbung als erstrebenswert vermittelt wurde. Doch auch wenn man in dieser Zeit von Wohlstand spricht, so gab es viele Menschen, welche an oder unter der Armutsgrenze lebten und Tag für Tag um ihre Existenz kämpfen mussten. Das Einkommen war sehr ungleich verteilt. Einer kleinen Elite ging es ausgezeichnet, die Mittelklasse konnte komfortabel leben, aber 30 - 40% der Bevölkerung galten in den 1920ern als arm.<sup>29</sup> Betroffen waren unter anderem Minderheiten wie etwa Afro-Amerikaner oder Einwanderer, sowie Bauern. Sehr stark betroffen war der Süden der USA.<sup>30</sup>

Die Menschen konnten nicht mehr von ihrem Land leben und so wohnte in den 20ern zum ersten Mal mehr als die Hälfte der Bevölkerung in Städten. Die Kluft zwischen diesen beiden Lebensräumen wurde unterdessen in den 1920er Jahren extrem groß. Je größer die Stadt, desto größer der Unterschied zum Land. Dieser war aber nicht nur in materiellen Dingen zu sehen, sondern auch in den Einstellungen und Meinungen der Menschen zu politischen sowie gesellschaftlichen Fragen.

Das Familienleben hat sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts sehr verändert und ab den 20er Jahren ging es noch rascher, am schnellsten in den Städten.

Am radikalsten hat sich die Suche und das Finden eines Lebenspartners verändert - „Dating“ ist aufgekommen. Diese Praktik ist schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden und unterschied sich markant von früheren Arten der „Partnerwerbung“. Während der 20er wurde "Dating" zur gängigen Praktik unter Jugendlichen, aber auch unter Erwachsenen, in Städten und kleineren Ortschaften:

In the early modern world most courtship was supervised by family or other adult community institutions. Formally arranged marriage was never the dominant practice among most Americans [...] but informal arrangements existed which directed young people's desires toward suitable partners who remained within racial, class, and other boundaries.<sup>31</sup>

[...] couples courted publicly and received aid and advice from families and neighbors. As families and neighbors lost influence over couples, genteel standards of propriety came to guide courting behavior. Particularly after the Civil War, an elaborate system of

<sup>29</sup> Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 12.

<sup>30</sup> Ebd. S. 12.

<sup>31</sup> Fass, Paula S. „Dating“. *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3402800131.html> Zugriff: 14.01.2010

rules governing courting emerged. On a woman's invitation, men conducted formal "calls" to her home, during which couples might converse, read aloud, play parlor games, or give a piano recital. [...] As the century progressed, however, new opportunities for interacting outside the home emerged. [...] And especially in urban areas, new public diversions like dance halls, amusement parks, theaters, and parks enticed courting couples away from the safety of their parlors.<sup>32</sup>

Nicht so verbreitet war "Dating" unterdessen am Land und vor allem im Süden der USA.

Durch das Auto hat sich der Bereich der Unterhaltungsmöglichkeiten außerhalb des Hauses ungemein erweitert. Zugleich ist das Auto selbst zum Ort der Intimität geworden, weg von den beobachtenden Augen der Eltern und Familie. Bald kam die Bezeichnung „lovers lane“ für stillstehende Autos zum Zweck der Intimität auf.

Man ging nicht nur auf Dates um den späteren Lebenspartner zu finden, es war viel mehr eine Art des gesellschaftlichen Zusammentreffens und der Unterhaltung, sowie Kennenlernen neuer Leute. Es wurde zur Freizeitbeschäftigung und war auch dazu da, um sich selbst zu präsentieren. Die junge Generation bekam eine offenere Einstellung zum Thema Sexualität und Partnerschaft, als deren Elterngeneration. Vor allem junge Frauen wollten mit ihrer Sexualität experimentieren. Durch das Frauenwahlrecht wurden ihnen mehr Möglichkeiten geschenkt. Dies wirkte sich auch auf eine generelle Emanzipation aus - auch hier wieder vorwiegend in den Städten.

Durch die große Auswahl an Partnern stand die Ehe in einem ganz neuen Licht. Traditionell suchte sich eine Frau einen Ehepartner, um wirtschaftlich abgesichert zu sein. In den 1920ern trat stattdessen ein neuer Faktor in den Vordergrund: Glücklichkeit, die Sehnsucht nach einem erfüllten (Familien-) Leben. Trotz alledem waren die Leute nicht generell gegen eine Heirat, sie blieb die Norm in den 20ern und 30ern.<sup>33</sup> Auch Scheidungen, deren Rate zwar stieg, machten nur einen geringen Prozentanteil aus.

Schon vor der großen Depression, die 1929 einsetzte, fiel die Geburtenrate und Familien wurden kleiner. Dieser Trend verstärkte sich in wirtschaftlich schwierigen Zeiten.

### 1.3.1. Gesundheit und Ernährung

Die Lebenserwartung stieg zwischen 1920 und 1940<sup>34</sup> durch bessere medizinische

<sup>32</sup> Boyer, Paul S. „Courtship and Dating“. *The Oxford Companion to United States History*. <http://www.encyclopedia.com/doc/1O119-CourtshipandDating.html> Zugriff: 14.01.2010.

<sup>33</sup> Vgl.: Kyvig; *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 136.

<sup>34</sup> Ebd. S. 138.

Versorgung, Aufklärung und Ernährung an. Gesund zu sein, beziehungsweise zu bleiben, war damals dennoch eine tagtägliche Herausforderung und eine der Unsicherheiten im Leben der Menschen. Man erkannte, dass man Bakterien abwehren musste und Reinlichkeit einen großen Beitrag dazu leistete. Auch die bessere und differenziertere Ernährung hat ihren Teil zu einem gesünderen Leben beigetragen.

Ernstere, schwerere Krankheiten waren nach wie vor lebensbedrohlich, da es kaum moderne Krankenhäuser gab, wo geschulte und spezialisierte Mediziner arbeiteten. Außerdem war es teuer und nur die Reichen konnten sich eine solche Versorgung leisten. In den Städten war die Erreichbarkeit wiederum besser als am Land. Aber der größte Teil der Bevölkerung ging zum Hausarzt, also Allgemeinmediziner.

Bessere Körperhygiene wurde den Menschen durch Toiletten und Wasser im Haus erleichtert. Der Standard an Hygiene und Sauberkeit hat in den 20ern einen ersten Höhepunkt erlebt.

Eine bessere und ausgewogenere Ernährung hat sich zum einen wegen der besseren Gesundheit durchgesetzt, aber auch weil nun schlanke Körper als gesund und attraktiv galten. Durch das Aufkommen von großen Lebensmittelketten hatte man, vor allem in den Städten, eine große Auswahl an Lebensmitteln. Man konnte nun abgepackte und haltbar gemachte Lebensmittel kaufen, da man es schneller, billig und frisch von Ort zu Ort oder Markt zu Markt bringen konnte.

Früher gab es nur kleine Läden, in denen man bedient wurde.<sup>35</sup> Die neuen Geschäfte waren Selbstbedienungsläden mit riesiger Auswahl. Musste man früher in viele verschiedene Läden, um alles Notwendige zu besorgen, gab es nun alles in einem großen Supermarkt. Ab 1916 breiteten sich solche „self-service grocery stores“<sup>36</sup>, die durch die große Vielfalt an Produkten billiger anbieten konnten, aus. Schnell sind daraufhin Ketten entstanden, welche sich vom Nordosten bald über das ganze Land ausbreiteten. Sie wurden schnell zum neuen Standard. Die gute Erreichbarkeit, Preissenkungen und noch größere Auswahl an verschiedenen Produkten stieg während der 20er und 30er. „[...] by the end of the 1920s the food industry was the largest sector of American manufacturing.“<sup>37</sup>

Die Idee war auch, dass weniger essen gleich besser essen heißt, vor allem einfache und vitaminreiche Speisen waren bei der Mittelklasse beliebt und kamen den Leuten in der

---

<sup>35</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 221.

<sup>36</sup> Ebd. S. 222f.

<sup>37</sup> Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 109.

schweren Lage während der Depression gerade recht.<sup>38</sup>

Der Anspruch an das Essen ist in den 20er und 30er Jahren gestiegen, einfach dadurch, dass man so viele Möglichkeiten hatte, sich gut zu ernähren.

Aber wie auch vorher schon erwähnt, aß nicht jeder Amerikaner in den 20ern und 30ern gut. Auch wenn es billig und für jedermann erhältlich war, so waren noch ca. 40% unterernährt.<sup>39</sup> Wieder war der Süden der USA am stärksten davon betroffen, ebenso wie ärmere städtische Arbeiter. Jene, die von Arbeitslosigkeit betroffen waren, was sogar in den 20ern für einige Wochen im Jahr der Normalfall war und in den 30ern dann einen Großteil der Menschen betraf, mussten um ihr tägliches Brot kämpfen.<sup>40</sup>

All diese kleinen Veränderungen in der Lebensqualität trugen zu einer Veränderung des Alltagslebens bei, sowie zu einem Wandel in den Gedanken der Menschen und anderen gesellschaftlichen Sitten.

### 1.3.2. Freizeit

Die Amerikaner konnten die Freizeit ab den 1920ern sehr vielfältig gestalten. Man hatte nun ein klar definiertes Wochenende, an dem die Arbeit ruhte und zugleich mehr Geld zur Verfügung. Vorerst war der Sonntag der einzig freie Tag der Woche, bis 1938 das 2-Tage Wochenende eingeführt wurde.<sup>41</sup> Freizeit wurde zu einer noch nie da gewesenen Sache für die ganze Familie. Und als Autos aufkamen, boten sich noch mehr Möglichkeiten zur Unterhaltung an anderen Plätzen und Orten. Massenunterhaltung nahm, genauso wie Massenkonsum, eine wichtige Stellung im Leben der Menschen ein. Der Sonntag war traditionell für Religion und Sonntagsschule reserviert. Religion war zwar weiterhin wichtig, aber immer mehr Leute widmeten sich sonntagsmorgens lieber dem Golfspielen oder anderen Freizeitaktivitäten. Auch Kinobesuche, Baseball, driving-for-pleasure, Picknicks, Museumsbesuche und anderweitige Unterhaltungen standen hoch im Kurs.

Obwohl es viele Ähnlichkeiten in der Freizeitbeschäftigung gab, hingen auch diese von der Klasse, dem Ort und der Jahreszeit ab.

Vor allem Baseball wurde zu jener Zeit zur Nationalsportart.<sup>42</sup> Es wurden neue Stadien gebaut, es gab erste richtige Spitzensportler, die zu Superstars wurden und man wurde

---

38 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 180.

39 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 119.

40 Ebd.

41 Ebd. S. 155.

42 Ebd. S. 158f.

durch Radio und Zeitungen regelmäßig über Spiele informiert.

Daneben boomten auch Sportarten wie Golf, Bowling oder Billard. Bei vielen Leuten breitete sich auch das Tanzfieber aus.

### 1.3.3. Bildung

Was die Bildung betrifft, so wurde bereits in Kapitel 1.2.2. darauf hingewiesen, dass der Anteil an Kindern und Jugendlichen, die eine Schule besuchten, stetig stieg. Ermöglicht wurde ihnen dies dadurch, dass sie ihre Familie nicht mehr finanziell unterstützen mussten. Außerdem hat man mehr Wert auf eine bessere Bildung gelegt. Die meisten Jugendlichen in den 20er und 30ern besuchten eine Schule.<sup>43</sup> Wie lange sie eine Schule besuchten, hing jedoch von der Rasse, Wohnort, Gesellschaftsklasse und dem Geschlecht ab. Obwohl es langsam zu einer Emanzipation kam, gingen viel weniger Mädchen zur Schule und Universität.

Ab den 1920ern wurden Schulen an zentralen Punkten in Städten oder Orten zusammengelegt, da man nun die Möglichkeit hatte, per Schulbus vom Wohnort zur Schule zu gelangen. Lehrer konnten sich auf ein bestimmtes Fach oder eine Altersgruppe spezialisieren. Für die Kinder wiederum hatte es den Vorteil, dass sie mit Gleichaltrigen zusammen waren, welche den gleichen Wissensstand hatten. In den Schulen, Colleges und Universitäten wurden außerschulische Aktivitäten populär und in den 20er Jahren ein wichtiger Teil des Schullebens. So gab es diverse Sportteams, eine Theatergruppe uvm.

An Colleges und Universitäten, die meistens auch Studentenwohnheime umfassten, konnte man unter Gleichaltrigen sein, sich ausleben, fernab von der Familie. Dies waren besondere Erlebnisse, welche die Jugend prägten.

Zur Zeit der Großen Depression wurde der Schul- und Universitätsbesuch ernster. Viele mussten Teilzeitjobs annehmen, um sich Bildung leisten zu können. Die Zahl der Immatrikulierten stieg jedoch weiter an. Zu Beginn der 40er Jahre war die Hälfte der 18-Jährigen so lange in der Schule, dass sie einen High School Abschluss machen konnten.<sup>44</sup>

---

43 Vgl.: Ebd. S. 139.

44 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 147.

## 1.4. Prohibition - 18. Zusatzartikel

AMENDMENT[XVIII.]

SECTION. 1. After one year from the ratification of this article the manufacture, sale, or transportation of intoxicating liquors within, the importation thereof into, or the exportation thereof from the United States and all territory subject to the jurisdiction thereof for beverage purposes is hereby prohibited.<sup>45</sup>

Die US-Regierung war für die Bevölkerung im Alltag unwichtig und wurde nicht wahrgenommen, außer in Kriegszeiten und durch die Postzustellung. Erst unter Präsident Franklin Delano Roosevelt, in den 30ern, änderte sich dies. Die Regierung wurde von einer gesichtslosen Institution zu realen Menschen, die in Washington unter Roosevelt die Fäden in den Händen hielt und für das Wohl der Bevölkerung zu sorgen hatte.

In den 20er Jahren trat sie in zwei wichtigen Punkten in Erscheinung: den 18. und 19. Zusatzartikel der amerikanischen Verfassung.

Der 18. Zusatzartikel und das Volstead-Gesetz waren die gesetzliche Grundlage für das landesweite Alkoholverbot, welches 1920 offiziell begann.<sup>46</sup> Schon während des Ersten Weltkriegs und davor gab es in einigen Staaten der USA, den so genannten trockenen Staaten, Alkoholverbote. Alkohol war schon lange das Thema zahlloser gesellschaftlicher Querelen, sowie jahrelanger religiöser und politischer Diskussionen zwischen 1840 und den 1930ern.<sup>47</sup>

Vor allem am Land und im Süden waren die Leute für ein Alkoholverbot, denn sie sahen Alkohol mit unehrenhaftem und unsittlichem Verhalten verbunden. Zudem sahen sie „alcohol as primarily a problem of urban life where drinking took place in saloons.“<sup>48</sup> Außerdem wurde der Konsum damals schon als Auslöser für diverse körperliche und seelische Krankheiten gesehen. Alkohol wurde auch für den (angeblichen) Anstieg der Kriminalität verantwortlich gemacht.

Durch das Gesetz wurde Herstellung, Verkauf und Transport von alkoholischen Getränken – gemeint waren Getränke mit mehr als 0,5% Alkoholgehalt - verboten, aber nicht dezidiert deren Konsum.

45 Constitution of the United States, Amendments 11-27. [http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution\\_amendments\\_11-27.html#18](http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_amendments_11-27.html#18) Zugriff: 14.07.2009.

46 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 112.

47 Vgl.: „Prohibition“. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/478408/prohibition> Zugriff: 10.10.2009.

48 Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 20.

Obwohl man durch die Prohibition viele negative Aspekte des Alkohols mindern konnte, hatte die Zeit der Prohibition negative Auswirkungen auf die Gesellschaft. Erst 1933, unter Präsidenten Roosevelt, wurde die Prohibition abgeschafft, nachdem viele Stimmen, vor allem in den Großstädten, laut wurden, die dies forderten.

Das „Noble Experiment“, wie es auch genannt wurde, war gescheitert<sup>49</sup>. Aber dennoch behielten manche Bundesstaaten und Landkreise das Alkoholverbot bis in die 60er Jahre bei, in manchen gibt es noch heute ein Verbot.

#### 1.4.1. Auswirkungen

Zu den positiven Auswirkungen zählte im Grunde nur der Rückgang der von Alkohol hervorgerufenen körperlichen Schäden und Todesfälle. Diese sind nachweislich gesunken, trotz illegalem Konsum.

Negative Auswirkungen gab es hingegen zahllose. Zu den Spätfolgen zählte die spärliche Zahl an Brauereien, die nach der Prohibition 1933 ihren Betrieb wieder aufnahmen.<sup>50</sup> Auch der damalige Qualitätsweinanbau und dessen Herstellung wurde in den Vereinigten Staaten größtenteils zerstört. Nicht nur die Weinsorten, sondern auch das Know-how der Weinhersteller, die entweder auswanderten oder gezwungen waren ihr Geschäft aufzugeben, ging verloren. Noch heute sind beispielsweise Cocktails viel beliebter als Bier und Wein.

Neben den längerfristigen Auswirkungen gab es aber auch sofort sichtbare. Trotz des allgemeinen Alkoholverbots gab es immer irgendwo illegal Alkohol zu kaufen, vor allem in großen Städten wie Chicago, New York City, San Francisco und New Orleans. Dort bekam man ihn in „Speakeasies“, Lokale die illegal Alkohol ausschenkten, nach außen aber unscheinbar waren. Ihre Anzahl stieg während der Prohibitionszeit stark an und es war höchst lukrativ, solche Kneipen zu führen. Sie boten nicht nur Alkohol, sondern auch Essen, Live-Musik, Striptease-Shows und andere Unterhaltungsformen. Da das Geschäft so gewinnbringend war, wurden unterbezahlte Prohibitionsagenten und Polizisten, die das Alkoholverbot kontrollieren und aufrechterhalten sollten, regelmäßig bestochen oder bedroht und haben geplante Razzien verraten oder die Besitzer gedeckt.<sup>51</sup>

---

49 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 382.

50 Vgl.: Ebd. S. 13.

51 Vgl.: „Speakeasy“. <http://speakeasy.askdefine.com/> Zugriff: 15.11.2010.

Nahe mit diesen „Speakeasies“ war das Organisierte Verbrechen verbunden. Diese gut organisierten Banden haben den illegalen Alkoholhandel übernommen, konnten ihn um einen vielfach höheren Preis verkaufen, als vor der Prohibition, und machten mit „Bootlegging“, wie dieses Geschäft genannt wurde, ungeahnte Gewinne. Im Laufe der Jahre wurden sie zu riesigen Organisationen mit weit verzweigten Netzwerken des Imports und Handels. Meist handelte es sich bei diesen Verbrechern um Einwanderer, wie Iren, Polen oder Italiener, die ansonsten kaum bis keine Jobchancen hatten und so einen Verdienst und eine Aufgabe fanden.

In New York City etwa beherrschten dieses Gewerbe die Cosa Nostra, Kosher Nostra und Iren.<sup>52</sup> In Chicago hat sich Al Capone gegen die anderen Mitstreiter durchgesetzt. Am Ende der Prohibitionszeit kontrollierte er alle „Speakeasies“ in Chicago, sowie das „Bootlegging“-Geschäft von Kanada bis hinunter nach Florida.

Immer wieder gab es bewaffnete Auseinandersetzungen um die Vorherrschaft in gewissen Gebieten zwischen solchen Banden. Die Zeit war aus Sicht der normalen Bevölkerung von einem Anstieg der Kriminalität gekennzeichnet: "By decade's end, prohibition violators accounted for over one-third of the twelve thousand inmates of federal prisons"<sup>53</sup> Am höchsten war die Kriminalität in den Städten.

Die Prohibition wurde zu Beginn der Großen Depression immer unbeliebter und es fanden sich immer mehr Befürworter für die Abschaffung. Vor allem die negativen Auswirkungen waren dafür ausschlaggebend. So trugen bewaffnete Banden deren Kampf um die Vormachtstellung beim Alkoholschmuggel immer öfter in der Öffentlichkeit aus.

Die Respektlosigkeit gegenüber dem Gesetz und dessen Ordnungshütern, sowie das Ansteigen des Organisierten Verbrechens waren deutlich sichtbar. Nicht zuletzt auch durch die Berichterstattung der Presse, welche sich auf Verhaftungen der Polizei bei Prohibitionsverletzung stürzte. „Bootleggers“ wurden zu Helden und die Menschen verehrten deren Aufstieg zu Wohlstand und Macht. Was heute in der Zeitung stand, fand morgen den Weg in alle Gesellschaftsschichten und durch Hollywood auf die Kinoleinwand. Das Ansteigen der Kriminalität sowie die Verbreitung der Verbrechen durch die modern gewordenen Massenmedien machte aus den 1920ern und 30ern eine der gesetzlosesten Zeiten in den USA, obwohl es natürlich auch vorher Verbrechen gab, doch die Bevölkerung wurde davor nie in diesem Ausmaß darauf aufmerksam gemacht,

---

52 Vgl.: Dickie, John. *Cosa Nostra: Die Geschichte der Mafia*. Frankfurt: Fischer Verlag 2006. S 265.

53 Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 3.

wie dieses Zitat belegt: „Despite a popular image of the 1920s as a lawless era, bank robbery, murder, and other serious felonies were comparatively rare occurrences [...]“<sup>54</sup>

Ein weiterer Grund für die Änderung der Einstellung gegenüber Alkohol war auch, dass für viele Alkoholgenuss normal war. Vor allem Filme und Magazine vermittelten den Eindruck, dass Alkoholkonsum in der Oberklasse zum Alltag beziehungsweise einer guten Cocktail-Party gehörte.

Durch diese Faktoren war die Zahl der Prohibitionsgegner 1933 so stark angewachsen, dass Roosevelt, der eben sein Amt als Präsident angetreten hatte, sie nach 13 Jahren abschuf.

Den Banden wurde durch das Ende der Prohibition und der Legalisierung des Alkoholvertriebs ihre Haupteinnahmequelle genommen. Doch durch die gute Strukturierung und Infrastruktur fiel es diesen Organisationen leicht, sich auf andere Geschäfte zu spezialisieren, meist den Handel mit illegalen Drogen, wie Opium, Kokain oder Designerdrogen, und Prostitution.<sup>55</sup> Die heute bestehenden Drogenringe liegen hier verwurzelt.

## 1.5. Frauenwahlrecht - 19. Zusatzartikel

### AMENDMENT[XIX.]

The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex. Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation.<sup>56</sup>

Fast zeitgleich mit Beginn der Prohibition wurde 1920 die zweite Regierungsmaßnahme mit weitreichenden Folgen eingeführt, welche den Status der Frau für immer verändern sollte.

Frauen erhielten nicht nur neuen politischen Status, sondern vor allem mehr Unabhängigkeit. Obwohl das Wahlrecht zu Beginn kaum genutzt wurde, da es in der Gesellschaft sehr tief verankert war, den Männern die politischen Entscheidungen zu überlassen. Frauen haben es deshalb auch nach der Einführung des Frauenwahlrechts ihren Männern überlassen oder so gewählt wie diese. Am frühesten wurde es von

<sup>54</sup> Ebd. S. 178.

<sup>55</sup> Vgl.: Shindler, Colin: *Hollywood in crisis: Cinema and American society, 1929-1939*. London: Routledge 1996. S. 122.

<sup>56</sup> Constitution of the United States, Amendments 11-27. [http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution\\_amendments\\_11-27.html#19](http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_amendments_11-27.html#19) Zugriff: 14.07.2009

gebildeten Frauen aus der städtischen Mittelklasse genutzt.<sup>57</sup>

Wie schon in den vorigen Kapiteln angesprochen, änderte sich viel an der Lebensweise der Menschen in diesem Jahrzehnt. In den 20er Jahren und den folgenden Jahrzehnten, zeigt sich ein klarer Unterschied zwischen den Generationen. Die jungen Frauen der 1920er mussten sich nicht mehr für Familie oder eine Karriere entscheiden, sie konnten nun beides haben. Hausarbeit nahm nicht mehr ihre ganze Zeit in Anspruch und so konnten sich Frauen leichter einen Arbeitsplatz außerhalb des eigenen Haushalts suchen. Es wurde von der Gesellschaft mehr und mehr akzeptiert, dass auch eine ledige oder verheiratete Frau Geld verdiente. „In the United States, it was World War I that made space for women in the workforce amongst other economical and social influences.“<sup>58</sup>

Die höheren Stellen und angesehene Jobs blieben aber nach wie vor den Männern vorbehalten. Außerdem wurden Frauen schlechter bezahlt als ihre männlichen Kollegen:

The ten million women who worked for wages in 1929 were concentrated in a small handful of occupations including teaching, clerical work, domestic service, and the garment trades.<sup>59</sup>

Aber nicht nur in der Arbeitswelt war nun eine steigende Zahl an Frauen tätig, auch an Colleges und Universitäten schrieben sich immer mehr weibliche Studentinnen ein. Auch wenn sie zu Beginn Kurse belegten, die ihnen im Haushalt und bei der Kindererziehung zugute kamen.

In den 20ern kam der Ausdruck „Flapper“ auf. „Flappers were modern adolescent girls and young women whose fashion and lifestyle personified the changing attitudes and mores of America and its youths in the 1920s.“<sup>60</sup> Der Ausdruck war eng mit der Bezeichnung „Jazz Age“ verbunden, welcher mehr umfasst, als nur das Musikgenre. Es geht hier um eine neu entstandene Kultur und einen neuen Stil. Er bezeichnet junge Frauen, die kurzes Haar und kurze Röcke trugen, selbstbewusst und lebenslustig waren. Sie scheuten sich nicht davor, Alkohol zu trinken, zu rauchen, ausgiebig und provokativ zu tanzen und Make-up zu tragen. Diese jungen Frauen brachen ganz klar

---

57 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 4.

58 Green, Harvey. *The Uncertainty of Everyday Life: 1915-1945*. New York, NY: Harper Collins Publishers 1992. S. 57-58.

59 Kennedy: *Freedom from fear*, S. 27.

60 Mihailoff, Laura. „Flappers“. *Encyclopedia of Children and Childhood*. <http://www.encyclopedia.com/topic/Flappers.aspx#2-1G2:3402800173-full> Zugriff: 14.01.2010.

mit alten Traditionen und trieben die Emanzipation voran. Während der Depression verschwand der Flapper-Stil wieder von der Bildfläche. Überschwängliche Fröhlichkeit war nicht mehr angebracht. Die moderne Frau jedoch blieb uns erhalten.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Vgl. Ebd.

## 2. Great Depression – Die USA in den Jahren 1929-1939

Am 29. Oktober 1929, dem Black Tuesday, schlug die überoptimistische Stimmung im Land um.<sup>62</sup> Der Börsenmarkt brach zusammen, als eine noch nie da gewesene Menge an Spekulanten hastig ihre Aktienanteile verkaufen wollte: „More than 16 million shares were traded in a panic selloff.“<sup>63</sup>

Seit dem ausklingenden 19. Jahrhundert konnten große (Bau-) Vorhaben, wie Eisenbahn, Stromnetz und Straßen, welche viel Kapital erforderten, nicht mehr von Einzelpersonen finanziert werden. Die so genannte „shared ownership“ kam auf, durch die das Risiko und der Geldaufwand des Einzelnen vermindert werden konnten:

[...] by the early twentieth century entrepreneurs seeking to raise capital realized that splitting stock into smaller shares would allow them to retain control with proportionally less capital investment while at the same time attracting a broader range of people willing to invest funds in the enterprise. The marketplaces in which new stock were offered and older ones were exchanged came to be centered in New York. By the 1920s the largest of these markets, the New York Stock Exchange located on Wall Street in lower Manhattan, would become the focus of unprecedented national attention.<sup>64</sup>

Doch auch wenn man im ganzen Land von der Börse sprach, besaßen nur etwa 2,5% der Bevölkerung selbst Aktien.<sup>65</sup>

Der Aktienmarkt wurde in den „Roaring Twenties“ als Barometer des Wohlstandes und der Lage der nationalen Wirtschaft herangezogen. Im Jahr 1929 erreichte der Markt schließlich Höchstwerte. Die Wirtschaft, auf welcher die Aktienwerte basierten, hatte sich jedoch bereits verlangsamt, da sie gesättigt war.

Schon im September und Anfang Oktober 1929 schwankten die Aktienwerte, erholten sich aber stets wieder und kletterten daraufhin noch höher als zuvor. Vielen Aktieninhabern wurde dies zu riskant und so hatte sich am Montag, dem 28. Oktober, und Dienstag, dem 29. Oktober, eine Horde an Investoren dazu entschlossen, ihre Anteile zu verkaufen. Die großen Banken und Brokerhäuser konnten nur hilflos zusehen, die beginnende Talfahrt jedoch nicht bremsen.

Warum hatte der Börsencrash jedoch solche immensen Auswirkungen auf die Bevölkerung, wo doch nur 2,5% von ihr Aktien besaßen?<sup>66</sup>

62 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 217f.

63 „Black Tuesday“. <http://dictionary.reference.com/browse/black+tuesday> Zugriff: 04.08.2010.

64 Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 212f.

65 Vgl.: Ebd. S. 215.

66 Ebd.

Die Panik breitete sich bald auf das ganze Land aus, auf jeden Aspekt der Wirtschaft und erreichte auch normale Bankkunden. Das U.S. Bankensystem war sehr lose. Es gab viele kleine, örtliche Banken und wenige große nationale. Überwacht wurden jedoch nur die national operierenden Banken. In den 20er Jahren waren Bankenkongresse bei kleinen örtlichen Banken wegen falscher Investitionen nichts Ungewöhnliches und hatten keine weitreichenden Folgen. Als sich jedoch die großen Banken, welche unter anderem an Aktienspekulanten Kredite ausgegeben hatten, sich im Börsencrash verfangen, waren weitaus mehr Leute davon betroffen.<sup>67</sup>

Following the 1929 stock market crash, many bank depositors across the country rushed to their banks to withdraw their savings. As a result, between 1930 and 1933, more than 9,000 banks closed their doors because they did not have enough cash on hand to meet this unexpected demand. When banks failed, depositors lost their holdings, and people with money at other banks panicked and, in turn, demanded their cash, creating a vicious cycle.<sup>68</sup>

Eine Bank, die unmittelbar in den Börsencrash involviert war und dadurch viel Geld verloren hatte, hatte weitaus massivere Probleme. Sobald das Gerücht aufkam, dass eine Bank mit dem Auftreiben des Geldes überfordert war, strömten noch mehr Leute zur Bank um ihr Erspartes abzuheben, aus Angst es zu verlieren. Dies machte jedoch die Situation noch schlimmer. Viele Banken konnten sich nur noch mit dem vorübergehenden Schließen aushelfen. In den meisten Fällen wurden die Konten vorerst einmal eingefroren. Oft bekamen die Anleger ihr Geld oder zumindest einen großen Teil davon wieder, nachdem die Bank ihren finanziellen Engpass bewältigt hatte. Andere verloren all ihr Geld.<sup>69</sup>

Ob, beziehungsweise, dass der Börsencrash der alleinige Auslöser für die folgende große Depression war, bezweifeln die meisten Wissenschaftler.<sup>70</sup> Es konnte bis dato keine eindeutige Verknüpfung zwischen Börsencrash und Depression nachgewiesen werden. Noch heute diskutieren Wissenschaftler über den wirklichen Grund der Depression. Da diese spekulativen Gründe jedoch für diese Diplomarbeit weniger wichtig sind, als die tatsächlichen, sichtbaren Auswirkungen der Wirtschaftskrise auf die Bevölkerung, werden sie hier nicht weiter verfolgt.

Sicher ist, dass der Börsencrash von 1929 einer der unzähligen Faktoren für die Große Depression war und von den Wissenschaftlern als Ausgangspunkt für diese angesehen wird. Die Probleme lagen jedoch viel tiefer in den staatlichen, finanziellen sowie

---

<sup>67</sup> Ebd. S. 218.

<sup>68</sup> Young: *The Great Depression in America*, S. 445f.

<sup>69</sup> Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 219.

<sup>70</sup> Vgl.: Kennedy: *Freedom from fear*, S. 39.

wirtschaftlichen Institutionen und Strukturen des Landes verwurzelt. Viele Politiker, Wissenschaftler und Wirtschaftsexperten wussten zwar, dass es im System gravierende Mängel und zu wenig Kontrolle gab, doch diese wurden lieber verdrängt, als eine Lösung in Angriff zu nehmen.

Das Wachstum der Wirtschaft in den 1920ern war abhängig vom Glauben daran, dass die Zeiten weiterhin so gut bleiben würden, Aktien weiter ansteigen würden, Gehälter weiter gezahlt werden würden, geborgtes Geld zurückgezahlt werden und der Konsum weiter ansteigen würde. Die wirtschaftliche Lage war also sehr stark von der Laune der Käufer und Firmenbosse abhängig.

Die Stimmung schlug 1929 schlagartig um, da man schlechte Zeiten erwartete. Potentielle Kunden schoben ihre Käufe auf. Somit waren Hersteller und Zulieferfirmen dazu gezwungen, die Produktion zurückzufahren, Kurzarbeit einzuführen, Gehälter zu kürzen oder sogar Leute zu entlassen. Hier entstand schließlich ein Teufelskreis, der nur schwer durchbrochen werden konnte.

Durch die Maßnahmen der Firmenchefs waren die Leute nicht im Stande ihre Rechnungen zu bezahlen, wodurch viel weniger neue Produkte gekauft wurden, was zu noch mehr Kürzungen führte. Unternehmer sowie Konsumenten wurden noch defensiver und der wirtschaftliche Fall beschleunigte sich weiter.<sup>71</sup>

1929 und 1930 war noch von einer natürlichen Rezession die Rede:

Economists, businessmen and politicians (like Secretary of Treasury, Mellon) expected the 1929-1930 recession to be self-restrictive. Previous recessions had come to a close when the chasm between trend and actual production was as vast as in the year 1930.<sup>72</sup>

Erst in den kommenden Jahren entwickelte sich die Lage zu einer Großen Depression und Weltwirtschaftskrise.

## 2.1. Gesellschaft und Bewältigung des Alltags

So wie der Wohlstand in den 1920ern sehr ungleich verteilt war, so war auch das Leid in den 30ern nicht von allen zu spüren, aber jeder hat die Auswirkungen der Depression im Alltag gesehen. Man passte sein Leben der schlechten wirtschaftlichen Situation an – oder versuchte es, so gut es ging. Der wohlhabendste, wenn auch

---

<sup>71</sup> Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 220f.

<sup>72</sup> „Stock Market Crash and the Great Depression“. <http://hubpages.com/hub/Stock-Market-Crash-and-the-Great-Depression> Zugriff: 27.03.2010.

kleinste Teil der Bevölkerung, konnte dem Schlimmsten entkommen, sofern sie nicht selbst am Börsenmarkt mitmischten. Sie lebten ihr Leben weiter wie vor der Krise. „Nearly half the population remained more or less fully employed and lived much better than those in reduced circumstances, considering that the prices of almost everything fell.“<sup>73</sup> Da jedoch die Arbeitsstunden vermindert wurden, hatte man nun viel Freizeit und musste diese füllen. Billige Massenunterhaltung war deshalb nach wie vor beliebt. Menschen besuchten Kinos, fuhren auf Urlaub, spielten Golf – vorwiegend Minigolf - und gingen anderen Freizeitaktivitäten nach. Viele ignorierten die obdachlosen Menschen auf den Straßen, wo sie nach Arbeit, Essen, Unterkunft oder ein wenig Geld suchten. Der Besitz und die Verwendung eines Telefons sanken rasant und wurden nun als Luxus gesehen. Autokäufe sanken zwar, aber nach dem Benzinverkauf zu urteilen, fuhren jene, die es sich leisten konnten, mehr denn je.

Der Kampf derjenigen, denen es in den 20er Jahren schon nicht gut ging, intensivierte sich.<sup>74</sup> Die größten Abstriche musste die Mittelklasse, mit mittlerem Einkommen, machen, deren Lebensbedingungen sich in den 20ern erheblich verbessert hatten und deren Erwartungen dadurch noch mehr gestiegen waren. Ethnische Minderheiten hat es wie immer am schlimmsten erwischt. Im „Jazz Age“ wurde der Lebensstandard landesweit mehr und mehr standardisiert. Eine nationale Kultur war im Entstehen. Aktivitäten und Sehnsüchte wurden immer ähnlicher.

Es gab den weit verbreiteten Glauben an den amerikanischen Traum und an „accessible gratification“<sup>75</sup>, also den Glauben daran, dass ein Mann, der bereit war hart zu arbeiten, der Familie einen guten Lebensstandard bieten konnte und sich zur Mittelklasse zählen durfte. Grenzen wurden hier kaum akzeptiert, da man an der Konsumgesellschaft teilnehmen wollte. Daher gaben sich die Menschen selbst die Schuld, wenn sie versagten und die Fülle an Annehmlichkeiten nicht genießen konnten.

Die meisten unter ihnen blieben zwar beschäftigt, mussten aber mit reduzierten Arbeitsstunden und somit weniger Lohn kämpfen. Erst in den kommenden Jahren stieg die Arbeitslosigkeit in zweistellige Millionenhöhe. Im Oktober 1929 waren etwa 1,5 Millionen (3%) der Bevölkerung arbeitslos, nach sechs Monaten bereits 3 Millionen. Danach stieg die Zahl der Arbeitslosen rasant an, bis sie 1933 den Höchststand von 12 - 14 Millionen erreichte (25 - 30%).<sup>76</sup>

Das Schlimmste an der Situation war die Plötzlichkeit mit der diese unermessliche

---

<sup>73</sup> Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 227.

<sup>74</sup> Vgl.: Ebd. S. 211.

<sup>75</sup> Ebd. S. 188.

<sup>76</sup> Ebd. S. 221.

Krise über die Menschen kam. Sie wurden unsicher, waren verstört, fühlten sich extrem verletztlich und suchten die Schuld an der finanziellen Lage bei sich selbst. Als das wirtschaftliche Desaster zuschlug, haben also viele Menschen die eigene missliche Situation auf eigene Fehler geschoben und nicht auf fundamentale Organisationen der amerikanischen Gesellschaft. Von allen Seiten wurde den Leuten versichert, die Phase des Wohlstandes würde nicht vorübergehen, sondern zum Normalzustand werden. Als hingegen die Depression zuschlug, zeigten sich nicht nur die normalen Bürger hilflos, auch politische Führer waren verblüfft und unbeholfen.

Viele tausende Menschen lebten in Kartonhütten, Abwasserkanälen oder Zelten am Rande der großen amerikanischen Städte. Einst wohlhabende Männer mussten nun an Suppenküchen anstehen und suchten vergeblich nach Arbeit, die es nicht gab. Die Arbeitslosenrate betrug in den schlechtesten Zeiten 24%<sup>77</sup>, in besonders schwer getroffenen Gebieten waren oft alle Bürger von Armut betroffen, vor allem Städte mit viel Industriebetrieben, Gegenden in denen Bergabbau betrieben wurde und ländliche Gegenden. Noch nie war Arbeitslosigkeit so weit verbreitet und langandauernd. Für die Betroffenen beschränkte sich der Alltag aufs blanke Überleben.

Am Land verrottete unverkäufliches Getreide am Feld und das Vieh starb. In der Stadt gab es lange Schlangen an den Suppenküchen, zehntausende Arbeitslose fuhren durchs Land um Jobs zu finden oder verließen ihre Familie, da sie sich für ihr Versagen schämten. Jene, die blieben, nahmen arbeitslose Verwandte auf und haben ein sehr einfaches Leben geführt. Vielen Menschen blieb nichts anderes übrig, als in Abfallcontainern nach Essen zu wühlen, oder sie aßen nur jeden zweiten Tag. Viele unter ihnen waren zu stolz um zu betteln oder Almosen anzunehmen, da es einfach wider die Natur der meisten Betroffenen war. Apfelverkäufer waren zu dieser Zeit in Städten an jeder Ecke zu finden und wurden zum Symbol der Depression: „buy an apple a day and eat the depression away“<sup>78</sup>.

Zu den Verlusten zählten demnach nicht nur materielle Dinge, welche in den 20ern zu allgemeinen Gebrauchsgütern wurden, sondern auch Würde, Hoffnung und Selbstachtung. Viele Leute schämten sich, Jobs in Arbeitsprogrammen der Regierung annehmen zu müssen, fanden es erniedrigend oder haben es als persönliches Versagen gesehen. Andere wiederum empfanden sie als von Gott gesandt und eine Rettung aus ihren verhängnisvollen Lebensumständen. Jene haben persönlich über die Depression triumphiert und ein wenig Würde zurückerlangt.

---

<sup>77</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 567.

<sup>78</sup> Ebd. S. 225.

Hilfe für Betroffene wurde üblicherweise vom jeweiligen Bundesstaat oder den Gemeinden, sowie privaten Organisationen geleistet. Aber unter der enormen Anzahl der Hilfsbedürftigen brachen auch die traditionellen Organisationen zusammen und der Schrei nach Regierungshilfen wurde immer lauter. Zu Beginn der Wirtschaftskrise waren die Menschen noch von stoischer Passivität gezeichnet, doch je länger die Depression anhielt, umso ängstlicher und fordernder wurden sie. Die Menschen schienen jeden Glauben an die Institutionen ihres Landes verloren zu haben.

## 2.2. Regierung

Für den amtierenden Präsidenten, Herbert Hoover, war die herannahende Depression nicht vorhersehbar. Er hatte vor, eine Sammlung an Daten und Analysen über die amerikanische Gesellschaft als Grundlage für seine Regierungspolitik zu verwenden. „Hoover intended to possess knowledge, and with it to rule responsibly.“<sup>79</sup> In den vier Jahren, in denen er das Präsidentschaftsamt inne hatte und die Studie lief, hat sich die Welt jedoch für immer verändert. Hoover wies die Studie im Endeffekt von sich, dennoch „the scholars' work has nevertheless provided historians ever since with an incomparably rich source of information about the pre-Depression period.“<sup>80</sup>

Viele Menschen waren erstaunt über Hoovers tatkräftige Antwort auf den Crash. Er schien wie immer gut vorbereitet zu sein, hatte ein konkretes Programm und den schnellsten Weg zur Erholung. Hoover bot den Menschen jedoch nur begrenzte staatliche Hilfe an, da er es nicht für sinnvoll hielt, dass sich die Menschen zu sehr auf die Regierung verlassen.<sup>81</sup> Außerdem war er sich sicher, dass die Wirtschaft „fundamentally sound“ und Wohlstand „just around the corner“<sup>82</sup> sei. Als die Situation im Land 1931 und 1932 aber immer schlechter wurde, ging er weg vom Voluntarismus, von dem er glaubte, er sei der richtige Weg und unternahm direkte Regierungseingriffe. 1932 schuf er die *Reconstruction Finance Corporation*, die dazu da war, gesicherte Kredite an Finanzinstitute, Eisenbahn und Farmer zu vergeben.<sup>83</sup> Diese Maßnahmen zeigten jedoch kaum Wirkungen. Später wurden sie von Roosevelt im New Deal wieder

<sup>79</sup> Kennedy: *Freedom from fear*, S. 11.

<sup>80</sup> Ebd. S. 12.

<sup>81</sup> Vgl.: „President Hoover“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=466](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=466), Zugriff: 28.03.2010.

<sup>82</sup> Dickstein, Morris. *Dancing in the dark: A cultural history of the Great Depression*. New York, NY u.a.: W.W. Norton & Company Inc. 2009. S. 6.

<sup>83</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 241.

aufgenommen. Politisch war Hoover ein geschlagener Mann. Bereits seit 1930 vererbten sein Glück und seine Popularität Stück für Stück, bis er 1933 das Wohlwollen der Bevölkerung endgültig verloren hatte. Er konnte die Leute nicht optimistischer stimmen. Der „great engineer“<sup>84</sup>, der noch vor kurzem von so vielen verehrt wurde, war am Ende seiner Karriere eine gebrochene Person und der wohl meist verabscheuteste Mensch im Land. Die Depression wurde zur Hoover-Depression, die neu entstandenen Slums zu Hoovervilles. „His stance on nonintervention led to a public perception that he functioned as a “do-nothing” president and the blame for much of what was going wrong fell on his shoulders.“<sup>85</sup> Hoover hat mit seinen Maßnahmen gegen die Depression aus heutiger Sicht viel zu oft die falschen Entscheidungen getroffen. Dennoch kann man Hoover nicht die alleinige Schuld an der Wirtschaftskrise und an der schlechten Situation der Menschen im Land zusprechen.

Die Amerikaner wollten endlich Taten sehen und Roosevelt war tatkräftig. 1933 waren alle Augen auf Franklin Delano Roosevelt gerichtet. Im Gegensatz zu Hoover, dessen erstes politisches Amt das des Präsidenten war, war Roosevelt schon sein ganzes Leben lang Politiker, hat auf das Präsidentenamt hingearbeitet und eine „Public Persona“ aufgebaut.<sup>86</sup>

Doch auch Roosevelt konnte in seinen vier Amtszeiten keine Wunder vollbringen und die Depression nicht beenden.<sup>87</sup> Er war jedoch gewillt, alles in seiner Macht stehende zu unternehmen, um das Leben der Menschen zu erleichtern. Für ihn war die Regierung ein Instrument um den Menschen zu helfen. Er wollte die Leiden lindern, auch wenn seine Methoden nicht unumstritten waren. Durch ihn bekamen die Menschen, bei denen sich Resignation breitgemacht hatte, wieder Hoffnung.<sup>88</sup>

„In the agonizing interval between Roosevelt's election in November 1932 and his inauguration in March 1933, the American banking system shut down completely.“<sup>89</sup> Dies war eines jener Themen, die er sofort in Angriff nahm. Er verhängte eine landesweite „bank holiday“ und erklärte in seinem ersten Fireside Chat in einfachen Worten der Bevölkerung, was in Washington gemacht wird und forderte die Menschen dazu auf, ihr Geld wieder zur Bank zu bringen, damit sich diese erholen konnten.

---

84 Burner, David. „Herbert Hoover“. *Presidents: A Reference History*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Herbert\\_Clark\\_Hoover.aspx#1-1G2:3436400038-full](http://www.encyclopedia.com/topic/Herbert_Clark_Hoover.aspx#1-1G2:3436400038-full) Zugriff: 28.03.2010.

85 Young: *The Great Depression in America*, S. 240.

86 Vgl.: Kennedy: *Freedom from fear*, S. 112.

87 Vgl.: „Legacy of the New Deal.“ [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=478](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=478) Zugriff: 28.03.2010.

88 Vgl.: Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 127.

89 Kennedy: *Freedom from fear*, S. 104.

Mehrere zehn Millionen Amerikaner<sup>90</sup> hörten ihrem neuen Präsidenten über das Radio zu. Bei Wiedereröffnung der Banken nach dem verordneten Feiertag, sah man die Auswirkungen seines Radiogesprächs. Einleger brachten ihr Ersparnis zu den Banken zurück und die Bankenkrise war nach über drei Jahren vorbei. Roosevelt war der Held und Radio sein Medium, um die Menschen zu erreichen. Er konnte eine gewisse Beziehung zu den Leuten aufbauen und bekam deren Unterstützung, da man den Eindruck hatte, dass man verstanden wird.<sup>91</sup>

In den ersten 100 Tagen seiner Präsidentschaft, heute als New Deal bekannt, schuf er mehr Regierungsprogramme als je zuvor in so kurzer Zeit. Der New Deal beinhaltete mehrere Reformen und Maßnahmen, welche die Wirtschaft ankurbeln und die Massenarbeitslosigkeit lindern sollten.

Manche stellten eine sofortige Hilfe dar, während andere auf längerfristige Ziele ausgelegt waren. Für einige Maßnahmen übernahm er Teile von Hoover.

Roosevelt hob die Prohibition auf, senkte die Regierungsausgaben, trennte Investmentbanken von Geschäftsbanken, sicherte die Einlagen und er war bestimmend „for social change, causing the federal government to play an increasingly active role in the nation’s social welfare.“<sup>92</sup> Kaum jemand wurde ausgeschlossen.

### 2.2.1. Hilfsprogramme im Überblick

Mit dem *Emergency Banking Act* kümmerte er sich um die Bankenkrise. „Within two weeks, 90 percent of banks were reopened and popular confidence in them was greater than ever before.“<sup>93</sup> Zudem wurde die *National Recovery Administration* gegründet:

[...] to help revive industry and labor through rational planning. The idea behind the NRA was simple: representatives of business, labor, and government would establish codes of fair practices that would set prices, production levels, minimum wages, and maximum hours within each industry. The NRA also supported workers' right to join labor unions. The NRA sought to stabilize the economy by ending ruinous competition, overproduction, labor conflicts, and deflating prices.<sup>94</sup>

Die teilnehmenden Unternehmen einigten sich auf einen Code und durften von da an den „Blue Eagle“ als Symbol ihrer Teilnahme, sowie den Slogan „We do our part“,

90 Vgl: Young: *The Great Depression in America*, S. 446.

91 Vgl.: Kennedy: *Freedom from fear*, S. 137.

92 Young: *The Great Depression in America*, S. 351.

93 Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 232.

94 „The National Recovery Administration“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=472](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=472) Zugriff: 26.02.2010.

vorzeigen.<sup>95</sup>

Auch dem Landwirtschaftssektor nahm er sich durch den *Agricultural Adjustment Act* sofort an. Die *Tennessee Valley Authority* und die *Rural Electrification Administration* brachten Elektrizität und somit Modernität zur Landbevölkerung.<sup>96</sup> Außerdem schuf Roosevelt viele Arbeitsprogramme (*Public Work Administration, Works Progress/Projects Administration*). Ihm war es wichtig, nicht einfach nur Hilfschecks auszustellen. Die Leute sollten etwas Sinnvolles für die Allgemeinheit machen und dafür ein Gehalt bekommen. Dadurch bekamen Millionen an Amerikanern nicht nur etwas Selbstwertgefühl zurück, sondern auch eine tägliche Routine und Aufgabe.

Auch Künstler und Kultur kamen bei seinen Maßnahmen nicht zu kurz. Es gab beispielsweise das *Federal Writers Project*, bei dem Reiseführer für alle Bundesstaaten erstellt wurden<sup>97</sup>, das *Federal Theater Project* oder das Programm der *Farm Security Administration*, welches für die Fotografien der zeitgenössischen notleidenden, ländlichen Bevölkerung bekannt wurde.<sup>98</sup> Von derselben Behörde wurden auch zwei Dokumentarfilme in Auftrag gegeben: *THE RIVER*, über die Wichtigkeit des Mississippi River, und *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS*, welcher sich mit dem Problem der Dürre und Austrocknung in manchen Gebieten beschäftigte.<sup>99</sup>

Roosevelt hatte bei seinen unzähligen Maßnahmen kein zusammenhängendes Schema und viele Programme waren nur von begrenzter Lebensdauer. Aber er wendete sich jedem Problem einzeln zu, auch wenn teils widersprüchliche Reformen entstanden. Die Popularität Roosevelts zeigte, dass die Menschen mit den Veränderungen durch den New Deal zufrieden waren:

But what needs emphasis, in the final accounting, is not what the New Deal failed to do but how it managed to do so much in the uniquely malleable moment of the mid-1930s. That brief span of years, it is now clear, constituted one of only a handful of episodes in American history when substantial and lasting social change has occurred – when the country was, in measurable degree, remade.<sup>100</sup>

Seit Roosevelt hat sich die Wahrnehmung der Bürger von der Regierung ganz grundlegend verändert:

[...] Americans assumed that the federal government had not merely a role, but a major responsibility, in ensuring the health of the economy and the welfare of citizens. That simple but momentous shift in perception was the newest thing in all the New Deal, and

<sup>95</sup> Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 240.

<sup>96</sup> Ebd. S. 236ff.

<sup>97</sup> Ebd. S. 253.

<sup>98</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 348.

<sup>99</sup> Ebd. S. 368.

<sup>100</sup> Kennedy: *Freedom from fear*, S. 377

the most consequential too.<sup>101</sup>

Erst durch die Involvierung der USA in den Zweiten Weltkrieg, schaffte es das Land aus der langen Depressionsphase. Ende 1940 war die Arbeitslosenrate auf 14,6% gesunken, den niedrigsten Stand seit Ausbruch der Wirtschaftskrise und der Trend sollte anhalten. „It [World War II, Anm. d. Verf.] had an immediate impact on the economy by ending Depression-era unemployment.“<sup>102</sup>

Die USA versorgte die Alliierten mit Kriegsmaterial.<sup>103</sup> Ein großer Teil der Produktionskapazitäten lag ohnehin brach und somit konnte man sie schnell auf Kriegsproduktion umrüsten. Kampftaugliche Männer mussten im Krieg an vorderster Front kämpfen und somit brauchte man Frauen und Bauern in den Fabriken, da man einen riesigen Bedarf an Arbeitskräften zu decken hatte.

Die Überlegenheit an Material und Ressourcen führte schließlich zum Ende der Depression, der Wiederbelebung der amerikanischen Wirtschaft und dazu, dass die USA 1945, am Ende des Krieges, die größte Weltmacht war. „„The United States,“ said Winston Churchill in 1945, „stand at this moment at the summit of the world.““<sup>104</sup>

---

101 Ebd.

102 „Mobilizing for war“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=543](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=543)  
Zugriff: 27.03.2010.

103 Vgl.: Ebd.

104 Kennedy: *Freedom from fear*, S. 856.

### 3. The Movies

[...] a necessity to be ranked just behind food and clothing<sup>105</sup>

- Walter S. Gifford

Bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts gab es erste öffentliche Filmvorführungen. 1915 kam dann das Schlüsselwerk *BIRTH OF A NATION*<sup>106</sup>, der sich durch seine unzähligen technischen und narrativen Innovationen auszeichnete und nicht mehr nur auf visuelle Reize, wie es beim „Kino der Attraktionen“<sup>107</sup> vor 1907 der Fall war, setzte, ins Kino. Erst 12 Jahre später kam es zum wohl größten Schritt in der Evolution des Films. Der erste abendfüllende Spielfilm mit Toneffekten, *THE JAZZ SINGER*<sup>108</sup>, wurde vorgeführt. Auch wenn ein Großteil der Produzenten zuvor skeptisch waren, eroberte der Tonfilm innerhalb weniger Jahre die Herzen des Publikums und die Kinosäle des Landes. Bereits 1929 hatte die Hälfte der Kinos auf Ton umgerüstet.<sup>109</sup>

Das Medium Film, wie so viele andere Alltagserrungschaften, war also auch keine echte „Neuheit“ mehr in den 20ern, aber durch den Ton erfuhr es seine fundamentalste Veränderung, die sich sogleich im Stil niederschlug.

Während der 20er wurde Film zu einem alltäglichen Aspekt des Lebens für jeden Teil der Gesellschaft und zog bald auch vermehrt die Mittel- und Oberklasse in seinen Bann. Jene Leute mit höherem Einkommen gingen öfter ins Kino als Arbeiter und Farmer.<sup>110</sup>

Der graduelle Wechsel beim Zielpublikum schlug sich auch in den Filmen nieder.<sup>111</sup> Es wurden vermehrt Leute der Oberschicht portraitiert, die luxuriöse Abendkleider und Smokings trugen, Cocktailparties besuchten, Alkohol tranken und ein extravagantes Leben führten:

As the cocktail party gained in popularity, it became fashionable for women to drink not

105 Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992. S. xii.

106 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 92.

107 Vgl.: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002. S. 13.

108 Vgl.: Ebd. S. 659.

109 „Tonfilm“. <http://35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1920/durchbruch-des-tonfilms.82.htm>  
Zugriff: 14.07.2009.

110 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 92f.

111 Ebd. S. 95.

only at home, but in public. [...] Many successful films made drinking, especially by women, a normal part of everyday experience, creating images of expected behavior for those in the audience. [...] Clearly, fashionable people downplayed any secrecy about the consumption of alcohol. Fred Astaire (1899–1987) and Ginger Rogers (1911–1995), the consummately elegant dancers who starred in many a 1930s movie, often performed their numbers in stylish and sophisticated nightclubs that encouraged drinking. Tuxedoed waiters brought cocktails in crystal glasses on silver trays; musicians played while people dined and sipped fine wines; and the imagery all combined to suggest that alcohol enhanced any social situation.<sup>112</sup>

Somit waren Prohibitionsverletzungen eher respektabel als verächtlich.

Ebenso wie das Radio wurde auch Film schnell zum Massenmedium. Beide reduzierten das Gefühl von Isolation und Provinzialismus<sup>113</sup>, waren billige Unterhaltungsformen und man musste keine speziellen Qualifikationen haben.

Hollywoodfilme wurden nach Radio und Zeitung, zur dritten Informationsquelle im Land. Dabei bezogen die Menschen nicht nur aktuelle Nachrichten, sondern auch Wissen über Mode und guten Geschmack, sowie angemessenes Verhalten. Jugendliche hatten einen Großteil ihres Wissens über Sexualität aus den Filmen.<sup>114</sup> Das Medium wurde vom Wandel der Moral und dem Übergang zur Konsumgesellschaft ganz klar begünstigt.

Anders als das Radio, musste Film „as the first global medium of entertainment“ herausfinden, „how to satisfy audiences of vastly different cultural, religious, and political persuasions with essentially the same diet of images and narratives. Even within the domestic American market there was no typical audience.“<sup>115</sup>

In den Städten bestand das Publikum aus unterschiedlichen Immigrationsgruppen, Mittelklasse und Oberschicht. Die Leute auf dem Land, die eine konservativere Einstellung hatten, begeisterten sich aber genauso für das Kino.<sup>116</sup> Unterschiede im Geschmack der Amerikaner gab es vor allem zwischen Stadt- und Landbevölkerung. Auch wenn die Gewinne eher in den städtischen Kinos erzielt wurden, durfte man nicht den Fehler machen und die ländlichen Besucher als unwichtig abstempeln, denn diese waren dafür bekannt, ihrem Unmut über Filme freien Lauf zu lassen. Alles, was ihnen zu anspruchsvoll erschien, wurde abgelehnt. In diesen Bereich fielen alle Prestigefilme der Mit-30er, wie etwa Literaturverfilmungen von Shakespeare-Stücken und anderen

112 Young: *The Great Depression in America*, S. 12.

113 Vgl.: Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 91.

114 Ebd. S. 96.

115 Vasey, Ruth: *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Wisconsin: University Press 1997. S. 4.

116 Vgl.: Ebd.

Klassikern. Außerdem waren ihnen Stars mit ausländischen Akzenten und gekünsteltem Verhalten verhasst.<sup>117</sup> Sie wollten Filme sehen, in denen sie sich mit den Situationen und Hauptfiguren identifizieren konnten.<sup>118</sup> Beliebt waren Western, Komödien, Filmreihen und Filme, in denen das Landleben verklärt wurde. Man kann davon ausgehen, dass diese Einstellung mit den Lebensbedingungen und Erfahrungen zusammenhängt:

Perhaps it may be said that the inhabitants of large cities regard as artistically desirable what people in other types of communities call smut. The difference in the point of view doubtless lies in the fact that city life is more varied than that of rural districts and it is varied experiences, perhaps, which teaches discrimination.<sup>119</sup>

Hinzu kam ab den 20ern der ausländische Markt, vor allem Europa.

Man bemühte sich eine Formel zu finden, die für alle galt. Zusätzlich musste man sich mit verschiedensten Zensurbestimmungen herumschlagen. Zufrieden stellen konnte man ohnehin nicht alle. Für die Finanzzentrale in New York war ein uneingeschränkter Vertrieb unerlässlich für eine Maximierung der Profite.<sup>120</sup>

Der öffentliche Geschmack, so unklar und unberechenbar er manchmal auch sein mochte, und ab 1934 der Production Code, beherrschte die Studios und nicht vice versa. Der Soziologe Herbert J. Gans hat richtigerweise bemerkt: „The audience is obviously limited by what it is offered, but what is offered to it depends a good deal on what it has accepted previously.“<sup>121</sup> Die Massen an den Kinokassen entschieden darüber was florierte und was floppte. Die Zuschauer besuchten zu Zeiten vermehrt gewisse Genres und ein Zyklus entstand. Diese traten auf und verschwanden wieder.

Die Leute flüchteten sich vom Alltagsleben nicht in irgendetwas, wozu sie keinen Zugang hatten. Man muss sich bis zu einem bestimmten Grad mit den Situationen und Figuren identifizieren können, wie es die Landbevölkerung ohnehin verlangte. Somit variiert der Geschmack der Personen je nach Lebenslage.

Filme können daher als kulturelles Artefakt gesehen werden. Sie reflektieren stets die vorherrschenden Werte, Ängste, Verhältnisse und geben uns Auskunft über die Kultur, aus der sie hervorgingen. Ebenso treten manche Motive und Werte einmal stärker hervor und verschwinden danach beinahe wieder ganz. Filme sind deshalb immer zeitgebunden. An der Filmproduktion arbeitet immer ein Kollektiv, welches die selben

<sup>117</sup> Vgl.: Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 143f.

<sup>118</sup> Ebd. S. 144.

<sup>119</sup> Ebd. S. 143.

<sup>120</sup> Vgl.: Vasey, Ruth: *The World According to Hollywood, 1918-1939*, S. 5.

<sup>121</sup> Gans, Herbert. „The Creator-Audience Relationship In The Mass Media: An Analysis Of Movie-Making.“ Rosenberg, Nathan / White David (Hg[g].) *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Glencoe: Free Press 1957. S. 315.

Spannungen wie der Rest der Bevölkerung spürt und diese zum Ausdruck brachte. Man muss also Filme immer im zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext sehen.

Die Filme, welche in den USA während der Großen Depression gedreht wurden, waren eindeutig amerikanischen Charakters und müssen immer im Zusammenhang mit der damaligen wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Situation gesehen werden. Es verwundert also nicht, dass Filme der frühen 30er in ihren Themen die Bitterkeit und Trostlosigkeit der Depression und die Meinung der Menschen darüber, widerspiegeln.

Filme haben dazu beigetragen, die Moral der entmutigten Gesellschaft aufrechtzuerhalten, sie gaben den Leuten Hoffnung und Zuversicht.

„It has been the mission of the screen ... to reflect aspiration, achievement, optimism and kindly humor in its entertainment.“<sup>122</sup>

In vielen Filmen wurde nicht reiner Eskapismus, als Ablenkung vom Alltag, zur Schau gestellt, sondern Erfolgsgeschichten vor einem realen, zeitgenössischen Hintergrund. Der traditionelle Glaube an individuellen Erfolg wurde weiterhin hochgehalten, jedoch in verschleierter Form, da es ansonsten zur reinen Farce geworden wäre, ohne auch nur einen Funken an Glaubwürdigkeit. So war der Aufstieg von Gangstern von ganz unten an die Spitze der Macht, in einer korrupten Gesellschaft, regiert von inkompetenten Polizisten und Gaunern, glaubhaft. Zuschauer konnten dies nachvollziehen. Der Glaube an die Regierung und Staatsgewalt wurde gestärkt, indem Gangster zuletzt immer bestraft wurden. So konnte den Menschen vermittelt werden, dass das Land sie beschützen kann und eine gemeinsame amerikanische Identität wurde gestärkt. Nie sollte der aktuelle politische und soziale Status Quo untergraben, sondern stets unterstützt werden.

„Of all the major studios, it was Warner Brothers who best captured the flavour of the Depression, attacking certain contemporary social and political controversies, and earning themselves the designation of an active 'social conscience'.“<sup>123</sup> So kamen die ersten Gangsterfilme aus ihrem Studio. Für die vorliegende Arbeit ist dieses Studio daher von besonderem Interesse.

Erst nach dem Wahlsieg Roosevelts und dessen Amtsantritt 1933 wurden die Filme wieder leicht optimistischer. So wie im Volk durch den Glauben an Roosevelt,

---

<sup>122</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 219.

<sup>123</sup> Ebd. S. 157.

Optimismus und ein neues Klima einkehrten, so hatte die Filmindustrie instinktiv auf die neuen Begebenheiten reagiert. Die Themen in den Filmen wendeten sich von den Gangstern ab und leichter Unterhaltung zu: den Filmmusicals, Screwballkomödien, Romanzen und Prestigefilmen über historische Themen. *Chorus girls* wurden zu den Stars der Shows und Liebende aus unterschiedlichen Klassen fanden ihren Weg zueinander.

### 3.1. Das Kinowesen in Zahlen

1928 lag die Besucherzahl bei etwa 65 Millionen pro Woche.<sup>124</sup> Bis zum Ende des Jahrzehnts stieg sie auf unglaubliche 80 bis 95 Millionen an.<sup>125 126</sup> Wie auch bei anderen Freizeitaktivitäten, war Sonntag der Kinotag schlechthin. Überall hatte man die Chance, Filme zu sehen, sei es in kleinen Nachbarschaftskinos oder in den riesigen, luxuriösen Kinopalästen der Großstädte. 1930 gab es in den USA etwa 23000 Kinos. 400 davon waren luxuriöse Bauten.<sup>127</sup> Sie boten riesige Sitzplatzkapazitäten, eine komfortable Einrichtung, Klimaanlage und eine gute Anbindung an öffentliche Verkehrsmittel. Über die Hälfte der Menschen lebte jedoch in Kleinstädten, wo es meist nur ein Kino gab, welche kaum als luxuriös bezeichnet werden konnten. All jene Plätze zählten in den 20er und 30ern zu den wichtigsten jener Zeit, da Film geradezu zur Notwendigkeit geworden war.

Auch während der Großen Depression blieb die Besucherzahl bei unglaublichen 60 Millionen pro Woche<sup>128</sup>, obwohl seit dem Börsencrash wöchentlich 100.000 Arbeiter entlassen wurden und Ende 1932 etwa 34 Millionen Menschen ohne Einkommen waren.<sup>129</sup> Im Vergleich zu anderen Industrien stellten diese Besucherzahlen einen regelrechten Boom dar, auch wenn die Filmindustrie in dieser Zeit keineswegs immun gegen die Wirtschaftskrise war. Dies zeigt, welche Macht Filme über die Leute hatten. Walter Gifford, sowie Harry Warner meinten, dass Filme „as necessary as any other daily commodities“<sup>130</sup> waren. Während der Wirtschaftskrise verwurzelte sich das Kino

124 Vgl.: Kyvig, David: *Daily Life in the United States, 1920 - 1940*, S. 94.

125 Ebd. S. 91.

126 Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons 1993 (= History of the American Cinema, 5). S. 13.

127 Vgl.: Ebd. S. 26.

128 Vgl.: „Hollywood and the Great Depression“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/hollywood\\_great\\_depression.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/hollywood_great_depression.cfm) Zugriff: 28.03.2010.

129 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 13.

130 Bergman: *We're in the Money*, S. xii.

noch viel tiefer in die Gesellschaft, auch wenn die Zeit des sorglosen, wöchentlichen Kinobesuchs vorüber war. Kino war kein Luxusgut, sondern Freizeitaktivität und Erholung, ähnlich wie Radio.

Blieb die Filmindustrie 1929 und 1930 noch weitgehend von den Auswirkungen der Großen Depression verschont, so musste auch sie ab 1932 ihre Konsequenzen aus den sinkenden Besucherzahlen und der Wirtschaftskrise ziehen.

In den Konzernen wurden Einsparungsmaßnahmen gemacht, insbesondere bei Gehältern und in den Kinos musste man die Ticketpreise senken, sowie andere attraktive Angebote schaffen. Der erste Schritt war, die Preise zu senken. In den 20er Jahren waren Premieren- und Deluxe-Häuser im Durchschnitt um 20 Cent teurer als normale Kinos. Sie näherten sich während der Depression bis auf 5 Cent einander an. 1931 zahlte man etwa 15 Cent in den luxuriösen Kinos, in den 20ern lagen Ticketpreise hier bei 35 Cent. Unabhängige senkten die Preise auf 10 Cent, welche ansonsten keinerlei Chancen aufs Überleben hatten. Hier zog man jedoch die Grenze.<sup>131</sup>

Als auch Preissenkungen keine Wunder mehr vollbringen konnten, musste man sich andere Strategien einfallen lassen. „Double Features“ und „Bank Nights“ sollten den Betrieb ankurbeln.<sup>132</sup>

„Double Features“, also zwei Filme zum Preis von einem, bestanden meist aus einem längeren A-Film und einer kürzeren „Low Budget“-Produktion. Zum einen konnten sich die Kinobetreiber nicht nur teure, starbesetzte Filme leisten, zum anderen bestand nun auch doppelter Filmbedarf und die großen Studios konnten weder die gesamte anfallende Produktion übernehmen, noch ausschließlich starbesetzte Filme drehen, sodass die poverty-row Studios diese Leere mit B-Filmen füllen konnten. „By the end of the decade, double features had become an institution, prevailing either all or part of the week in an estimated 60 percent of the nation's seventeen thousand theaters.“<sup>133</sup>

Doch auch diese Strategie ging nicht zur Gänze auf. Drei Filme zum Preis von einem waren unvorstellbar sowohl für den Produktionszweig, als auch für die Kinos. Man schuf sich also mit anderen Geschäftsideen Abhilfe. „Bank Nights“ funktionierten ähnlich einer Lotterie, bei dem sich alle, die mitmachen wollten, in eine Liste eintrugen und dann ein Gewinner gezogen wurde, welcher entweder Sachpreise oder aber Geld

---

<sup>131</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 28.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Ebd. S. 29.

gewann.<sup>134</sup> So wurde den Leuten ein Anreiz geboten, ins Kino zu gehen. Das Spiel wurde von vielen Kinos bis Mitte der 30er Jahre übernommen und konnten auch das eine oder andere Kino retten. Doch Mitte des Jahrzehnts kamen „Bank Nights“, im Gegensatz zu „Double Features“, wieder völlig ab.

### 3.2. Filmindustrie - Studiosystem

Die amerikanische Filmindustrie verlagerte sich in den 1910er Jahren nach Los Angeles, genauer gesagt nach Hollywood. Beinahe alle wichtigen Filmfirmen hatten von da an ihre Studios an der Westküste:

Certainly southern California attracted early film-makers because of the variety of its locations and the availability of land, not to mention local wage levels which were half those in New York or San Francisco.<sup>135</sup>

Die Unternehmensleitung der Firmen war nach wie vor an der Ostküste.<sup>136</sup>

In den 20ern entwickelte sich die Filmbranche zu einer riesigen Industrie, da Film zum Massenmedium wurde, als Teil eines immer größer werdenden Unterhaltungsmarkts. Die Filmfirmen erkannten den steigenden Markt und legten deren Firmen auf größtmögliche Effizienz und Profite aus. So wurde die Filmbranche zu einer Industrie nach Fords Vorbild. Die großen Studios produzierten über 90% des Spielfilmangebots und erlangten somit die Kontrolle darüber, was das Publikum zu sehen bekam.<sup>137</sup>

Da die Filmproduktion in den 1920ern durch die Etablierung abendfüllender Spielfilme, des Tonfilms und nicht zuletzt auch wegen der Stars, immer teurer und aufwendiger wurde, verbündeten sich die Filmmoguln bis Mitte des Jahrzehnts mit den Großbanken New Yorks.<sup>138</sup> Somit konnten riesige Konzerne entstehen. Die Fließbandproduktion, unter der Aufsicht der Banken, hatte nichts mehr mit individuellem künstlerischen Anspruch zu tun. Was einmal gut an der Kinokasse ankam, wurde in leicht variiertes Form dutzendmal verfilmt. Die Filmbranche wurde zu dieser Zeit unwiderruflich kommerzialisiert. Hier ging es um Macht, Einfluss und Profit.

134 Ebd. S. 35.

135 Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 2.

136 Vgl.: Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 601.

137 „The Hollywood Studio System“. <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/2924/The-Hollywood-Studio-System-1942-1945.html> Zugriff: 10.10.2009.

138 „Vollständige Kommerzialisierung des Films“. <http://35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1920/vollstaendige-kommerzialisierung-des-films.83.htm> Zugriff: 31.01.2011.

„So formten sie ihre großen Hollywood-Studios, die jedes für sich einen ganz eigenen Stil entwickelten, gewährleistet durch ihre gezielt ausgesuchten Stars und den besonderen Touch ihrer Autoren, Regisseure und Kameraleute.“<sup>139</sup>

Produziert wurde, was den Leuten gefiel, beziehungsweise dem Studio den meisten Gewinn brachte. Dabei bestimmte die Firmenleitung die Quantität und Qualität der Filme.<sup>140</sup> Danach wurde das Geld auf A- und B-Filme aufgeteilt.

Da man nicht die ganze jährliche Filmproduktion einem „Central Producer“ überlassen wollte, um nicht an Originalität und Vielfalt einzubüßen und damit die Produktionskosten besser überschaubar wurden, was während der Wirtschaftskrise zunehmend wichtig wurde, wechselte man 1931 zum *Producer Unit System*.<sup>141</sup> Hier gab es zwar weiterhin einen „Central Producer“, welcher alle Abteilungen überwachte, aber da die Filmproduktion stetig stieg, wurden ihm Koproduzenten zugeteilt, welche eine gewisse Anzahl an Filmen kontrollierten und auf bestimmte Genres spezialisiert waren. Spezialisierungen, Standardisierungen, Arbeitsteilung und neue Abteilungen nahmen zu, damit der Produktionsprozess möglichst effizient wurde und ein reibungsloser Ablauf garantiert war. Dabei wurde der Regisseur nicht kreativ in die Produktion eingebunden, der „director became another technical expert, and his decision-making power decreased.“<sup>142</sup> Ab den 30ern hatten Regisseure nicht einmal mehr das Recht auf den finalen Schnitt des Filmes<sup>143</sup>, was sich bis heute nicht mehr geändert hat. Laut David O. Selznick war „the director, nine times out of ten, is strictly a director, in the same sense that the stage director is the director of the play. His job is solely to get out on the stage and direct the actors.“<sup>144</sup> Auch der Status der Drehbuchautoren nahm ab und Stars hatten überhaupt kein Mitspracherecht, wenn es um ihre Charaktere und Dialoge ging.<sup>145</sup> Es gab dadurch kaum individuelle Filme, Experimente waren nicht erwünscht. Der „Central Producer“ in der Führungsetage behielt dennoch die Kontrolle über alle Projekte, hatte alle Kosten im Blick, erstellte Produktionspläne und plante auch sonst alles bis ins kleinste Detail.

Man wollte somit größtmögliche Kontrolle über das Produkt erlangen. Jeder Schritt vom Drehbuch über die Filmherstellung und Distribution bis hin zur Vorführung,

139 Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 601.

140 Vgl.: Ebd.

141 Vgl.: „Producer-unit system“ . <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?Begriff=Producer-unit+system> Zugriff: 31.01.2011.

142 „Central Producer System (1914-31)“. <http://student.vfs.com/~patg/Early%20Cinema/studios.html> Zugriff: 31.01.2011.

143 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 77.

144 Ebd. S. 79.

145 Ebd. S. 146.

wurde penibel geplant und kontrolliert. Das Studiosystem war geboren und beherrschte die Filmindustrie bis in die 50er Jahre.<sup>146</sup> Idealerweise gehörten Produktions-, Distributions- und Präsentationszweige zu einem einzigen Konzern, sodass man von einer *vertikalen Integration* spricht. Die *Big 5* (*Loew's/MGM, Fox, RKO, Paramount, Warner Brothers*)<sup>147</sup> der dominierenden Filmstudios waren so konzipiert. Die *Little Three* (*Universal, United Artists, Columbia*)<sup>148</sup> der großen Studios hatten nur die Herstellung und den Verleih in deren Händen, jedoch keine eigenen Kinoketten. In den 20ern erzielten jedoch jene Studios mit den meisten Kinos die höchsten Gewinne.

„Paramount, Warners, and RKO were particularly aggressive and built or acquired hundreds of theaters, thereby encumbering themselves with millions of dollars of debt.“<sup>149</sup> Man nahm an, dass der Kinoboom weiter anhalten und die Zahl der Kinobesucher weiter ansteigen würde.

Die *Big 5* hatten während der 20er nur etwa 16% der Kinos im Land, dies waren jedoch hauptsächlich große, luxuriöse Premieren Kinos in den Großstädten und die profitabelsten restlichen Kinos im Land, wodurch sich der meiste Gewinn einfahren ließ und so erhielten sie rund Dreiviertel der gesamten box-office Einnahmen.<sup>150</sup> Die Kinos der *Big 5* waren in unterschiedlichen Regionen des Landes angesiedelt. Nur in den Großstädten, wo ohnehin mehr Bedarf an Kinos bestand, haben sie direkt miteinander konkurriert.

Flagship theaters used in-house productions almost exclusively. In order to distribute pictures nation-wide, the majors pooled their product, which is to say, they exhibited one another's pictures in areas where they did not compete and gave one another the right to pick the best pictures on each other's roster.<sup>151</sup>

Den unabhängigen Kinobesitzern stand dies nicht zu. Sie mussten, sofern sie starbesetzte Topfilme wollten, auch die minderwertigeren Filme eines Studios in einem Block kaufen. Minderwertigere Filme, sogenannte B-Filme, mussten von den *Big 5* produziert werden, da sie ständig auf voller Kapazität arbeiten mussten, aber nicht ausschließlich teure, starbesetzte Filme liefern konnten. Nicht selten wurden unabhängige Kinobesitzer zwangsverpflichtet, die gesamte Jahresproduktion eines Studios zu kaufen. Viele der Filme waren jedoch noch nicht einmal gedreht und bestanden nur auf dem Papier. Die Vorführer wussten überhaupt nicht, was sie einkauften. Doch um an die Kassenschlager zu kommen, mussten sie dies in Kauf

---

146 Vgl.: Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 600.

147 Ebd. S. 601.

148 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 8.

149 Ebd. S. 16.

150 Vgl.: Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 4.

151 Balio: *Grand Design*, S. 7.

nehmen. Denn es hieß alles oder nichts, so funktionierte das Blockbuchungssystem.<sup>152</sup> Die Studios hatten somit einen sicheren Absatzmarkt für all ihre Filme. Erst 1948 wurde dieses System gesetzlich verboten.<sup>153</sup>

### 3.2.1. Starsystem

Nach außen hin war Hollywood mit Stars und Glamour verknüpft. Die Studios banden einen Star, der sich bereits einmal gut an der Kinokasse bewährt hatte, mit 7-Jahres Verträgen, den berühmten „option contracts“<sup>154</sup>, an das Studio. Die Stars hatten während dieses Zeitraums nicht das Recht zu kündigen und das Studio zu wechseln. Das Studio hingegen nahm alle sechs Monate eine Evaluierung der Stars vor und entschied über eine Vertragsverlängerung. Außerdem konnte nur das Studio darüber entscheiden, ob der Schauspieler an ein anderes Studio verliehen wird. „Actors had remained relatively docile employees until 1933, when producers responded to the bank moratorium by threatening to close the studios unless talent accepted a 50 percent pay cut for eight weeks.“<sup>155</sup>

Sie wurden das Kapital der Firmen. Ein Film wurde um den Star herum aufgebaut und diente der Zurschaustellung der Stars. Auch die Werbung stellte Name und Bild des mitwirkenden Stars in den Mittelpunkt. In den 20ern erreichte das Starsystem einen ersten Höhepunkt. Die PR-Abteilung der Filmfirmen bauten ein bestimmtes Image für einen Schauspieler auf. Sie bekamen mitunter neue, einzigartige Namen und repräsentierten einen bestimmten Typ mit gewissen Eigenschaften. „[...] die Produktionsfirmen erkannten, dass über die Sympathie für eine Darstellerin und ihre Wiedererkennung auch das Publikum an die Filme eines Studios zu binden waren.“<sup>156</sup>

Viele Stars faszinierten die Massen, beeinflussten den Modestil, hatten Fangemeinden und tauchten in diversen Filmmagazinen auf. Schauspieler wurden durch gezielte PR zu göttlichen Wesen, die nicht nur ein bezauberndes Aussehen hatten, sondern auch den dazugehörenden Lebensstandard.

In den 30ern, während der Wirtschaftskrise, veränderte sich das Image der Stars wesentlich. Waren sie zuvor unantastbare Geschöpfe, so wurden sie dann eher als

---

152 Vgl.: Ebd. S. 20.

153 Vgl.: „Blockbuchen“. <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Blockbuchen> Zugriff: 31.01.2011.

154 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 145.

155 Ebd. S. 153.

156 Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 588.

Mädchen von nebenan, oder fürsorglicher Familienvater gezeigt. Sie stellten ihr Leben nicht mehr in so großem Ausmaß zur Schau. Dies diente jedoch auch wiederum der Publicity. Man wollte den Menschen, denen es während der Depression finanziell schlecht ging, zeigen, dass auch Stars normale Menschen sind.

### 3.2.2. Die Filmindustrie während der Wirtschaftskrise

1929 waren die dominierenden Filmstudios am Gipfel der Profite angekommen<sup>157</sup>, doch in den kommenden Jahren verwandelten sich diese in Defizite. 1933 war schließlich der Tiefpunkt erreicht. Es zeigte sich, dass auch die Filmindustrie nicht gegen die Depression gewappnet war:

The outstanding market lesson of the year [...] is the exploding of the ancient dictum that low-priced amusements are depression-proof. [...] The current bear market has demonstrated that nothing is depression-proof [...].<sup>158</sup>

Während der Depression wurden 20% der in der Filmbranche tätigen Arbeiter entlassen. Gehälter fielen zum Teil von \$ 2 auf \$ 1,25 pro Tag. Nur so war es den Studios möglich Einsparungen zu machen. 1931 hatten die *Majors* zusammen \$ 156 Millionen an Gehaltszahlungen zu leisten, 1933 hatte man diese auf \$ 50 Millionen reduziert.<sup>159</sup>

Defizite konnte man in den meisten Filmfirmen jedoch nicht vermeiden. Die Ausnahme war *Loew's/MGM*, welche als einzige auch während der Wirtschaftskrise jedes Jahr Profite machte. Im Jahr 1930 hatten sie einen Gewinn von \$ 15 Millionen, 1933 ist er auf \$ 4,3 Millionen gesunken. Der Nettogewinn von *Warner Bros.* sank zwischen 1930 und 1935 von 7 Millionen auf 700000 Dollar.<sup>160</sup>

Konkurse betrafen die meisten Filmstudios wegen ihrer Kinoketten und den enormen Aufrüstungskosten, die durch die Etablierung des Tonfilms anfielen. Wie in Kapitel 3.2. erwähnt, hat man während der 20er massive Kinoankäufe getätigt, diese mussten nun für den Tonfilm umgerüstet werden. Die betreffenden Studios hatten Probleme die aufgenommenen Hypotheken und Rückzahlungen zu begleichen, da die Aufrüstung und die neuen Tonstudios fast gänzlich durch große Finanzfirmen der Wallstreet finanziert wurden, die nun auch Vertreter in den Aufsichtsräten der Filmstudios sitzen hatten.<sup>161</sup> Die sofortigen Profite und die Begeisterung der Menschen für den Tonfilm rechtfertigten die hohen Umrüstungskosten. Doch als die Besucherzahlen stetig

<sup>157</sup> Vgl.: Bergman: *We're in the money*, S. xix.

<sup>158</sup> Balio: *Grand Design*, S.13.

<sup>159</sup> Vgl.: Ebd. S. 15.

<sup>160</sup> Vgl.: Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 659.

<sup>161</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 21ff.

zurückgingen, kam es zum finanziellen Fiasko in vielen Studios.

„During this turbulent period, banks took financial control of many once-independent studios. Proud names like MGM, Paramount, RKO, Fox Films, and 20th Century Films (combined in 1935 as 20th Century Fox) felt the stress of mergers.“<sup>162</sup> Doch auch diese Vertreter der Wall Street konnten keine Wunder vollbringen, da sie die Filmbranche nicht kannten und deswegen vollkommen ungeeignet waren, solche Firmen zu leiten.<sup>163</sup> Sie kannten sich zwar ohne Zweifel im Finanzsektor aus, über den Geschmack des Publikums wussten sie jedoch nichts. Das beste Beispiel dafür war die *Fox Film Corporation*. Der ursprüngliche Gründer, William Fox, musste die Firma an Harley L. Clarke, der ein Kinoausstattungsunternehmen leitete, übergeben, welcher von da an die Firma leitete und das Studio aus der misslichen finanziellen Lage führen sollte:

[Clarke, Anm. d. Verf.] felt he could 'clean up' the mess by applying techniques of scientific business management which had worked so well in the utilities industry. But [...] standard business practices did not always work in the motion picture business. During the Great Depression they produced only debt. Clarke resigned in 1931 after only one year on the job.<sup>164</sup>

Nach Clarke versuchte ein Banker sein Glück, doch auch dieser versagte. Man griff schließlich auf Sidney Kent zurück, „ein Mann, der, wie Zanuck später erläuterte, „vom Film keine Ahnung hatte“, aber ein „hervorragender Finanzmann“ war.“<sup>165</sup> 1935 schaffte er eine Fusion der *Fox Film Corporation* mit *Twentieth Century Pictures* und brachte die Firma somit wieder auf den richtigen Weg.

Die Industrie lernte daraus und so waren Investmentbanker zwar in jeder Firma zu finden, aber nicht mehr an der tagtäglichen Produktion beteiligt.

Viele Produktionsfirmen mussten um Konkursverwaltung ansuchen, wodurch die Firma meist umstrukturiert wurde und viele Kinos abgetreten werden mussten. So geschehen bei *RKO*, *Paramount* und *Universal*. Bei *Warner Bros.* sah es zwar ähnlich aus, sie mussten jedoch nicht um Konkursverwaltung ansuchen und wurden nach wie vor von den ursprünglichen Gründern geführt. Am Ende der 20er hatte man bei *Warner Bros.* mit Ton experimentiert, viele Kinos angekauft und somit das Vermögen von \$5 Millionen auf \$230 Millionen aufgestockt.<sup>166</sup> Durch das Hereinbrechen der Depression, mussten sie die Hälfte ihrer Kinos schließen, Gehälter kürzen und auch Produktionskosten minimieren. Bis 1943 konnten sie die angehäuften Schulden wieder

<sup>162</sup> Young: *The Great Depression in America*, S. 320.

<sup>163</sup> Balio: *Grand Design*, S. 23.

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 631.

<sup>166</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 17.

abbauen und einer Konkursverwaltung entgehen.

Erst nachdem die Studios lernten, sich wie moderne Unternehmen zu verhalten und Umstrukturierungen machten, konnte die Industrie wieder aufleben. Laut Chandler braucht es zwei Charakteristika, um als modernes Unternehmen zu gelten. Eine horizontale Integration beschreibt einen:

Merger of firms at the same stage of production in the same or different industries. When the products of both firms are similar, it is a merger of competitors. When all producers of a good or service in a market merge, it is the creation of a monopoly. If only a few competitors remain, it is termed an oligopoly.<sup>167</sup>

Sowie eine vertikale Integration, welche die Studios schon in den 10er und 20er Jahren annahmen. Die Betriebe wurden nach einer klaren Hierarchie strukturiert, somit rationalisiert und in einzelne, unabhängige Abteilungen organisiert, welcher jeweils ein Manager vorstand. Das Unternehmen musste auf langfristige Stabilität und Profit ausgerichtet sein. Das zweite Charakteristikum war, dass die Unternehmensleitung von den Besitzern getrennt wurde. Die eigentlichen, beziehungsweise ursprünglichen Besitzer, überließen das Tagesgeschehen den hoch bezahlten Geschäftsführern. Ausnahmen waren *Columbia* und *Warner Bros.*, welche beide noch von den ursprünglichen Gründern geleitet wurden. Doch auch sie zählten zu den modernen Unternehmen, da die Gründer zu hauptberuflichen Managern wurden.<sup>168</sup>

Unabhängige Kinobesitzer hat es in dieser Branche noch schlimmer getroffen. Gab es 1930 etwa 20.000 Kinos in den USA, so schlossen 1932 4.000 davon ihre Tore, viele davon unabhängige Betreiber.<sup>169</sup> Filme allein konnten die Kundschaft nicht halten. Viele Sportarten, wie etwa Minigolf und „Night Baseball“, waren in allen Städten beliebt und eine noch preiswertere Unterhaltungsform, die man bis in die Nachtstunden hinein ausüben konnte. Viele Menschen bevorzugten diese Freizeitaktivitäten anstatt eines Kinobesuchs.<sup>170</sup>

Nach der Aufhebung der Prohibition, strömten wieder mehr Menschen aus ihren Häusern in die Downtowns der Städte. Es kam wieder Leben ins Zentrum, wo Restaurants, Hotels und vor allem Kinos angesiedelt waren. Ab 1934 begann sich die Unterhaltungsbranche wieder zu erholen.<sup>171</sup> In den folgenden Jahren schafften es die Filmstudios wieder in die schwarzen Zahlen, obwohl die Besucherzahl und Profite

<sup>167</sup> „Horizontal Integration“. <http://www.businessdictionary.com/definition/horizontal-integration.html>  
Zugriff: 31.01.2010.

<sup>168</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 25f.

<sup>169</sup> Ebd. S. 15.

<sup>170</sup> Ebd. S. 27.

<sup>171</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 284.

lange nicht auf das Niveau des Jahres 1929 kamen. Erst 1935/36 pendelten sich die Besucherzahlen wieder auf 80-90 Millionen pro Woche ein.<sup>172</sup> Gründe dafür gibt es zahlreiche, darunter die Aufhebung der Prohibition, der New Deal oder die Verschiebung zu moralischeren Filmsujets.

### 3.3. Zensur

Der Ruf nach einer staatlichen Zensur ist so alt, wie das Medium Film selbst. Bereits 1907 trat das erste us-amerikanische Zensurgesetz in Chicago in Kraft.<sup>173</sup> 1921 gab es in sieben der 48 Bundesstaaten Zensurbehörden, sowie lokale Zensurstellen.<sup>174</sup>

Den Zensurbefürwortern ging es weniger um einzelne Worte und Handlungen, denn um die kulturelle Funktion der Filme und die kulturelle Kontrolle des Publikums. Man fürchtete den Effekt auf die Bevölkerung, da es kein Bewertungssystem gab, sondern Filme für eine homogene Masse bestimmt waren. Es sollten immer bestehende gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Machtverhältnisse unterstützt werden. Man wollte die Menschen nicht zu Klassenaufrühen verleiten und das Vermischen der verschiedenen Klassen verhindern. Alles sollte so bleiben, wie es seit jeher war. Ausgefochten wurden diese Streitigkeiten jedoch stets über die Inhalte einzelner Filme. Gewöhnlich wurde die Angst und Sorge über die Auswirkungen auf Kinder und das Verhalten der Jugendlichen kundgetan. Gerade in Zeiten gesellschaftlicher Umwälzungen, wie es in den 20ern der Fall war, wurden Filme zum Teil als gefährliche Unterhaltungsform gesehen. Ein Umdenken in der Gesellschaft, die Emanzipation der Frau und eine größere Offenheit zum Thema Sexualität kam den Filmen zugute, denn man war gerne dazu bereit, Trends, wie etwa die Flapper-Kultur, das Jazz Age oder starke unabhängige Frauen, in den Filmen zu zeigen.

Vor allem konservative Lager, wie die katholische Kirche und Elternvereinigungen, hatten Probleme mit dem Kino und der, nach ihrer Meinung, Ausbreitung falscher Ideen und Ideale, über die sie keine Kontrolle hatten. Vorbehalte gegenüber populären Unterhaltungsformen hat es immer gegeben, da die potenzielle Gefahr ungleich größer ist, als beispielsweise die der Oper oder des Broadways. Meist traten Proteste dieser Art an entscheidenden Wendepunkten und Veränderungen in der Gesellschaft auf, an

---

<sup>172</sup> Vgl.: Ebd. S. 285.

<sup>173</sup> Vgl.: „American Film Censorship“. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Censorship-AMERICAN-FILM-CENSORSHIP.html> Zugriff: 02.02.2011.

<sup>174</sup> Vgl.: Balio: Grand Design, S. 41f.

denen traditionelle Moralvorstellungen und Traditionen generell, verworfen und überdacht wurden.

Vor allem die Entscheidung über passende filmische Unterhaltung nur den Studiomoguln zu überlassen, welche überdies meist Immigranten waren, fanden sie alarmierend und sahen sich im Recht beim Ruf nach staatlicher Zensur.

1922 schlossen sich die Produktionsfirmen zur *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)* zusammen, „um einer staatlichen Zensur zuvorzukommen; William H. Hays (1879-1954) wurde zu ihrem Vorsitzenden berufen. [...] Hays [...] war beauftragt, das Ansehen der Filmindustrie in der öffentlichen Meinung zu rehabilitieren.“<sup>175</sup>

Der vorrangige Zweck der MPPDA war es, die politischen Interessen der Filmfirmen sicherzustellen. Man wollte eine bundesweite Zensur mit allen Mitteln verhindern und vor allem die angedrohten anti-trust Gesetze abwehren. Für die Filmindustrie beziehungsweise die großen Studios waren die Kontrolle ihrer Handelspraktiken und ihr Oligopol wichtig. Das öffentliche Interesse galt jedoch der Zensur und so wurde Hays, mit seinem Hays Office, zum Publicity-Mann der Filmindustrie. Mittels Selbstzensur wollte man die Gegner zufrieden stellen und einen Mittelweg finden, der sowohl Zuseher, als auch Kritiker zufrieden stellte:

The Hays Office acted as a thermostat, by which the American film industry could broach such political, social or sexual themes as would prove commercially successful but which stopped short of provoking punitive reaction by offended external pressure groups.<sup>176</sup>

Die Zensurverbreitung konnte nach 1922 tatsächlich eingedämmt werden. Rufe nach staatlicher Zensur und moralisch besseren Filmen verstummten jedoch nie.

Ab 1927 sollten die „Dont's and be Carefuls“<sup>177</sup>, eine Zusammenfassung der bereits bestehenden Verbote und Zensurbestimmungen der verschiedenen Bundesstaaten, die Produktion bestimmen. Die Einhaltung sollten vom *Studio Relations Committee (SRC)* in Hollywood unter der Leitung Jason Joy's kontrolliert werden.<sup>178</sup> Joy hatte bis zur tatsächlichen Einführung des Production Codes jedoch nur beratende Funktionen. Filme wurden hier nach deren Produktion, jedoch vor der Veröffentlichung, verändert. Durch die Einführung des Tonfilms, dem damit neuen Raum an Obszönitäten und

<sup>175</sup> Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 468.

<sup>176</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 96.

<sup>177</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 237.

<sup>178</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 43.

Mehrdeutigkeit, sowie dem immer stärker werdenden Druck von diversen Zensurbefürwortern, sah man von Seiten der Produzenten den Bedarf eines neuen Codes. Den fertigen Filmen konnten nun nicht mehr von der zuständigen Zensurstelle einzelne Szenen entfernt werden, ohne dabei die Synchronität zwischen Bild und Ton zu zerstören.

Ab 1929 beschäftigte man sich sowohl industrieeintern, als auch extern, mit Entwürfen eines neuen Codes zur freiwilligen Selbstkontrolle. Dabei gab es viele verschiedene Meinungen darüber, was die Aufgabe der Industrie sei. Schließlich engagierte man "the leading figure in the revival of the Catholic Sodality youth movement, Father Daniel A. Lord, S.J., to draft it."<sup>179</sup>

Im Endeffekt war der Production Code:

[...] a corporate statement of policy about the appropriate content of entertainment cinema and acknowledged the possible influence of movies on the morals and conduct of those who saw them. It represented the industry's acceptance of its difference from the book, magazine, or theater business.<sup>180</sup>

Im Februar 1930 einigte sich die Filmindustrie auf den Motion Picture Production Code, oder auch „Hays Code“<sup>181</sup>, dessen Einhaltung durch das SRC kontrolliert werden sollte. Der fertige Code bestand aus den *General Principles*, die wie folgend lauten:

1. No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.<sup>182</sup>

Sowie aus den *Particular Applications*, welche eine Erweiterung der „Don'ts and Be Carefuls“<sup>183</sup> darstellten. Sie beinhalteten vor allem Regelungen zur Darstellung von Gewalt und Sex, welche hier nicht ausführlich besprochen werden können.

„In practice, however, most restrictions remained lax and the code continued to be

---

<sup>179</sup> Ebd. S. 46.

<sup>180</sup> Ebd.

<sup>181</sup> Vgl.: Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 468.

<sup>182</sup> „The Motion Picture Production Code of 1930“. <http://www.artsreformation.com/a001/hayscode.html>. Zugriff: 10.10.2009.

<sup>183</sup> „Don'ts and Be Carefuls“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm). Zugriff: 10.10.2009.

ineffectual.“<sup>184</sup> Auch den Zensurbefürwortern blieb dies nicht verborgen und so gelangte man zur Annahme, dass der Production Code weitestgehend ignoriert wurde.

During the period 1930 to 1933, the Depression caused movie revenues to drop, a situation that convinced the studios that only with the inclusion of more sex, violence, and profanity would people return to theaters. So, despite the existence of the code and Hays' attempts to bolster its influence, film content tended to ignore its proscriptions and instead grew even more controversial, a situation that brought about renewed criticism.<sup>185</sup>

Speziell durch das Aufkommen von Gangsterfilmen zu Beginn des Jahrzehnts flauten die gängigen Debatten wieder auf.

Ende 1932 wurden die Rufe nach staatlicher Zensur wieder lauter, was Hays 1933 dazu veranlasste, die Einhaltung des Production Code strikter zu überwachen. Eine „Reaffirmation of Objectives“<sup>186</sup> und eine Umstrukturierung im Hays Office waren die Folge. Joseph Breen, welcher bis dato nur im Hintergrund tätig war, bekam ein erweitertes Tätigkeitsfeld. Er kümmerte sich nicht um seine Beliebtheit bei den Studiobossen und ging weg von Joy's Weg des Konsenses. Er erwies sich den Studios in den kommenden Jahren als sehr nützlich, da er meist brauchbare Lösungen für die Probleme bei der Durchführung des Production Codes anbieten konnte. Die Studios suchten jedoch immer einen Weg, um den Production Code zu umgehen.

1934 kam es schließlich zum Showdown. Die Katholiken gründeten die *Legion of Decency*, zum Zweck, die Filme moralisch zu verbessern und eine erfolgreiche Durchsetzung des Production Codes zu erreichen. Dies setzten sie in drei Schritten durch. Zuerst drohte man mit Boycott, der dann tatsächlich in Philadelphia statt fand und ausschließlich *Warner Bros.* Kinos betraf, welche bis dato uneinsichtig waren. Zweiter Schritt waren tägliche Rundschreiben, mit denen man die Studiobosse bombardierte, um ihnen die Situation, in der sie steckten, vor Augen zu führen und um die Aufmerksamkeit der Presse, sowie der breiten Öffentlichkeit, auf das Thema zu lenken. Dies war im Endeffekt ausschlaggebend dafür, dass die Studios handelten. Es folgte der dritte und letzte Schritt, der die öffentliche Einführung des Production Codes mit einer klaren öffentlichen Buße beinhaltete, damit eine klare Grenze zwischen, wie Robert Sklar es ausdrückte *The Golden Age of Turbulence* und *The Golden Age of Order*, gezogen wurde.<sup>187</sup>

---

184 Young: *The Great Depression in America*, S. 237.

185 Ebd.

186 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 57.

187 Ebd. S.39.

Das Studio Relations Committee wurde daraufhin zur Production Code Administration (PCA):

Hays made Breen chair of the Production Code Administration (PCA); all scripts had to pass his office's scrutiny. In 1934, any film lacking Breen's and the PCA's seal of approval would be denied theatrical distribution, a draconian measure endorsed by the major studios. Since those same studios controlled most movie theaters, failure to receive PCA sanction became the kiss of death in a medium dependent on box office receipts for survival. Faced with this kind of threat, producers did their utmost not to violate the code for the remainder of the 1930s, and on into the 1940s. Their surrender signaled significant changes in the content of post-1933-1934 American movies, particularly any episodes containing elements of graphic sex, crime, or violence.<sup>188</sup>

Somit war die Durchsetzung des Production Codes, eine Selbstregulierung der Filminhalte, und eine Abwehr der staatlichen Zensur endgültig erreicht.

Sogleich wurde die Veränderung in der Umsetzung der Filme sichtbar. Sie waren vom Konzept der „delicacy“ durchzogen „which involved implication rather than demonstration, ellipsis rather than articulation.“<sup>189</sup>

Der Production Code war für die Verharmlosung und den Realitätsverlust der amerikanischen Filme verantwortlich, was ihnen auch heute noch vorgeworfen wird. Man scheute davor zurück, umstrittene Themen anzusprechen und ging über zu Musicals und Screwballkomödien, sowie leichten Genres. Drehbuchautoren legten sich ein ausgeklügeltes System zurecht, durch das sie sowohl gebildete Menschen, sowie auch Unerfahrenere ansprechen konnten:

[...] systems and codes of representation in which 'innocence' was inscribed into the text while 'sophisticated' viewers were able to 'read into' movies whatever meaning they were pleased to find, so long as producers could use the Production Code to deny that they had put them there.<sup>190</sup>

### 3.4. Populäre Genres während der Depression

Balio erwähnt in seinem Buch „Grand Design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939“ sechs Produktionstrends<sup>191</sup>:

- Prestige Pictures

<sup>188</sup> Young: *The Great Depression in America*, S. 237.

<sup>189</sup> Vasey, Ruth: *The World According to Hollywood, 1918-1939*, S. 113.

<sup>190</sup> Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson 1979. S. 9.

<sup>191</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 179.

- Musicals
- The Woman's Film
- Comedy
- Social Problem Films
- Horror Films

In den folgenden Kapiteln werden drei Filmgenres näher bearbeitet: Gangsterfilme, welche den Social Problem Films zuzuordnen sind, Musicals und Screwballkomödien, die in die Kategorie Comedy fallen. Deshalb wird hier kurz auf die anderen Trends eingegangen.

### 3.4.1. Prestige Pictures

Der wohl populärste Trend waren Prestige Pictures. Dabei handelt es sich nicht um ein spezielles Genre, „the term designates production values and promotion treatment. A prestige picture is typically a big-budget special based on a presold property, often as not a „classic,“ and tailored for top stars.“<sup>192</sup>

Da diese Art von Film sehr teuer zu produzieren war, gab es während der Wirtschaftskrise nur wenige davon. Wenn man jedoch die jeweiligen Produktionsbudgets der Studios ansieht, so bekamen Prestige Pictures „a lion's share“ davon.<sup>193</sup>

So war es nicht verwunderlich, dass für diese Filme ein großer Aufwand bei der Promotion betrieben wurde. Meist gab es groß angekündigte Premieren. All dies hatte natürlich einen Grund: Geld. Prestige Pictures hatten die höchsten Ticketpreise und es konnte dadurch ein hoher Umsatz erzielt werden. Wollte man die hohen Produktionskosten wieder einspielen, so musste man die Zuschauer in diese Filme locken.

Auch wenn alle *Major*-Studios diesem Produktionstrend folgten, war es *MGM*, welche den größten Erfolg damit hatte.<sup>194</sup> Da dieses Studio das einzige war, welches die Wirtschaftskrise unbeschadet überstand, hatte es auch die finanziellen Möglichkeiten, solche Filme zu drehen.

Als sich die ärgste Not der Depression ab 1936 legte, waren diese „million-dollar grosser“ laut *Variety* „no longer the rarity it [had] been during the long, lean years following the 1929 attack of indigestion in [the] industry.“<sup>195</sup>

---

192 Ebd.

193 Ebd.

194 Vgl.: „The History of Film. The 1930s“ <http://www.filmsite.org/30sintro2.html> Zugriff: 17.02.2011.

195 Balio: *Grand Design*, S. 189.

Beispiele für Prestige Pictures sind GRAND HOTEL (1932), A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (1935) und GONE WITH THE WIND (1939).

### 3.4.2. The Women's Films

„These films center on a female protagonist and her conflicts with deviance and conformity.“<sup>196</sup> Auch in diese Kategorie fallen verschiedene Arten von Filmen: „fallen-women films, romantic drama, Cinderella romances, and gold-digger or working-girl stories.“<sup>197</sup> Wobei die Fallen-Women Filme die frühen 30er Jahre beherrschten. Diese Welle hatte 1931 ihren Höhepunkt erreicht und flaute danach ab. So versuchte man sich an leicht veränderten Themen und ab 1934 „mistresses and demimondaines were no longer found in modern dress, but they could be detected in period costumes.“<sup>198</sup>

Nach 1934 gab es allgemein weniger Frauen-Filme. Man setzte eher auf Screwball-komödien, welche starke Frauen und deren Geschlechterkampf mit den Männern zeigten.

Beispiele für Woman's Filme sind ANNA CHRISTIE (1930), SHANGHAI EXPRESS (1932), LITTLE WOMEN (1933).

### 3.4.3. Horror Films

Obwohl es von ihnen, im Vergleich zu anderen Genres, nur wenige gab, waren sie dennoch ein wichtiger Produktionstrend der 30er. Balio unterteilte die Horrorfilme in vier Kategorien: „the mad-scientist film, which constitutes over half of the pictures; vampire movies; monster movies; and metamorphosis movies.“<sup>199</sup> Einen ersten Zyklus gab es zwischen 1931 und 1936. In diesem Zeitraum wurden etwa 30 Horrorfilme gedreht.<sup>200</sup> Alle großen Studios versuchten sich daran, darauf spezialisiert hat sich schließlich *Universal*.<sup>201</sup> Die Horrorfilme jener Zeit spielten mit den Ängsten, die die Leute während der Wirtschaftskrise hatten. *Universal* wollte den Leuten eigentlich „a distraction [...] from the real life horrors of the day“<sup>202</sup> bieten:

196 Landy, Marcia (Hg.): *Imitations of Life: A Reader of Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press 1991. S. 23.

197 Balio: *Grand Design*, S. 189.

198 Ebd. S. 249.

199 Ebd. S. 298.

200 Vgl.: Ebd.

201 Vgl.: „Horror Films“. <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html> Zugriff: 26.11.2010.

202 „Horror Films“. [http://www.associatedcontent.com/article/262433/how\\_the\\_horror\\_movies](http://www.associatedcontent.com/article/262433/how_the_horror_movies)

they never realized that they were sending different messages to different people. That, though, is what many horror movies do. They speak to what is going on in the world at the time. By relating to what people fear, horror films also relate to their dreams and hopes. These relations are what can tell us a lot about the people that are watching these horror films at the time.<sup>203</sup>

Auch sie waren teuer in der Produktion, konnten jedoch ähnlich den Prestige Pictures, hohe Umsätze einbringen. Manch einem Studio konnte der Erfolg dieses Genres durch die Depression helfen.

Beispiele für Horrorfilme sind DRACULA (1931), FRANKENSTEIN (1931), DR. JEKYLL AND MR. HYDE (1932) und KING KONG (1933).

---

[of the great pg2.html?cat=37](#) Zugriff: 26.11.2010.  
203 Ebd.

## 4. Gangsterfilme

Hollywood crime films of the early thirties dealt with gut reactions, with street life, with recognizable locales like slums and speakeasies, and they came as close to making a social comment on their period as any genre ever has.<sup>204</sup>

Der Gangsterfilm thematisierte als erstes Genre, unmittelbar nach Einsetzen der Depression, genau jenes hochaktuelle Thema. Sie waren jedoch kein neues Phänomen, sondern hatten zu Beginn der 30er schon einiges an Geschichte und Evolution hinter sich. Kriminelle waren seit jeher beim Publikum beliebter als Gesetzeshüter und das nicht erst seit es das Medium Film gibt:

The roots of the crime film go far beyond the invention of the movies. Criminals have exercised a particular fascination for the literary imagination whenever social orders have been in flux.<sup>205</sup>

Auch Filmemacher beschäftigen sich schon seit einem der ersten narrativen Filme, *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) von Edwin S. Porter<sup>206</sup>, mit genau diesem Thema. Als erster „genre-oriented gangster film“ gilt D.W.Griffith's Stummfilm *THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY* (1913).<sup>207</sup> „New narrative devices made it [*THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY*, Anm. d. Verf.] a key film not just within Griffith's own work but also in the context of the new genre.“<sup>208</sup>

Der erste moderne Gangsterfilm ist wohl Josef Sternberg's *UNDERWORLD* (1927)<sup>209</sup>, welcher am Ende der 1920er eine Welle an Gangsterfilmen startete und bereits viele spätere Genrestandards enthielt.

Doch noch fehlte dem Film und besonders diesem Genre ein entscheidendes Element: der Ton. Erst durch ihn schaffte der Gangsterfilm den Durchbruch. So war auch das „erste „all-talking picture“ [...] ein Gangsterfilm: *THE LIGHTS OF NEW YORK* (1928).“<sup>210</sup>

Wie schon in Kapitel 3 erwähnt, bedeutete der Ton eine fundamentale Veränderung für den Film. Hinzu kamen auch genrespezifische Veränderungen:

The addition of sound is key in the development of the genre because the diegetic

204 Clarens, Carlos: *Crime Movies*. New York: Da Capo 1997. S. 81.

205 Leitch, Thomas: *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press 2002. S. 18.

206 Vgl.: Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 337.

207 Mason, Fran: *American Gangster Cinema. From Little Caesar to Pulp Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2002. S. 1.

208 Clarens: *Crime Movies*, S. 15.

209 Vgl. Ebd. S. 31.

210 Tieber, Claus: *Verbrechen als Geschäft: Eine Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms*. Wien: Diss. 2000. S. 43.

sounds of gangster language, gunshots, and the screeching of tyres, as well as the background noises of the city environment, more fully evoked the modern world that the gangster inhabited than the dark backstreet slums of the silent gangster film.<sup>211</sup>

Zudem konnte man Figuren besser charakterisieren. Bei Gangsterfilmen ist dies besonders wichtig, da die meisten von ihnen „immigrant fables“<sup>212</sup> waren und man nun deren Herkunft an ihrem Akzent erkennen konnte. Auch die typische Sprache der Gangster konnte nun zum Ausdruck kommen und Bewegungen wurden realistischer:

Even in the last summit silents, like *Underworld*, there was a jarring break between the fluidity of most of the scenes and the unnatural clumsiness of those demanding violent body movements. When the action became violent, it seemed like technical mishap, as if the cameras had been cranked at some wicked speed. [...] the natural rhythm of sound regulates the speed of screen movement.<sup>213</sup>

Zusammenfassend waren die wichtigsten Errungenschaften durch den Ton für den Gangsterfilm: mehr Realismus, schnelleres Tempo und spezifischere Charakterisierungen der Personen und deren Umgebung.

Der Ton war aber nicht der einzige Faktor, der dem Genre zum Erfolg verhalf. Die einsetzende Wirtschaftskrise stellte einen „tremendous blow to this fundamental American trust“<sup>214</sup> dar, dem Vertrauen der Menschen in die Regierung und das Gesetz. Die Zuschauer waren sich ihrer unsicheren wirtschaftlichen Lage mehr als bewusst, konnten den amerikanischen Traum vom Karriereaufstieg jedoch nicht einfach ablegen. „The drive for success is deeply etched into the American mind, grounded in a faith that this country offers unlimited opportunity and social mobility.“<sup>215</sup>

Da der traditionelle Weg einer Karriere und dem damit verbundenen Reichtum in diesem Klima kaum realistisch war, bewunderte man umso mehr die Gangsterfiguren, die ihr Leben selbst in die Hand nahmen, ihre missliche Lage nicht einfach hinnahmen und sich so zum Erfolg kämpften, wenn auch auf illegalem Weg. „Audiences turned toward strong heroes who offered them the hope of taking charge of their own future: self-made entrepreneurs in direct sales (albeit the illegal sale of liquor).“<sup>216</sup> Bergman meint dazu:

[...] the gangster film of the early thirties served primarily as a success story. That Americans were attracted to outlaws during the Depression's most wrenching years is an undeniable and useful fact, but the manner in which the outlaws operated only reinforced some of the country's most cherished myths about individual success. The outlaw cycle represented not so much a mass desertion of the law as a clinging to past

211 Mason: *American Gangster Cinema*, S. 4.

212 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 227.

213 Clarens: *Crime Movies*, S. 41.

214 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 312.

215 Ebd. S. 311.

216 Leitch: *Crime Films*, S. 24.

forms of achievement. That only gangsters could make upward mobility believable tells much about how legitimate institutions had failed – but that mobility was still at the core of what Americans held to be the American dream.<sup>217</sup>

Nicht nur der berufliche Erfolg war anziehend, auch der Lebensstil und die Annehmlichkeiten, die man sich dadurch leisten konnte: Maßgeschneiderte Anzüge, Schmuck, luxuriöse Apartments, Autos, Telefone uvm. Gangster genossen individuelle Freiheit und ein Leben in Exzess, welches nur im städtischen Raum möglich war. Alles was ein Zeichen von Modernität war, besaß der Gangster und die Zuschauer strebten dies ebenfalls an. Sie waren sich aber bewusst, dies in der Krisenzeit unmöglich erreichen zu können.

Der Erfolg des Genres stellte die damals weitverbreitete Annahme, dass Menschen im Kino vor allem Ablenkung vom Alltagsleben suchen, erstmals in Frage.<sup>218</sup> Wie in Kapitel 5 noch gezeigt wird, ist dieser Gedanke auch für die Filmmusicals relevant, die mit dem Beginn des New Deals erfolgreich wurden. Wenn die einstige Annahme vom Suchen nach Zerstreuung im Kino richtig wäre, wären wohl zu Beginn der Depression eher Musicals und Screwballkomödien populär gewesen und nicht der „gritty realism“ der düsteren Gangsterfilme, die die Hollywood Produktion zu Beginn der 30er Jahre beherrschte.

#### 4.1. 1930 bis 1932 – Die „klassischen“ Gangsterfilme

Den Grundstein für die Gangsterfilme der 30er Jahre wurde in den 20ern gelegt. In diesem Jahrzehnt wurden Zeitungen zu Massenmedien und diese berichteten oft und gerne über reale Gangster, wie Alfonso Capone, der schnell zum Volkshelden wurde. „Capone received more media coverage than President Hoover.“<sup>219</sup> Die Gesellschaft wusste demnach sehr gut über Verbrecher ihrer Zeit bescheid und schien sich auch für dieses Thema zu interessieren. Es wundert daher nicht, dass sich bald der Broadway für Gangster Dramen interessierte.<sup>220</sup>

In Hollywood kamen die ersten großen Gangster à la Capone erst ab 1930 auf die Leinwand. Davor waren eher Kleinkriminelle zu sehen.<sup>221</sup>

<sup>217</sup> Bergman: *We're in the money*, S. 6f.

<sup>218</sup> Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 51.

<sup>219</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 84.

<sup>220</sup> Vgl.: Ebd. S. 52.

<sup>221</sup> Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 31.

LITTLE CAESAR (1931) startete den ersten Gangsterfilm-Zyklus, der bis 1932 dauerte und aus den sogenannten „klassischen Gangsterfilmen“ bestand. „Klassisch“ deshalb, weil sie Regeln, Konventionen und die Ikonographie des ganzen Genres definiert haben:

The classic gangster movie becomes an 'ur-text' for all other gangster movies and later films either replicate its themes, iconography, and ideology or they are deviations away from the gangster norm and thus not properly within the gangster genre (Shadoian, 1977: 18)<sup>222</sup>

Zu diesen Filmen zählen auch THE PUBLIC ENEMY (1931) und SCARFACE (1932), welche in den folgenden Kapiteln genauer besprochen werden. In allen drei Filmen wurde im Prinzip dieselbe Geschichte vom Aufstieg und Fall eines Gangsters im städtischen Milieu, meist Chicago, erzählt, die mit „Bootlegging“ Geschäfte machten. Ihr Fall ist jedoch imminent, um die Ordnung wieder herzustellen:

[...] the gangster film always dealt with both rise and fall; when the gangster, sitting on „top of the world,“ dies spectacularly alone, his success proves hollow and short-lived, like the great bubble of prosperity in the 1920s. He is at once self-made and self-defeated, a tragically ambiguous tribute to the success mystique.<sup>223</sup>

Von diesem erfolgreichen Rezept gab es viele Variationen und Abwandlungen. Zwischen 1930 und 1932 zählt man ungefähr 100 Gangsterfilme.<sup>224</sup> Danach ging ihre Zahl zurück. Mehrere Dinge waren dafür ausschlaggebend:

Roosevelt wurde neuer Präsident. Dieser schuf zum einen die Prohibition ab und nahm den (Film-) Gangstern ihre Haupteinnahmequelle. Zum anderen gab er den Menschen durch den New Deal neue Hoffnung und es herrschte eine Aufbruchsstimmung, in der jene düsteren Gangsterfilme keinen Platz mehr hatten.

Hinzu kam, dass der Production Code strenger gehandhabt wurde und dieser enthielt immerhin im Abschnitt *Particular Applications*<sup>225</sup> als ersten Punkt folgendes:

#### I. Crimes Against the Law

These shall never be presented in such a way as to throw sympathy with the crime as against law and justice or to inspire others with a desire for imitation.

##### 1. Murder

- a. The technique of murder must be presented in a way that will not inspire imitation.
- b. Brutal killings are not to be presented in detail.
- c. Revenge in modern times shall not be justified.

##### 2. Methods of Crime should not be explicitly presented.

- a. Theft, robbery, safe-cracking, and dynamiting of trains, mines, buildings, etc., should not be detailed in method.
- b. Arson must subject to the same safeguards.

<sup>222</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 5f.

<sup>223</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 228.

<sup>224</sup> Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 66.

<sup>225</sup> „The Motion Picture Production Code of 1930“: <http://www.artsreformation.com/a001/hayscode.html>  
Zugriff 8.7.2010.

- c. The use of firearms should be restricted to the essentials.
- d. Methods of smuggling should not be presented.
- 3. Illegal drug traffic must never be presented.
- 4. The use of liquor in American life, when not required by the plot or for proper characterization, will not be shown.

Zuletzt ist auch die Tatsache relevant, dass der Markt von dieser Art der Gangsterfilme gesättigt war und das Publikum andere Genres bevorzugte.

Nach diesem ersten Höhepunkt gab es viele Abwandlungen des Genres. Ab 1934 etwa kamen G-Men Filme auf den Markt, bei denen die Gesetzeshüter des FBI endlich im Vordergrund standen und man sie so populär und charismatisch wie Kriminelle machen wollte. So waren diese Filme den Gangsterfilmen sehr ähnlich. Sie hatten nur andere Voraussetzungen:

the film [G-MEN, Anm. d. Verf.] was as brutal and fast-paced as the gangster films from which it borrowed everything but its moral loyalties, it had no trouble earning a seal of approval from the Hays Office.<sup>226</sup>

## 4.2. The Public Enemy

THE PUBLIC ENEMY kam 1931, als unmittelbarer Nachfolger auf LITTLE CAESAR, in die amerikanischen Kinos und basiert auf dem Roman „Beer and Blood“ von John Bright und Kubec Glasmon.<sup>227</sup> Wie ein Großteil der Gangsterfilme in den 30ern wurde auch dieser von *Warner Bros.* produziert. Unter der Regie von William Wellman und mit James Cagney in der Hauptrolle<sup>228</sup>, wurde er ein weiterer Meilenstein in der Geschichte des Genres.

### 4.2.1. Inhalt

THE PUBLIC ENEMY erzählt den Aufstieg von Tom Powers (James Cagney) und dessen Freund Matt (Edward Woods) von Kleinganoven zu Gangstern während der Prohibitionszeit. Aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen, versuchen sie, diesem Umfeld zu entkommen und sind daher schon in frühen Jahren für den Hehler Putty Nose (Murray Kinnell) tätig.

Während der Prohibition arbeiten sie für Paddy Ryan (Robert E. O'Connor), sowie den

---

<sup>226</sup> Leitch: *Crime Films*, S. 27.

<sup>227</sup> Vgl.: „The Public Enemy“. <http://www.filmsite.org/publ.html> Zugriff: 24.01.2010.

<sup>228</sup> Vgl.: „The Public Enemy“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=2154> Zugriff: 24.01.2010.

Big Boss Nails Nathan (Leslie Fenton).

Tom und Matt werden schnell zu den Führern der „Trouble Squad“, die sicherstellen, dass „Speakeasy“-Besitzer nur das Bier ihrer Gang kaufen. Im Laufe der Gangauseinandersetzungen um die Vorherrschaft im „Bootlegging“-Business wird Tom zum skrupellosen Gangster.

Wegen seiner illegalen Machenschaften gerät Tom immer wieder mit seinem Bruder Mike (Donald Cook) aneinander.

Als Nails Nathan durch einen Reitunfall stirbt, führt dies einen Bandenkrieg herbei. Paddy Ryan will, dass seine Gang untertaucht, doch Tom widersetzt sich ihm. Beim Verlassen des Verstecks, geraten er und Matt in einen Hinterhalt, bei dem Matt getötet wird. Tom schwört Rache. Beim Versuch die rivalisierende Gang auszuschalten, landet er schwer verletzt im Krankenhaus, wo er bewegungslos der gegnerischen Gang ausgeliefert ist. Diese kidnappt ihn und lädt seine Leiche vor dem elterlichen Haus ab.

#### 4.2.2. Eine nähere Betrachtung

Der Film zeigt Tom Powers, anders als bei einem Großteil der Gangsterfilme in den 30er Jahren, eingebettet in ein realistisches Milieu und familiäres Umfeld.

THE PUBLIC ENEMY beginnt die Geschichte von Tom, als er noch ein kleiner Junge ist und ist somit „[...] structured as a semidocumentary about bootlegging that offers a sociological explanation for why Tom Powers grows up to become a „full-grown, vicious, minor hoodlum.“<sup>229</sup>

Er bewegt sich früh in einem Milieu, in dem Verbrechen entsteht und man bekommt rasch den Eindruck, dass Tom „an outlaw since birth“<sup>230</sup> ist.

Dieser Film versucht die gesellschaftlichen Einflüsse und den Ursprung des Verbrechens auf ernsthafte Weise darzustellen: „this reflects the social and environmental approach that would grow in importance all through the 1930s.“<sup>231</sup> Doch vorerst war der Grund, aus dem Menschen zu Kriminellen wurden, nicht so wichtig. Für die Bevölkerung war der Grund klar:

The reason for lawlessness must have been self-evident to people in 1931, and The Public Enemy could scarcely imagine an alternative to gangsterism, much less dissect the environment that produced it.<sup>232</sup>

<sup>229</sup> Balio: *Grand Design*, S. 284.

<sup>230</sup> Bergman: *We're in the money*, S. 12.

<sup>231</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 229.

<sup>232</sup> Bergman: *We're in the money*, S. 12.

Wie in Kapitel 2 besprochen wurde, waren viele Menschen in den 30ern ohne Arbeit und konnten den in den 20ern erworbenen Lebensstandard nicht beibehalten. Deshalb war es für die Bevölkerung nicht überraschend, dass Menschen einen anderen Weg zu Erfolg und Reichtum einschlugen, als den traditionellen.

THE PUBLIC ENEMY zeigt jedoch auch, wie unterschiedlich sich dasselbe familiäre Umfeld auf zwei Brüder auswirken kann:

Two brothers come to manhood in a tough Irish neighborhood: one stays straight, fights in the World War, and returns to his job as a trolley conductor. The other, James Cagney, shoots and fast-talks his way up through the gang world – very popular, a big success. [...] Cagney's Tommy Powers demonstrated again who the heroes really were and where the action lay.<sup>233</sup>

Mike ist der aufrichtige und gesetzestreue der beiden Brüder, der jedoch in seinem Job kaum Aufstiegschancen hat und sehr schlecht verdient. Er kann dennoch froh sein, trotz der Depression Geld verdienen zu können. Nebenbei besucht er die Nachtschule, was ihm von Tom nur spöttisch „he's learning how to be poor“<sup>234</sup> einbringt. Dickstein stellt dazu ganz richtig fest:

Mike is actually a stronger figure than his kid brother: he takes a straight course, goes off to war, rejects Cagney's tainted money, and even knocks him down once or twice. But he is boringly solemn and humorless, even in his way of getting ahead. „In 1931,“ says Andrew Bergman, „one did not go to movies to see trolley conductors working their way through night school.“<sup>235</sup>

Am Ende des Films arbeitet Mike nach wie vor als trolley conductor, was gut das in der depressionsgeplagten Bevölkerung vorherrschende Gefühl des Stillstands und des Machtlosseins darstellt. Im Gegensatz dazu steht Toms Energie der Bewegung und der Freiheit, welche allgemein auf den Gangster zutrifft. Genau diese Energie findet man später auch in den Screwballkomödien und Musicals wieder.

Tom, dessen Charakter auf dem realen Chicagoer Gangster Earl „Hymie“ Weiss basiert<sup>236</sup>, arbeitet sich auf der Karriereleiter der Gang nach oben. Dabei schafft er es zwar nicht an die Spitze der Hierarchie, doch ihn scheint dies nicht sonderlich zu stören: „The Public Enemy therefore focuses on the everyday life of the enforcer rather than the rise to the top as in Little Caesar and Scarface.“<sup>237</sup> „Tom is content to remain a

<sup>233</sup> Ebd. S. 10f.

<sup>234</sup> *The Public Enemy*. Regie: William A. Wellman. Drehbuch: Kubec Glasmon und John Bright. USA: 1931. Fassung: DVD, Warner Home Video, 2005, 11'20".

<sup>235</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 230.

<sup>236</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 283.

<sup>237</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 20.

foot soldier because it brings him all the money, pleasure and action that he needs.<sup>238</sup>. Seine Geschichte ist allemal ein Paradebeispiel einer Erfolgsstory vor dem Hintergrund der Depression, mit all den dazugehörigen Annehmlichkeiten und Statussymbolen, die Tom gerne zur Schau stellt und mit anderen teilen möchte.

#### 4.2.3. Statussymbole in THE PUBLIC ENEMY

##### Kleidung

Die Kleidung ist das Statussymbol Nummer eins des Gangsters, wobei der Preis wichtiger ist, als guten Geschmack zu beweisen.<sup>239</sup>

Man kann gut beobachten, wie sich die Kleidung von Tom Powers im Laufe des Films verändert. Sie begleitet seinen Aufstieg und verändert sich je nach Stand in der Ganghierarchie.

Zu Beginn seiner Karriere trägt Tom meist eine Kappe, eine Wollweste und eine zu kurze Krawatte oder die Arbeitskleidung eines LKW-Fahrers. Bald schon trägt er seine ersten maßgeschneiderten



Abb. 2: Tom & Matt im typischen Stehkragenmantel

Anzüge. Auch seine Mütze tauscht er gegen diverse Hüte ein. Dazu kommt der obligatorische Stehkragenmantel und schon ist die äußerliche Verwandlung in einen wahren Gangster abgeschlossen. Dank seines Jobs als Führer der „Trouble Squad“ kann er auch seine Arbeitskleidung ablegen und stets Anzug tragen. Dabei gibt es für jeden Anlass einen anderen, mit passenden Accessoires. Für den Arbeitsalltag etwa einen Anzug mit Borsalino/Fedora, zum Ausgehen in feine Clubs einen Smoking mit Melone.



Abb. 1: Der Kleidungsstil von Tom & Matt am Beginn ihrer Karriere



Abb. 3: Tom & Matt im maßgeschneiderten Smoking mit Melone

<sup>238</sup> Ebd.

<sup>239</sup> Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 75.

Tom hebt sich durch seinen Kleidungsstil von der Masse ab. Maßgeschneiderte Kleidung war teuer und somit ein Luxusgut. Er zeigt Individualismus, in einer Zeit, in der Massenware auf dem Vormarsch war und wegen der Depression Individualismus kaum denkbar war. Zudem grenzte er sich deutlich von der Unterschichtsguppe der Einwanderer, der er entstammt, ab.

Gangsterfilme beeinflussten durch den Kleidungsstil der Helden unterdessen auch die realen Gangsterpersönlichkeiten und Menschen ihrer Zeit.<sup>240</sup>

### Autos

Kraftfahrzeuge sind in den 1920ern massentauglich geworden, zu einer Zeit, als auch der Gangster populär wurde. Ohne diese neue Technologie wäre der Gangster und dessen Beschäftigungsfeld während der Prohibition ohnehin nicht denkbar gewesen.<sup>241</sup> Deshalb brauchte auch Tom Powers ein Auto, wenngleich er sich nicht mit Massenware zufrieden gibt, sondern, ähnlich der Kleidung, extravagante und luxuriöse Autos besitzt. Dies wird in einer Szene ganz gut deutlich, in der Tom sein Auto von einem Valet parken lässt und dieser beim Anfahren seine Probleme hat, woraufhin Tom ihn anschreit: „[...] that's got gears! It ain't no Ford!“<sup>242</sup>

Ford hat Autos für die Massen gebaut und beinahe jeder konnte Ende der 1920er einen Ford Modell T fahren.<sup>243</sup> Es war einfach zu bedienen und hatte keine Gänge wie wir sie heute kennen, sondern nur ein Pedal, mit dem man entweder einen langsamen oder schnellen Gang einlegen konnte. Die Leute waren so an ein Automodell und dessen Bedienung gewohnt, dass nicht jeder einen etwas individuelleren Sportwagen, wie Tom Powers ihn hatte, ohne Übung fahren konnte.

Es zeigt auch die Bereitschaft des Gangsters, Neues aufzugreifen und es sich zu eigen zu machen. Ebenso war es mit anderen neuen Technologien, etwa dem Telefon oder dem Maschinengewehr.

### Frauen

Sie sind ein weiteres Statussymbol und Zeichen des Aufstiegs, jedoch sehr austauschbar. Tom Powers ist zunächst mit Kitty liiert. Doch ihm liegt nicht viel an ihr,

<sup>240</sup> Vgl.: Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes. Screening the gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University of Chicago Press 1999. S. 55.

<sup>241</sup> Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 75.

<sup>242</sup> *The Public Enemy*, 30'15".

<sup>243</sup> Vgl.: Bak, Richard. *Henry and Edsel: The Creation of the Ford Empire*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons 2003. S. 54-63.

da er das Gefühl hat, von ihr zurückgehalten zu werden, was ihm bei seinem Aufstieg in der Gang hinderlich ist. Er kann sich keine Rücksichtnahme auf Frauen und deren Bedürfnisse leisten, da dies unvereinbar mit dem Gangleben ist. Dies zeigt die moderne Denkweise, die Tom hat. In den 30er Jahren war es nach wie vor die Norm zu heiraten und eine Familie zu gründen.<sup>244</sup>

Eine wichtige Szene, die schön die Beziehung von Tom und Kitty zeigt, ist auch zugleich jene, die damals als eine der grausamsten Filmszenen überhaupt gewertet wurde: Die Grapefruit-Szene. Ausgelöst wird sie, als Tom Kitty um einen Drink zum Frühstück bittet und diese meint, dass es zu früh dafür sei und sie allgemein mit seiner Lebensweise nicht zufrieden ist. Damit hat Tom genug. Zuerst beschimpft er sie „I wish you was a wishing well, so that I could tie a bucket to you and sink you.“<sup>245</sup> Danach drückt er ihr plötzlich noch die Grapefruit ins Gesicht:

If today the scene does not quite seem „one of the cruelest and most startling acts ever committed on film,“ as Bosley Crowther once wrote, it is due to a hardening of our sensibilities as we submit to a frightening escalation in cinema violence.<sup>246</sup>

Die ganze Szene zeigt schön, wie abgehärtet Tom durch das Gangsterleben bereits ist und welch lästiges Anhängsel Kitty für ihn darstellt.

Kurz darauf lernt er Gwen kennen, welche eine weitere Trophäe<sup>247</sup> und Zeichen des Aufstiegs für ihn darstellt.

Im Gegensatz dazu stehen sein „Sidekick“ Matt und dessen Freundin Mamie, welche heiraten wollen, sowie sein Bruder Mike und dessen Verlobte Molly, die ebenfalls ein gutbürgerliches Leben anstreben.

Neben der Liebesbeziehung zu Frauen, gibt es auch noch die Beziehung von Tom zu seiner Mutter, welche die Verbindung zur Tradition und bürgerlichen Welt darstellt und in keinem Gangsterfilm jener Zeit fehlen darf.

#### 4.2.4. Versus

THE PUBLIC ENEMY ist ein Abbild der Zeit, in der er gedreht wurde: eng verbunden mit Prohibition, Depression und Modernität. Das Land befand sich bei Erscheinen des Films noch mitten in der Prohibition. Wie in Kapitel 1.4. erläutert wird, wurden jedoch

<sup>244</sup> Vgl.: Kyvig: *Daily life in the United States 1920 – 1940*, S. 136.

<sup>245</sup> *The Public Enemy*, 44'29".

<sup>246</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 61.

<sup>247</sup> Vgl.: Mason: *American Gangster Cinema*, S. 21.

Anfang der 30er Rufe nach deren Abschaffung laut, da es immer öfter zu brutalen, bewaffneten Bandenauseinandersetzungen auf offener Straße kam. Man kann ihnen zwar zugute halten, dass kaum Außenstehende in diese Auseinandersetzungen verwickelt wurden, doch die Atmosphäre, welche dadurch geschaffen wurde, war für die Bevölkerung nicht mehr zu ertragen. Genau diese Atmosphäre und die Gegensätze zwischen alltäglichem Leben und Gangstermilieu werden in *THE PUBLIC ENEMY* dargestellt.

#### 4.2.4.1. Gang vs. Familie oder Modernität vs. Tradition

##### Gang

Ein Gangster ist immer Mitglied einer Gang, eines Syndikats mit festen Organisationsformen und einer strikten Hierarchie. Ohne diese wäre er nur ein einfacher Krimineller.<sup>248</sup>

Paddy Ryan gibt Tom und Matt eine wichtige Weisheit mit auf den Weg: „nobody can do much without somebody else [...] you gotta have friends.“<sup>249</sup> Wie sich später zeigt, ist dieser Ratschlag wichtig, denn es ist höchst gefährlich, alleine zu sein im Gangstermilieu. In einer Gang wird stets für die Sicherheit aller Mitglieder gesorgt, doch was passieren kann, wenn man plötzlich alleine dasteht, wird in *THE PUBLIC ENEMY* gut sichtbar. Schutz gab es für die Bevölkerung während der Depression etwa von Seiten der Regierung lange Zeit nicht. Viele waren arbeitslos und lebten in Armut. Erst mit FDR und seinen unzähligen Hilfsprogrammen wurde den Menschen Sicherheit und Hilfe geboten.

In *THE PUBLIC ENEMY* wird die Gang eher als eine lockere Gemeinschaft<sup>250</sup> dargestellt. Eine strengere Hierarchie gibt es in *SCARFACE*, wie in Kapitel 4.3. zu sehen ist. Dennoch hat auch in *THE PUBLIC ENEMY* jeder in der Gang eine spezielle Aufgabe. Tom und Matt sind die „Signers and Sealers“ oder „Trouble Squad“, die dafür zuständig sind, dass „Speakeasy“-Besitzer das Bier ihrer Gang kaufen und dies notfalls auch mit Gewalt durchsetzen.

In einer Gang wird, ähnlich einer Familie, Loyalität und Verbundenheit hoch gehalten.

---

<sup>248</sup> Vgl.: „Gang“. <http://www.thefreedictionary.com/gang> Zugriff: 9.2.2010.

<sup>249</sup> *The Public Enemy*, 19'.

<sup>250</sup> Vgl.: Mason: *American Gangster Cinema*, S. 20.

In *THE PUBLIC ENEMY* geht dies sogar soweit, dass Tom das Pferd, welches für den Tod des Bosses Nails Nathan verantwortlich ist, tötet. Diese enge Verbundenheit verwundert nicht, wird doch die Gang als eine alternative, moderne Ersatzfamilie dargestellt. Tom Powers sieht in seinen Mentoren stets auch eine Vaterfigur. Sein eigener Vater, ein Polizist, kommt im Film nur ein Mal vor. In dieser einen Szene peitscht er den kleinen Tommy wegen seiner Vergehen aus und „establishes the home as a punitive place similar to a prison“<sup>251</sup>. Den Platz als Hausherr nimmt daraufhin Mike ein. Tom sucht sich danach andere Ersatzväter, welche auch unzulängliche Vaterfiguren darstellen und ihn in das Gangstermilieu ziehen.<sup>252</sup>

Die wichtigste Bezugsperson von Tom Powers innerhalb der Gang ist sein bester Freund, oder „Sidekick“, Matt. In den meisten Gangsterfilmen der frühen 30er gibt es diese Figur, welche im Vergleich zum Helden weniger zielstrebig ist. Er hat im Laufe des Films eher den Wunsch ein bürgerliches Leben samt Familie zu führen. Im Endeffekt ist der "Sidekick" meist indirekt für den Fall des Helden verantwortlich. In *THE PUBLIC ENEMY* verlässt Tom das sichere Versteck und Matt geht mit ihm. Sie geraten jedoch in einen Hinterhalt, wobei Matt stirbt und Tom daraufhin auf eigene Faust Rache üben will, schwer verletzt wird und schlussendlich stirbt.

Die Gang, und deren Lebensweise des Exzesses, ist als ganzes Ausdruck der Moderne. Die anonyme Großstadt, das Paradebeispiel von Modernität, ist ihr Umfeld mit Massenware, Industrie, neuen Technologien und individueller Freiheit.

### Familie

Die Familie Powers stellt genau das Gegenteil der Gang dar. Vor allem Mütter spielen in Gangsterfilmen eine wichtige Figur. Sie haben meist „thick accents“<sup>253</sup>, die den Bezug zur Tradition, bürgerlichen Welt und alten Heimat darstellen. Wie bei vielen Gangsterpersönlichkeiten, handelte es sich auch bei Tom Powers um einen Immigranten. In diesem Fall um eine Familie der irischen Arbeiterklasse<sup>254</sup>.

Diese Bevölkerungsschicht hatte meist schlechtere Voraussetzungen, als die einheimische Bevölkerung. In den 1920ern, also vor der Wirtschaftskrise, galten in den USA 30 – 40% der Bevölkerung als arm, das meiste davon waren Einwanderer. Das lag

---

<sup>251</sup> Ebd. S. 18.

<sup>252</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>253</sup> Rosow, Eugene: *Born to Lose. The Gangster Film in America*. New York: Oxford University Press 1978. S. 189.

<sup>254</sup> Vgl.: Clarens: *Crime Movies*, S. 57.

vor allem daran, dass sie schwer Arbeit fanden und wenn, dann war diese schlecht bezahlt, wie man am Beispiel Mike Powers gut sieht. Er will alles richtig machen und hält am Glauben an „accessible gratification“ fest. In *THE PUBLIC ENEMY* stellt Mike eine Vaterfigur dar. Er achtet das Gesetz wie kaum ein anderer im Film und hat Arbeitsmoral:

In the form of Mike, the family has a patriarchal figure who represents official ideology and work. Mike has a job on the streetcars, works at night school, has a steady girlfriend, and volunteers to serve his country in World War One while Tom stays at home.<sup>255</sup>

Innovationen und neue Technologien sind für ihn jedoch nicht leistbar.

Tom Powers versucht beide Welten zu vereinen. Dies hebt den Gegensatz zwischen Tradition und Modernität hervor, ein Thema, das damals brandaktuell war und zu dem es viele verschiedene Ansichten gab. Man konnte sich dem Fortschritt und der Veränderung des Althergebrachten jedoch nicht auf Dauer widersetzen, auch wenn dies einem Großteil der Bevölkerung lieber gewesen wäre, welcher das Schwinden der Moral als problematisch sah. Es kam immer wieder zu Konflikten zwischen Befürwortern beider Lebensweisen. Auch in *THE PUBLIC ENEMY* kommt es zu Problemen:

The scene where the opposition between the family and gang is made clearest in the film, but which also shows how alienated Tom is from the home, despite his mother's affections, is the beer-keg scene [...] It [the beer keg, Anm. d. Verf.] acts as a metaphor for the invasion of the home by the gangster world of bootlegging and crime and causes Mike to erupt in anger when Tom pours drinks from it.<sup>256</sup>

Der Unterschied zwischen dem Exzess des Gangsterlebens und der Familie wird auch bildlich immer wieder klar dargestellt. Ein Beispiel ist das Elternhaus, welches alt und ärmlich eingerichtet ist. Im Vergleich dazu verkehrt Tom in schicken Apartments und Hotels.

Ein weiter wichtiger Aspekt, welcher das Gangsterleben so viel attraktiver für Tom macht, ist die Männlichkeit, die er dort erlangt und unter Beweis stellen kann.

Tom's murder of Putty Nose, for example, is an attempt to achieve an unquestioned masculinity [...] Tom must murder Putty as a spectacle of maleness, to prove to Nails that he is capable of being part of the brotherhood. Masculinity is measured by toughness and ruthlessness, but also measured by comparison to other members of the gang. As a contrast to Tom, Matt is less of a masculine force because he is an observer in the killing of Putty Nose, but also because of his romantic involvement with Mamie. Tom, on the other hand, uses women (Kitty and Gwen) to express his masculine control, although often this control is expressed more in terms of an excessive violence rather

---

<sup>255</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 19.

<sup>256</sup> Ebd. S. 20.

than sexually.<sup>257</sup>  
 Seine Mutter nimmt ihn Zeit seines Lebens als ihr Baby wahr und nicht als Mann. Sie sieht in ihm den „good boy“<sup>258</sup>, der einen ehrlichen Erfolg hat. Am Ende hatte seine Mutter Recht, ihn als ihr Baby wahrzunehmen:

The gruesome final image of the dead Tom, left at his mother's doorstep, has often been described as a corpse trussed like a mummy; but in fact he is swaddled in a blanket like an infant in a nightmare fulfillment of his dependence.<sup>259</sup>

Wie Tom Powers schon zuvor sagte: „I ain't so tough.“<sup>260</sup>

#### 4.2.4.2. Straße vs. Räume oder Bewegung vs. Stillstand

Tom Powers ist ein:

Gangster who is more at home on the streets than in back rooms [...]. The street is the paradigmatic experience of modernity, a place of movement, change, and consumption, and *The Public Enemy's* emphasis on the street as a site of narrative action expresses its embodiment of modern principles. Tom's ease with the streets also serves as the centre point for the film's narrative and ideological structure: the relationship between the family and the gang.<sup>261</sup>

Sein Leben ist gekennzeichnet von der Freiheit der Bewegung. Von Beginn des Films an sieht man in vielen Szenen die Leichtigkeit mit der sich Tom Powers in öffentlichen Räumen bewegt. Dieses Motiv wird immer wieder aufgegriffen. Dabei ist das für einen Gangster höchst atypisch, denn gerade ihr Kernbereich sind dunkle, enge Räume, welche die Konnotation von Sicherheit haben. Doch in *THE PUBLIC ENEMY* ist Tom Powers unsicher, wenn er sich in geschlossenen Räumen aufhält. Beispiele dafür sind etwa die Pelzfabrik, wo er und Matt zu ängstlich sind, der Diebstahl dadurch schiefgeht und ein Komplize stirbt. Ein weiteres ist das Versteck, in welches sie zu ihrer eigenen Sicherheit von Paddy Ryan gebracht werden. Auch dort verweilen sie nur eine Nacht, bevor sie sich davonmachen, wobei Matt stirbt. Und schließlich das Krankenhaus, in dem Tom völlig hilflos ist. Dieser Umstand kostet ihm schließlich das Leben. „The final scene [...] represents a complete loss of power and dignity as Tom is utterly incapable of expressing the energy that has characterised his movement throughout the film.“<sup>262</sup>

In *THE PUBLIC ENEMY* kann der Raum auch als Synonym für Familie, Tradition und den damit verbundenen Stillstand gesehen werden. Die Straße hingegen ist Ausdruck von

<sup>257</sup> Ebd. S. 21.

<sup>258</sup> *The Public Enemy*, 55'26".

<sup>259</sup> Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 54f.

<sup>260</sup> *The Public Enemy*, 73'19".

<sup>261</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 17.

<sup>262</sup> Ebd. S. 22.

Modernität, die Stadt, die ständig in Bewegung ist und in der Veränderungen auf der Tagesordnung stehen. Und letztendlich auch von individueller Freiheit:

The film has an exuberance [...] and more obviously embraces the modern society in which it is set, despite the more obvious presence of residual ideology in the form of Tom's family. The film can be seen as a clearer enactment of modernity, not only because it focuses on the cultural experiences of mobility, technology, and urban space, but also because it maps the tensions between residual hierarchy and ideological structures of stability and the emergent logic of transformation and contestation that characterise the modern period.<sup>263</sup>

Meist ist es nicht das Eingesperrtsein, sondern das Ausbrechen aus diesen Räumen, welches ihnen zum Verhängnis wird. Es kann als Ausbrechen aus der Tradition, dem „Normalen“, verstanden werden. Dies würde, laut manchen Menschen, oft böse enden und musste bestraft werden. Im Gangsterfilm meist mit dem Tod des Gangsters durch den Gesetzeshüter. Es ist gleichzeitig eine Ermahnung, die Tradition zu „ehren“ und nicht alles Alte als schlecht anzusehen. Für viele bedeutete Modernität auch ohne Moral zu leben. Idealerweise sollte also ein Weg und Lebensstil gefunden werden, der Altes mit Neuem verbindet.

Doch auch wenn Toms Erfolg und sein modernes Leben, ohne Moral, nur kurz währen, genauso wie „the great bubble of prosperity in the 1920s“<sup>264</sup>, und er schließlich:

is to be dumped lifeless into the family living room, swathed in bandages, Tommy's life has had an agenda, has been restless and full of zest. It is what both him and Rico [Hauptperson in *LITTLE CAESAR*, Anm. d. Verf.] so attractive to moviegoers. In 1931, one did not go to movies to see trolley conductors working their way through night school.<sup>265</sup>

#### 4.2.5. (Selbst-) Zensur

Alle klassischen Gangsterfilme wurden vor 1932 gedreht und somit vor Einsetzen der strikteren Handhabung des Production Codes:

Like many other gangster pictures of the period, *The Public Enemy* suggested as much violent as it actually illustrated on screen, and the omission of certain graphic brutality was dictated as much by the new possibilities offered by the soundtrack as by the peculiar situation created by the recently established Production Code.<sup>266</sup>

Auch die filmische Adaption von *THE PUBLIC ENEMY* blieb von Änderungen und Schnitten nicht verschont, aus Angst vor der Zensur durch das Hays Office. Davon betroffen war etwa der ursprüngliche Schluss, in dem Mike Rache am Tod seines

<sup>263</sup> Ebd. S. 17.

<sup>264</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 228.

<sup>265</sup> Bergman: *We're in the money*, S. 13.

<sup>266</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 60f.

Bruders sucht und sich selbst in die Unterwelt begibt.<sup>267</sup>

Beispiele für geforderte Abänderungen sind etwa die Morde, welche in *THE PUBLIC ENEMY* alle off-screen stattfinden und nur durch Geräusche hörbar oder Reaktionen darauf sichtbar werden:

the actual killing takes place off camera: we hear the pleading, hear the gunshot as the music ends and the body slumps down on the keyboard. What we see instead is the blank but riveted face of Cagney's friend Matt, staring intently at a man he never knew before. In Matt's blank gaze we see Cagney becoming a cold-blooded, implacable murderer.<sup>268</sup>

Doch trotz dieser Veränderungen, gab es nach Erscheinen des Films unzählige Proteste diverser Organisationen von Zensurbefürwortern. Daran änderte auch die von *Warner Bros.* im Vorwort dargelegte Absicht des Films nichts:

It is the ambition of the authors of „The Public Enemy“ to honestly depict an environment that exists today in a certain strata of American life, rather than glorify the hoodlum or the criminal. While the story of „The Public Enemy“ is essentially a true story, all names and characters appearing herein, are purely fictional.<sup>269</sup>

Und ihre Botschaft an die Zuschauer, die sie am Ende des Films noch einmal festhalten:

The end of Tom Powers is the end of every hoodlum. „The Public Enemy“ is not a man, nor is it a character - - It is a problem that sooner or later WE, the public, must solve.<sup>270</sup>

Trotz Protesten und Drohungen, läuft es dennoch darauf hinaus, dass Cagney als Gangster für das Publikum einfach unwiderstehlich war und

For a good part of *The Public Enemy*, the message appeared to be that it's a helluva lot of fun to bootleg, heist, enjoy the company of one's kind and shoot it out with rival groups.<sup>271</sup>

### 4.3. Scarface

Im Frühjahr 1932 war es soweit.<sup>272</sup> *SCARFACE* kam mit zwei Jahren Verzögerung, wegen Streitigkeiten mit dem Hays Office, in die Kinos.<sup>273</sup> Er war zugleich der letzte der klassischen Gangsterfilme.

Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Armitage Trail. Für das Drehbuch

267 Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 53.

268 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 229f.

269 *The Public Enemy*, 1'18".

270 *The Public Enemy*, 80'24".

271 Clarens: *Crime Movies*, S. 60.

272 Vgl.: „Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192> Zugriff: 19.01.2011.

273 Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 57.

sind Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin und W.R. Burnett verantwortlich.<sup>274</sup> Produziert wurde der Film von Howard Hughes und seiner Produktionsfirma *The Caddo Co.*<sup>275</sup> unter der Regie von Howard Hawks für *United Artists*.<sup>276</sup> SCARFACE basiert lose auf dem Leben Al Capones, der damals ein Star und jedem ein Begriff war:

Hughes decided to base his film on the life and times of Alfonso Capone, the Scarface Al of the tabloids, the most powerful underworld figure of the twenties, and one of America's icons.<sup>277</sup>

#### 4.3.1. Inhalt

SCARFACE schildert den Aufstieg und Fall des Gangsters Tony Camonte (Paul Muni) während der Prohibition.

Der Film beginnt mit dem Mord an Big Boss Louis Castillo (Hary J. Vejar), den Tony Camonte, auf Anordnung Johnny Lovos (Osgood Perkins), verübt. Lovo, nun Boss über das „Bootlegging“-Business der South Side, macht Tony zu seiner rechten Hand. Der Polizei ist Camonte bereits hier ein Dorn im Auge, doch kann sie ihm nichts nachweisen.

Zusammen mit seinem besten Freund, Guino Rinaldo (George Raft), plant Tony jedoch bereits Lovos Platz einzunehmen. Er terrorisiert die South Side und in weiterer Folge auch die North Side, gegen Lovos Anweisungen. Der Kampf um die North Side schwört unterdessen einen Bandenkrieg herauf, welchen Camontes Gang gewinnt. Tony kann seinen Einfluss auch in seiner eigenen Gang immer mehr ausweiten und räumt Lovo schlussendlich ganz aus dem Weg.

Nebenbei spannt er Lovo die Geliebte, Poppy (Karen Morely), aus, obwohl sein Herz eigentlich seiner eigenen Schwester, Cesca (Ann Dvorak), gehört. Diese verliebt sich jedoch in Guino.

Tony Camonte ist somit zwar am Gipfel der Gangsterhierarchie angekommen, sein Fall beginnt jedoch kurz darauf. Als Tony von einer Reise nach Hause zurückkehrt, muss er feststellen, dass Cesca mit Guino zusammenlebt. Dies kann Tony nicht verkraften und erschießt Guino. Daraufhin wird er von der Polizei gesucht. Cesca, die eigentlich Rache üben will, stellt sich dann doch auf Tony's Seite im Kampf gegen die Polizei und muss dabei selbst ihr Leben lassen. Camonte, nun vollkommen allein, wird schlussendlich

<sup>274</sup> Vgl.: Clarens: *Crime Movies*, S. 84.

<sup>275</sup> Vgl.: „Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192&category=Notes> Zugriff: 19.01.2011.

<sup>276</sup> Vgl.: „Scarface“. <http://www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=1134> Zugriff: 19.01.2011.

<sup>277</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 84.

von Polizisten niedergestreckt.

### 4.3.2. Zensur

SCARFACE kam 1932 in die amerikanischen Kinos. Er bildete somit den Höhepunkt des ersten Gangsterfilm-Zyklus und war gleichzeitig auch der letzte der Pre-Code Ära.

Eine erste Version war bereits im September 1931 fertig gestellt<sup>278</sup>, doch diese konnte die Zensurverantwortlichen nicht zufrieden stellen, unter anderem, da der Film zu gewalttätig war.<sup>279</sup> Um ein MPAA-Siegel zu bekommen, mussten daher zahlreiche Änderungen vorgenommen werden.

#### 4.3.2.1. Änderungen

Viele berühmten Ereignisse der damaligen Zeit wurden in SCARFACE eingebunden. So waren der Mord am Gangsterboss „Big Jim“ Colosimo, der Mord an Dion O'Bannion im Blumenladen oder das St. Valentine's Day Massacre reale Vorfälle.<sup>280 281</sup> All diese wurden in den Film eingearbeitet. Es wurde jedoch darauf bestanden, die Namen abzuändern und Chicago nicht zu erwähnen, sondern es einfach bei einer anonymen Stadt zu belassen.<sup>282 283</sup>

Wichtiger ist jedoch die Abänderung des Titels. Aus SCARFACE wurde SCARFACE: SHAME OF A NATION.<sup>284</sup> Man wollte schon im Titel darlegen, dass dieser Film keine Verherrlichung des Gangsters sein sollte.

Die wohl wichtigste Veränderung war der Schluss. Dieser musste ohne Paul Muni neu gedreht werden, da dieser bereits andere Verpflichtungen hatte. Tony wurde im veränderten Schluss von der Polizei verhaftet und von einem Gericht zum Tod durch den Strang verurteilt.<sup>285</sup> Für die Zensoren war wichtig, dass am Ende die bürgerliche Ordnung, durch die Eliminierung des Feindes bzw. des Gangsters, wieder hergestellt

---

278 Vgl.: „Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192&category=Notes> Zugriff: 19.01.2011.

279 Vgl.: Clarens: *Crime Movies*, S. 86.

280 Vgl.: „Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192&category=Notes> Zugriff: 19.01.2011.

281 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 284.

282 Ebd.

283 „Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192&category=Notes> Zugriff: 19.01.2011.

284 Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 60.

285 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 284.

wurde. Jeder Gangsterfilm musste somit mit der Niederlage oder sogar dem Tod des Gangsters enden. Man wollte dem Publikum unmissverständlich mitteilen, dass Verbrechen keine Zukunft hat und nicht glorifiziert werden sollte.

Auf den heute im Umlauf befindlichen Kopien ist dieser Schluss nicht mehr zu finden.

#### 4.3.2.2. Hinzugefügte Szenen

Hinzugefügt wurde folgendes Vorwort, welches die Moral hochhalten sollte und Taten forderte:

This picture is an indictment of gang rule in America and of the callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety and our liberty. Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence and the purpose of this picture is to demand of the government: „What are you going to do about it?“ The government is your government. What are YOU going to do about it?<sup>286</sup>

Der Gangsterfilm der 30er Jahre war jedoch nicht moralistisch:

despite the forced disclaimers prefixed to these films, the stories themselves induce the audience to identify with the flawed protagonist, not just with his success but with his style and audacity, his gift for bold gestures and self-dramatization.<sup>287</sup>

Eine weitere eingefügte Szene, die nicht von Hawks gedreht wurde<sup>288</sup> und sich somit stark vom restlichen Film abhebt, war jene im Büro des Herausgebers des „Evening Record“. Die Zuschauer werden hier direkt angesprochen. Bürgervertreter diskutieren mit dem Herausgeber darüber, was man gegen Gangster tun kann. Der Herausgeber weist die Bürger dazu an, etwas zu unternehmen und wenn nötig den Ausnahmezustand zu verhängen. Das Vorwort und diese Szene sprechen dasselbe Thema an. Tatsache sei, dass die Bürger Initiative zeigen und neue Gesetze durchsetzen müssen. Gangster würden das Leben jedes einzelnen Bürgers in Amerika zerstören, weil Städte nicht mehr sicher sind. Auch der Fakt, dass die meisten Gangster Immigranten und nicht einmal Staatsbürger seien, wird angesprochen. Sie würden nicht in dieses Land gehören und bringen „disgrace to my people [italienische Einwanderer, Anm. d. Verf.]“<sup>289</sup>. Trotz dieser Szene, wurde der Film von der italienischen Gemeinschaft wegen des Verrufs ihres Volkes angeprangert.<sup>290</sup>

<sup>286</sup> *Scarface*. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Ben Hecht u.a. USA: 1932. Fassung: DVD, Universal, 2005, 1'22".

<sup>287</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 228.

<sup>288</sup> Vgl.: Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 60.

<sup>289</sup> *Scarface*, 51'18".

<sup>290</sup> Vgl.: Clarens: *Crime Movies*, S. 91.

Ein weiteres Thema, welches damals brandaktuell war, wurde mit dem „anti-gun statement“ angesprochen. Nur wenn man ihnen die Maschinengewehre verwehrt, könne man ihnen das Handwerk legen. Der Zeitungsherausgeber möchte ein „law, that puts the gun in the same class as drugs and white slavery“. <sup>291</sup> Und auch der Polizeichef spricht dieses Thema an, jedoch sieht er kaum einen Weg, den Gangstern ihre Waffen zu nehmen. Denn „these fellas bootleg machine guns like they bootleg booze.“ <sup>292</sup> Dem Hays Office war dieses Thema sehr wichtig und wollte es daher unbedingt im Film haben:

The Hays Office further urged Hawks and Hughes to add an anti-gun statement to the film. Their suggestion was inspired by the contemporary national focus on implementing legislation that would restrict the sale of firearms, with the intention of keeping the weapons out of the hands of gangsters [...] The theme [of the anti-gun policy] strikes directly at the current thought of the country [...] „Scarface“ is a killer as long as he has his guns. <sup>293</sup>

#### 4.3.2.3. Geschnittene Szenen

Darunter ist etwa eine Szene, die Poppy und Tony an Bord einer Yacht in Florida zeigt und eine Szene, in der Tony ein teures Geschenk für seine Mutter kauft. <sup>294</sup> Eine weitere Szene, in der sich Tony und Cesca in den Armen liegen, musste ebenfalls aus dem Film genommen werden. <sup>295</sup> Diese inzestuöse Szene wurde zwar gestrichen, der Hauch der Inzestgeschichte blieb aber ansonsten im Film erhalten.

Es wurde also teils massiv auf den Film Einfluss genommen. Diverse Organisationen und Bevölkerungsgruppen hatten stets Angst vor dem Einfluss auf „the young and impressionable“ <sup>296</sup> und der Verbreitung falscher Moral und Wertevorstellungen. SCARFACE war trotz der Veränderungen einer der kontroversesten Filme jener Zeit. In mehreren Staaten, nicht nur in den USA, wurde der Film verboten und nur wenige Menschen bekamen ihn damals zu sehen.

#### 4.3.3. Ästhetik

Der Production Code und die Zensoren der einzelnen Staaten hatten jedoch nicht nur

---

<sup>291</sup> *Scarface*, 51'05".

<sup>292</sup> *Scarface*, 45'13".

<sup>293</sup> „Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192&category=Notes> Zugriff: 19.01.2011.

<sup>294</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>295</sup> Vgl.: Clarens: *Crime Movies*, S. 89.

<sup>296</sup> Ebd. S. 61.

auf die Handlung Einfluss, sondern auch auf die Ästhetik des Films:

When the crime wave flooded movie theaters in the Depression, Hays attempted to establish an etiquette of violence. He took pains that blood did not show on the screen or that the gun and the victim did not appear in the same frame.<sup>297</sup>

Man fand somit andere, subtilere Methoden, Gewalt darzustellen. An vielen Stellen wird sie in sehr symbolischem Charakter dargestellt: man spielte mit Schatten, sieht ein X, hört Schüsse aus dem Off und sieht Reaktionen auf das Geschehen.

Zu Beginn des Films, als Tony den Mord an Louis Costillo begeht ist er nur ein „shadow materializing out of the night to put an end to the career of this former employer, Big Louie Costillo. The shadow whistles the theme of the sextet from Lucia di Lammermoor“.<sup>298</sup> Diese Darstellung von Gewalt zieht sich durch den ganzen Film:

The violence is principally shown in montage form including sequences showing Tony the enforcer, roughing up saloon owners, undertaking a drive-by bombing, and taking part in a shoot-out at the Shamrock club. The montages are also associated with the Tommy gun which symbolises excess and violence in the film, firstly in a montage of a calendar changing dates to the sound of a Tommy gun and secondly in a montage of mobile violence, in which cars are used in a form of street tank warfare with machine gunners firing at random.<sup>299</sup>

SCARFACE ist von den drei klassischen Gangsterfilmen klar der künstlerisch anspruchsvollste, jedoch auch gewalttätigste. Er ist „wie die Apotheose des Gangsterfilms der dreißiger Jahre. Er ist komprimierter, verdichteter und kunstvoller gemacht als seine Vorläufer“.<sup>300</sup>

#### 4.3.3.2. Leitmotive

##### Visuell

Das visuelle Leitmotiv ist das X, das jedem Mord vorausgeht. „The imminence of death that attends every gangster film was made visual here by an X motif hovering over each impending victim.“<sup>301</sup>

Das X kommt dabei oft sehr subtil vor, man muss manchmal genau hinsehen, damit man es überhaupt wahrnimmt. Dieses Motiv hat seinen Ursprung in den Zeitungen: „In the papers, in those days, they'd print pictures of where murders occurred and they

<sup>297</sup> Ebd. S. 82.

<sup>298</sup> Ebd. S. 93.

<sup>299</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 25.

<sup>300</sup> Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 59.

<sup>301</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 93.

always wrote 'X marks the spot where the corps was.'<sup>302</sup>

Einige Beispiele:

- Tony „Scarface“ Camonte hat eine x-förmige Narbe auf der linken Seite des Gesichts. Eine Vorahnung auf seine vielen noch kommenden Morde.



Abb. 5: X als Schatten

- XXXXXXXX – Sieben X für die Hinrichtung von sieben Gangstern beim St. Valentine's Massaker



Abb. 7: X als Türnummer

- X für den geworfenen Strike beim Bowling auf der Punkttafel



Abb. 4: Tony Camonte mit seiner namensgebenden Narbe

- X als Schatten im Hintergrund



Abb. 6: 7 X für den 7-fachen Mord

- X als Zahl an der Tür von Cesca und Rinaldos Apartment

7	8	9	10	Total
122	141	150		
158	167	X		

Abb. 8: X für einen Strike

<sup>302</sup> Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 59.



Abb. 9: Cesca trägt ein Kleid mit gekreuzten Trägern

- Gekreuzte Träger, ein böses Omen

### Musikalisch

Neben dem visuellen Leitmotiv gibt es auch noch ein musikalisches Leitmotiv, welches in den „key moments of violence“<sup>303</sup> vorkommt. Tony pfeift die Melodie des Sextettes „Chi mi frena in tal momento“ (= Wer hält mich zu diesem Zeitpunkt noch zurück) aus der Oper Lucia di Lammermoor. Das Pfeifen kommt ausschließlich bei den für Tony wichtigen Morden vor:

- beim Mord an seinem ehemaligen Boss Louis Costillo
- bevor sein Erzfeind Gaffney erschossen wird
- beim Mord seines aktuellen Bosses Johnny Lovo
- bevor er aus rasender Eifersucht seinen besten Freund Guino Rinaldo ermordet

### „Coin-Flipping“

Dies ist ebenfalls ein Symbol, wenn auch kein Leitmotiv. Guino Rinaldo spielt oft mit einer Münze. „Dieses „coin flipping“ symbolisiert sowohl die Bedeutung des Geldes als auch den lässig-coolen Umgang der Gangster damit.“<sup>304</sup>

#### 4.3.4. Charaktere

Die einzelnen Figuren stehen für bestimmte Wertvorstellungen und Lebensweisen. In SCARFACE stehen sich Tradition und Modernität in dieser Form gegenüber.

##### 4.3.4.1. Tony

Tony begehrt, wie jeder andere (Gangster) während der Depression, teure Kleidung,

<sup>303</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 93.

<sup>304</sup> Tieber: *Verbrechen als Geschäft*, S. 59.

Schmuck, neue Technologien und Frauen. Alle in Kapitel 4.2.3. erwähnten Statussymbole kommen auch in *SCARFACE* vor. Für Tony sind Frauen ein noch klareres Statussymbol, als für Tom Powers. Er übernimmt während seines Aufstiegs zum Boss der Gang auch die Frau des früheren Bosses. Da sein Herz jedoch seiner eigenen Schwester gehört, kann man gut erkennen, dass ihm an der Person selbst nicht viel liegt. Er will sie ausschließlich, um seinen Status zu bekräftigen. In diesen Dingen ist er ganz der Moderne verpflichtet.

Tony stellt den typischen Neureichen dar, der sich gerne mit teurer, auffälliger Kleidung, kostbaren und protzigen Möbeln umgibt. Dabei kann er den Wert der Dinge jedoch nur nach ihrem Preis beurteilen und nicht nach Geschmack und Stil. Den Preis der Dinge teilt er jedem ungefragt mit und verstößt so gegen jegliche bürgerliche Etikette. Er ist sich jedoch dessen keinesfalls bewusst. Er prahlt gerne damit, so auch gegenüber Poppy: „Tony is seen in a new suit showing off his jewellery to Poppy as he describes his new car which has bullet proof glass and a steel body.“<sup>305</sup> Es gibt jedoch noch weitere Szenen:

In the second scene, which takes place in the fortified apartment, Tony in a dressing gown points [...] to a pile of shirts and says that he is only going to wear each shirt once. These are fantasies of consumption but, through Tony's gauche eagerness and his lack of awareness of the vulgarity of his desires, they are presented comically. Tony's act of consumption also become metaphores for the collapse of value associated with modernity, of which Tony's lack of taste and his association of money with class are symptomatic. The collapse of value is further identified with excess, particularly the destructiveness of the excessive behaviour that modernity encourages. Tony's excessive behaviour is not confined to consumption but also includes violence and as such the embrace of modernity is represented as so full blown and exaggerated in the form of Tony that it not only becomes parodic but also dangerous. There is no restraint at all, and it is excess that in the end causes Tony's death. He is too ready to use his gun causing him to shoot Rinaldo without bothering to find out the truth of Rinaldo's relationship with Cesca. This act causes his downfall and is symptomatic of his excessive desire: his desire for absolute obedience and control which is also an act of enforcing discipline on others.<sup>306</sup>

Tony ist zudem jemand, der jegliche Art von Führung verachtet und dies wird uns von Beginn des Films an verdeutlicht. Dies gilt sowohl für Gangsterbosse, Gesetzeshüter und jeden der ihm sonst noch im Weg steht. Dies war nicht verwunderlich, da sich in der Bevölkerung Amerikas damals eine „widespread despair over the value of public policy and the institutions of government, finance, and the law“<sup>307</sup> ausbreitete. Tony ist eine Kämpfernatur und sich sicher, alle Hindernisse bewältigen zu können. Meist mit

---

305 Mason: *American Gangster Cinema*, S. 26.

306 Ebd. S. 26f.

307 Leitch: *Crime Films*, S. 24.

Waffengewalt. Er ist gründlich, ehrgeizig, skrupellos und vor allem furchtlos. Genau jene Attribute, die das Publikum bewunderte. Ein Held, der sicher nicht bereit war an der breadline anzustehen, sich seinem Schicksal zu ergeben und sich darauf zu verlassen, dass die Regierung die Not lindert. Dem Publikum wurde es durch Tony leicht gemacht an „The world is yours“ zu glauben.

Anders, als bei *Warner Bros.* *THE PUBLIC ENEMY*, widmet sich *SCARFACE* nicht dem Umfeld, in dem der Protagonist zum Kriminellen wird. Der Zuschauer wird direkt ins Geschehen geworfen. Der Film steigt direkt im Alltag des Gangsters ein. Tony ist jemand in seinem Business und bereits polizeilich bekannt. Er verändert im Laufe des Films seine Persönlichkeit kaum mehr. Er ist bereits der abgebrühte, kaltherzige Typ, dessen einziger Schwachpunkt seine inzestuöse Liebe zu Cesca ist. Tony erlebt jedoch während des Films eine Amerikanisierung:

[die Amerikanisierung, Anm. d. Verf.] can be gauged by the gradual loss of that accent, which corresponds to an evolving wardrobe style, loud, striped shirts and checkered jackets giving way to tie pins and silk robes of expensive bad taste; so that at picture's end Camonte is almost accent-free and tuxedo- sharp – even his hairline seems to have receded from the Neanderthal brow.<sup>308</sup>

Außerdem ist er ambitionierter als Tom Powers und gibt sich nicht damit zufrieden, nur der Handlanger zu sein: „Someday I'm gonna run the whole works“ und er hält sich dabei stets an sein Motto: „Do it first, do it yourself and keep on doin' it.“<sup>309</sup>

#### 4.3.4.2. Lovo

Lovo hingegen ist jemand, der Angst vor Konfrontationen hat. Sei es mit anderen Gangs oder mit Tony. Das ist auch in seinem Führungsstil der Gang zu erkennen. Er ist zufrieden mit dem Status Quo, will keine Expansion und geht jedem Risiko aus dem Weg. Lovo steht in gewisser Hinsicht für die Autoritätspersonen in den 20ern und 30ern. Sie wollten der Realität und der drohenden Katastrophe lange nicht ins Auge blicken und so weitermachen wie bisher. Etwa im Bereich des Banksektors vor der Wirtschaftskrise, von dem viele wussten, dass es gravierende Mängel und fehlende Kontrolle gab. Dies wurde lieber verdrängt, als eine Lösung in Angriff zu nehmen.

<sup>308</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 93.

<sup>309</sup> *Scarface*, 16'50".

#### 4.3.4.3. Guarino

Anders, als bei *THE PUBLIC ENEMY*, kommen hier durchaus Polizisten vor, die den Gangstern das Handwerk legen wollen. Doch sie haben ebenfalls einen Hauch des Gangsterhaften und werden keinesfalls als sympathische Figuren dargestellt. Sie haben ähnliche Attribute und Charaktereigenschaften, wie die Gangster. Etwa einen rüden Umgangston und eine finstere Miene. Auch ihr Kleidungsstil mit Hut und Mantel erinnert an den des Gangsters.

Zudem hat Guarino ein persönliches Interesse, Tony zu Fall zu bringen und ist nicht vorrangig am Schutz der Bevölkerung interessiert: „I'd give up a month's pay for the job.“<sup>310</sup> Ihn leitet der persönliche Hass gegen das Gangstertum und er will Camonte, den er auch als „rat“ bezeichnet, in der Gosse sehen, in die er gehöre.

Am Ende triumphiert zwar das Gesetz jedoch nicht durch den Gebrauch der legalen, bürokratischen Mittel der bürgerlichen Welt, sondern auf die Art der Gangster: Er erschießt den Gegner. [Im durch die Zensur unveränderten Schluss, Anm. d. Verf.]

#### 4.3.4.4. Mutter Camonte

Die Mutterfigur in *SCARFACE* ist gänzlich anders angelegt, als jene in *THE PUBLIC ENEMY*. Hat Mutter Powers stets an das Gute in ihrem Sohn geglaubt, so sieht die Situation hier anders aus. Tony's Mutter weiß sehr wohl, woher das Geld kommt und will nicht, dass er Cesca damit überhäuft, da Tony nichts ohne Hintergedanken machen würde. Sie will vermeiden, dass ihre Tochter auch so ein „no good“<sup>311</sup> wird, wie ihr Sohn. Ansonsten kommt die Mutter kaum vor. Aber sie hat einen deutlichen Standpunkt und ist Warnerin vor den Folgen des verbrecherischen und exzessiven Lebenswandels.<sup>312</sup> Wie auch in *THE PUBLIC ENEMY* ist die Mutter eindeutig als Immigrantin charakterisiert und hat einen deutlichen Akzent.

#### 4.3.4.5. Cesca

Sie ist Tony's „jazz-baby sister“<sup>313</sup> und eine wichtige Figur im Film. Auch wenn der Kleidungsstil nicht ganz dem Flapper-Stil der 20er entspricht, kann man sie dennoch als Flapper girl bezeichnen. Sie hat einen unglaublich starken Willen und den Wunsch, ein unabhängiges Leben zu führen. Cesca nimmt sich alle nur erdenklichen Freiheiten,

---

<sup>310</sup> *Scarface*, 11'53".

<sup>311</sup> *Scarface*, 19'49".

<sup>312</sup> Vgl.: Mason: *American Gangster Cinema*, S. 27.

<sup>313</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 98.

die durch den neu erworbenen Status der Frauen im Zuge des Frauenwahlrechts möglich geworden sind und seit dem Jazz Age ausgelebt wurden: Sie trägt kurze Haare und Make Up, ist lebensfroh, selbstbewusst und manchmal provokativ. Der Inbegriff einer modernen Frau, die nach ihrer großen Liebe sucht. Cesca „has gone even further than Tony in shaking off Old World restrictions.“<sup>314</sup>

Tony hat damit jedoch seine Probleme. In dieser Hinsicht hält er traditionelle Werte hoch, hier ist der „Italien ethic of family honor“<sup>315</sup> wichtig, welcher jedoch im Gegensatz zu seinem exzessiven Leben und der inzestuösen Liebe zu Cesca stehen. Er will, dass sie züchtiger ist, sich an bürgerliche Regeln und Traditionen hält, die er selbst jedoch nicht einhält:

Tony Camonte embraces the modern world with gusto but imposes the values and traditions of the family and community on his sister Cesca by attempting to refuse her a place in the permissive society he occupies.<sup>316</sup>

Einerseits will er sie dadurch vor allem Unheil beschützen, gleichzeitig beansprucht er sie jedoch auch vollkommen für sich alleine.

#### 4.3.4.6. Guino Rinaldo

Auch in SCARFACE gibt es die Figur des besten Freundes. Er ist die rechte Hand Camontes und steht ihm immer treu zur Seite. Auch was Cesca angeht, bleibt er anfangs hart und Tony loyal. Insgeheim strebt er jedoch ein normales, bürgerliches Leben an, ohne Mord und Totschlag. Welche Freude ihm dieses neue Leben bereitet, sieht man in der Szene im gemeinsamen Apartment. Sie musizieren zusammen: das Paradebeispiel eines gut-bürgerlichen Lebens.

Wie in THE PUBLIC ENEMY ist auch hier der "Sidekick" am Fall des Helden Schuld. Der Mord an Guino gibt der Polizei den ausschlaggebenden Grund, Tony Camonte zu verhaften. „[Tony] is sought by the police for the one careless, unprofessional crime in his career.“<sup>317</sup>

#### 4.3.5. Gang

Die Gang wird als strenge hierarchische Organisation dargestellt. Auch in diesem

---

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> Ebd.

<sup>316</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 8.

<sup>317</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 98.

Gangsterfilm ist jedem Mitglied eine spezielle Tätigkeit zugewiesen. Die Befugnisse und Aufgaben sind dabei streng geregelt. Alle müssen den Anweisungen des Bosses, der über allen anderen steht, Folge leisten. Der Mann an der Spitze der Gangsterhierarchie hat immer absolute Befehlsgewalt. Dies sieht zwar nach Zwang aus, doch die Bindung an die Gang wird von den Personen freiwillig gesucht. Man sucht den Schutz der Gang. Dies wird in einer Szene klar, als Tony zum Verhör auf das Polizeirevier mitgenommen wird. Sofort wird ihm der Anwalt der Gang zur Seite gestellt, der alle Mitglieder schützt und, sofern es ihm möglich ist, der Polizeigewalt entzieht.

Das bedeutet natürlich nicht, dass sich jeder an die Regeln hält. Camonte fällt es unglaublich schwer, immer nur nach der Pfeife des Bosses zu tanzen. Er will sein eigener Boss sein, da er Lovo für zu feige hält und unzufrieden ist mit dessen Methoden. Es gibt hier einen Aufsteigerplot.<sup>318</sup> Ein jüngerer Gangster tritt aus der Menge hervor und kämpft sich in der Hierarchie nach oben, indem er den alten Boss aus dem Weg räumt, neue Vorstöße macht, Veränderungen durchsetzt und nie genug bekommt. Er lehnt sich gegen das System auf. Lovo hingegen ist mit der aktuellen Lage zufrieden. Er will keine Expansion und geht jedem Risiko aus dem Weg. Genau hier liegt Camontes Chance. Hier geht es um alt gegen neu. Auch hier trifft man genau den Trend jener Zeit: die Diskussion zwischen Tradition und Modernität.

#### 4.3.6. Räume vs. Straße

Ganz anders als in *THE PUBLIC ENEMY* ist die Konnotation von geheimen, engen Räumen und deren Abtrennung von öffentlichen Räumen. Sie bieten Sicherheit. Für Tom Powers war es genau andersherum, für ihn war die Freiheit der Bewegung wichtig und das Eingesperrtsein immer eine Gefahr. In *SCARFACE* gibt es mehr geheime, abgetrennte Räumlichkeiten, die den Gangstern vorbehalten sind: der First Ward Social Club dient als Rückzugsort der Gangster und Büro des Bosses, Tonys Apartment ist eine gepanzerte Festung und bietet ihm Schutz.

Doch auch in *SCARFACE* grenzen sich Gangster nie komplett vom Rest der Bevölkerung ab, sondern leben neben und mit Normalbürgern. Das unmittelbare Nebeneinander von Gangstern und dem Rest der Bevölkerung ist in *SCARFACE* besonders auffällig. Man trifft sich in Restaurants, im Frisiersalon oder in Cafés, die von normalen Bürgern geführt werden und von ebendiesen besucht werden. Dabei wird auch die Gefahr durch

---

<sup>318</sup> Vgl.: Hartmann, Britta. „Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm“ <http://home.snafu.de/britta.hart/gang.html> Zugriff: 17.02.2011.

Gangfehden angesprochen. Etwa durch das „drive-by shooting“, als sich Tony mit Poppy im Café trifft. Auch normale Bürger werden so ins Geschehen hineingezogen. Genau dieser Umstand bereitete der Bevölkerung damals Sorgen.

#### 4.4. Resümee

Die drei klassischen Gangsterfilme wurden deutlich von der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Lage der damaligen Zeit beeinflusst. Zudem wurden reale Ereignisse eingebunden und zeitgenössische Debatten thematisiert. Eines der Hauptthemen in den Gangsterfilmen der frühen 30er war natürlich das Organisierte Verbrechen und dessen Entstehung. Durch die Prohibition wurde „Bootlegging“ zum lukrativen Geschäft und deshalb war diese indirekt für die Entstehung der Gangs jener Zeit verantwortlich. In *THE PUBLIC ENEMY* wird klar gezeigt, dass Gangster durch die Prohibition zu ihrem Geschäft, dem „Bootlegging“, kamen.

Aus diesem Grund war ein Großteil der Bevölkerung für eine Abschaffung der Prohibition. Es lebte sich gefährlich, wenn man ungewollt zwischen die Fronten zweier Banden geriet. In *SCARFACE* wird dieses Thema deutlich angesprochen. Nicht zuletzt auch deshalb, da das Hays Office es so verlangte.

#### Success Story

Jeder der drei klassischen Gangsterfilme handelt vom Aufstieg und dem, durch das Hays Office diktierten, Fall des Gangsters. Success Stories waren beim amerikanischen Publikum deshalb so beliebt, da der Drang nach Erfolg „deeply etched into the American mind“ war und „in a faith that this country offers unlimited opportunity and social mobility“<sup>319</sup> begründet lag. Dieser Glaube, durch hartes Arbeiten Erfolg zu erlangen, wurde den Amerikanern zu Beginn der 30er schlagartig genommen. Da dieses „Recht“ auf Erfolg jedoch tief in den Köpfen der Amerikaner verankert war, hat man die Success Story in die düstere Zeit der Depression transferiert: „that dream of success [...] surfaced in the early thirties in classic gangster films.“<sup>320</sup> Am Ende ist der Erfolg ein äußerst kurzer und platzt ebenso, wie die Wohlstandsblase der 20er.

Die Bevölkerung hat das Vertrauen in die Regierung und alle staatlichen Organe

---

<sup>319</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 311.

<sup>320</sup> Ebd. S. 313.

verloren, da diese keine Linderung der Not und des allgemeinen Zustandes bieten konnten. Auch deshalb hat man mit Bewunderung auf die Gangster geblickt. Diese verachteten und missachteten das Gesetz und dessen Vertreter. Die Bevölkerung schien ihnen dies zu gönnen.

Unter diesen veränderten Voraussetzungen war die Geschichte des Gangsters nachvollziehbar. Sie wurden zu den Helden der Menschen und gaben Ihnen in gewisser Weise Hoffnung, dass Erfolg immer noch möglich war. Ein Großteil der Menschen musste sich also, bis zu einem bestimmten Grad, mit den Hauptfiguren und den Situationen identifizieren können. Sie machten Gangsterfilme zu einem der erfolgreichsten Genres der frühen 30er:

All of these were far from being blockbusters as we understand the term today, yet they were seen, talked about, and written about to such an extent that a mere 10 percent of the yearly output suddenly came to represent the dominant trend, outgrossing and outclassing war films, Westerns, musicals, and society dramas.<sup>321</sup>

### Tradition und Modernität

„The classic gangster film is located at the interface between traditional systems of restraint, discipline and hierarchy and the chaos and excess of modernity.“<sup>322</sup>

In den Gangsterfilmen der frühen 30er Jahre kann man immer den Gegensatz zwischen Tradition und Modernität finden. Dieser kommt in verschiedenen Variationen vor. Meist jedoch in Form der Familie und der Gang.

In den 1920er Jahren hat sich das Leben und Denken der Amerikaner von Grund auf verändert. Man hatte einen so guten Lebensstandard, wie noch nie zuvor, und das moderne Amerika war im Entstehen. Dazu gehörte auch der Bruch mit den Traditionen. Natürlich brauchte dies Zeit und passierte nicht von heute auf morgen. Traditionelle Lebensweisen, wie etwa die Ehe, blieben noch lange Zeit die Norm. Aber während dieses ganzen Wandels war die Gesellschaft in Aufruhr. Befürworter der Tradition und der Moderne gerieten oft aneinander. So kommen auch in Gangsterfilmen beide Standpunkte und Anhänger beider Lager vor:

the gangster film became the site of opposing ideologies, one nostalgic evoking order, hierarchy, and discipline (and represented by the family), the order foregrounding the excess and chaos of modernity (represented by the gang).<sup>323</sup>

Der Held versucht beide Welten zu verbinden, was ihm meist nicht so recht gelingen sollte.

---

<sup>321</sup> Clarens: *Crime Movies*, S. 81.

<sup>322</sup> Mason: *American Gangster Cinema*, S. 8.

<sup>323</sup> Ebd. S. 5.

### Hays Office

Wichtig für die Endfassung des Films ist, wie bereits gezeigt wurde, auch noch das Hays Office. Zu einer anderen Zeit, früher, oder aber in der heutigen Zeit, würden diese Filme sicher ganz anders aussehen. Nicht was etwa die Ästhetik oder neue technische Möglichkeiten betrifft, sondern den Inhalt und die mise-en-scène betreffend. Hier wurden den Regisseuren und Produzenten einige Vorgaben gemacht.

Wenn man die Entstehung des Production Code und dessen Vorgänger näher betrachtet, so sieht man, dass diese wiederum Ausdruck der Angst vor Modernität und dem Abkommen von Tradition waren. Meist waren es religiöse Organisationen, oder aber die ländliche Mittelklasse<sup>324</sup>, die Zensur forderten:

many felt alarm at the prospect of a new venue for the large-scale dissemination of ideas and standards in which traditional moral guardians – parents, teachers, church leaders – had no stake and over which they had no control.<sup>325</sup>

Es ging um die kulturelle Funktion der Filme. Man wollte nicht, dass falsche, beziehungsweise moderne, Moralvorstellungen verbreitet wurden. Es bestand die Gefahr, dass junge und ungebildete Menschen diese moderne Lebensweise, welche manchmal auch durch Gewalttätigkeit und Unsittlichkeit gekennzeichnet war, als normal ansehen könnten. Eine schlechte Vorbildwirkung musste deshalb verhindert werden. Meist wurde deshalb die Darstellung bestimmter Inhalte, wie etwa Gewalt oder Sex, geregelt.

---

<sup>324</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 45.

<sup>325</sup> Vasey: *The World According to Hollywood 1918-1939*, S. 21.

## 5. Musicalfilm

„Das Genre des Musicalfilms zeichnet sich durch die Symbiose der drei Künste Schauspiel, Gesang und Tanz auf der Leinwand aus.“<sup>326</sup>

### 5.1. Entstehung

Der eigenständige Musicalfilm entstand dank der Einführung des Tonfilms. Am Broadway waren Musicals schon lange ein fester Bestandteil des Spielplans und so wurden am Ende der „Roaring Twenties“ Bühnenmusicals zu Musicalfilmen.

1928 wurden etwa 60 Musicalfilme produziert, 1930 ging die Zahl weit darüber hinaus.<sup>327</sup> Der Triumphzug des Genres begann mit der *BROADWAY MELODY* (1929), welcher als „1<sup>st</sup> All-Talking, All-Singing, All-Dancing“ Feature Film gilt und den Weg für den Musicalfilm ebnete.<sup>328</sup> Ab 1930 ließ der Höhenflug allerdings nach, bis *Warner Brothers* 1933 die richtige Formel gefunden hatten, um das Musical und das eigene Filmstudio wiederzubeleben: Busby Berkeley.

Jener veränderte das Musical in ein eskapistisch anmutendes Genre, von dem das depressionsgeplagte Publikum nicht genug bekommen konnte. Man lud es ein zu „come and meet those dancing feet.“<sup>329</sup>

#### 5.1.1. Arten

Zu Beginn des Musicalfilms experimentierte man mit drei verschiedenen Arten von Musicals:

- All-Star Revue, in der „essentially a series of comic sketches, gaudy musical numbers, acrobatics, and even short dramas presented in a variety format. [...] Elaborate routines [...] big dance numbers.“<sup>330</sup> vorkamen.
- Broadway Adaption, bei der „operettas and musicals to the screen“<sup>331</sup>

<sup>326</sup> Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 398.

<sup>327</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 211.

<sup>328</sup> Kenrick, John: *History of Musical Film*. <http://musicals101.com/erafilm.htm> Zugriff: 18.03.2010.

<sup>329</sup> 42<sup>nd</sup> *Street*. Regie: Lloyd Bacon. Drehbuch: Rian James und James Seymour. USA: 1933. Fassung: DVD, Warner Home Video 2006, 86'.

<sup>330</sup> Balio: *Grand Design*, S. 211.

<sup>331</sup> Ebd.

adaptiert wurden.

- Backstage Musical<sup>332</sup>, welches die reale Welt der Schauspieler der Glitzerwelt des Musicals gegenüberstellte.

Diese Art des Musicals hat sich am längsten gehalten und war in den 30ern am erfolgreichsten. Bereits BROADWAY MELODY ist ein Beispiel für diese Art von Musical.

Bei den Filmen 42<sup>ND</sup> STREET (1932) und GOLD DIGGERS OF 1933 (1933), die in den folgenden Kapiteln besprochen werden, handelt es sich ebenfalls um Backstage Musicals. Beide wurden von *Warner Brothers* produziert und Busby Berkeley inszenierte die Tanznummern. Sie waren, zusammen mit FOOTLIGHT PARADE (1933), die erfolgreichsten Filme des Jahres 1933.<sup>333</sup>

Interessant ist vor allem, dass „the three musicals that made the most money, [...] all had Depression motifs. Warner Baxter is broke in 42<sup>ND</sup> STREET, everybody is broke in GOLD DIGGERS OF 1933“<sup>334</sup>

Sie wurden um Backstage-Geschichten herum aufgebaut, in denen die Figuren mit der „realen“ Welt der Depression zu kämpfen hatten, jedoch das Übel der Depression überstehen und am Ende Erfolge feiern. Auch für *Warner Brothers* bedeutete der Erfolg von 42<sup>ND</sup> STREET und dessen Nachfolger die Rettung aus der Wirtschaftskrise.<sup>335</sup>

Andere Produktionsfirmen haben nach 1933 ebenfalls große Erfolge mit Musicals gefeiert. *Fox* landete mit Shirley Temple-Musicals ab 1935 einige große Hits.<sup>336</sup> *RKO* produzierte die berühmten Tanzmusicals mit Fred Astaire und Ginger Rogers<sup>337</sup>, welche jedoch in einer luxuriösen Fantasiewelt spielen und deshalb für diese Arbeit nicht relevant sind:

their pale successors of 1934 and 1935 and the RKO musicals of Astaire and Rogers, the Fox musicals of Alice Faye and the MGM pictures with Jeanette MacDonald and Nelson Eddy, all of which take place in the happy Hollywood never-never and of economic security.<sup>338</sup>

---

332 Vgl.: Ebd.

333 Vgl.: Bergman: *We're in the Money*, S. 64.

334 Ebd.

335 Vgl.: Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 236.

336 Vgl.: „Musicals“. <http://www.filmsite.org/musicalfilms2.html> Zugriff: 29.03.2011.

337 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 29ff.

338 Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 161.

## 5.2. Busby Berkeley (1895 – 1976)

Busby Berkeley war, bevor er in das Showbusiness einstieg, Soldat. In der U.S. Armee war er unter anderem dafür zuständig, Märsche einzustudieren - „Parade drills, the closest thing to group manipulation on a large scale, were now in Buzz's hands [...] directing all six batteries, 1.200 men in total“<sup>339</sup> - und armeeinterne Bühnenshows auszurichten - „he was told to produce shows in a decrepit barn that doubled as a theater.“<sup>340</sup> Jene Erfahrungen brachte er später in seine Bühnen- und Filminszenierungen ein.

Zurück in den USA war Berkeley in den 20er Jahren am Broadway unter anderem als Schauspieler, Regisseur und Produzent tätig, bis er zu seinem wahren Talent, den extravaganten Tanznummern, fand und diese am Broadway inszenierte<sup>341</sup>.

1930 wurde Berkeley von Samuel Goldwyn nach Hollywood geholt, um die Tänze im Film *WHOOPEE* zu inszenieren.<sup>342</sup> Er strebte jedoch mehr an, als dies. Er wollte seine Nummern auch filmisch umsetzen. Durch Darryl F. Zanuck bekam er bei *Warner Brothers* seine große Chance.<sup>343</sup> Hier konnte Berkeley mit *42<sup>ND</sup> STREET* seinen Siegeszug antreten. Er führte Regie bei den Musiknummern der großen *Warner Brothers* Musicals, erweiterte und perfektionierte seine Techniken und wurde dadurch zur Legende.<sup>344</sup>

### 5.2.1. Berkeleys Stil

Seinen außergewöhnlichen und neuen Stil erreichte Berkeley dadurch, dass er mit den technischen Möglichkeiten und Tricks, die ihm das Medium Film zur Verfügung stellte, spielte:

Backstage musicals had existed since the beginning of sound, but they were always shot straight-on, as if on stage. Berkeley freed the camera and took advantage of its mobility. He was not a trained dancer, and consequently his "dancers" did not dance so much as move about; the camera did the dancing. By disrupting spatial integrity (the production numbers would begin and end on a theatrical stage but would inevitably move into a realm of limitless dimension), Berkeley created a surrealistic world that thrilled movie audiences.<sup>345</sup>

339 Spivak, Jeffery. *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley*. Lexington: University Press of Kentucky 2010, S. 22.

340 Ebd. S. 23.

341 Vgl.: „Busby Berkeley“. *Encyclopedia of World Biography*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Busby\\_Berkeley.aspx#2-1G2:3404707533-full](http://www.encyclopedia.com/topic/Busby_Berkeley.aspx#2-1G2:3404707533-full) Zugriff: 29.03.2011.

342 Ebd.

343 Vgl.: Spivak: *Buzz*, S. 65.

344 Vgl.: „Busby Berkeley“. <http://www.imdb.com/name/nm0000923/bio> Zugriff: 20.04.2010.

345 Faller, Greg S. „42nd Street“. *International Dictionary of Films and Filmmakers*.

Seine Kameraarbeit ist herausragend. Mit seinen berühmten „Overhead Shots“ („The Berkeley Top Shot“)<sup>346</sup> filmte er kaleidoskopische Formen, welche meist durch ein großes Tanzensemble dargestellt wurden. Berkeley arrangierte die Tänzer in präziser Formation zu abstrakten Mustern. Oft sind es „bizarre, collective, abstract, [...] dehumanizing visual patterns“<sup>347</sup>, die den Vergleich mit der Regisseurin Leni Riefenstahl zulassen. Bei Berkeley geht es jedoch kaum um irgendwelche Propaganda, denn um visuelle Stilisierung und die Kreation einer vollkommenen Illusion. Dennoch werden Menschen bei beiden oft nicht als Individuen dargestellt, sondern als ein entmenschlichtes Kollektiv, das wie eine Maschine aussieht, wenn man es von einem „Overhead Shot“ aus betrachtet.<sup>348</sup>

Hinzu kamen „Traveling Shots“, bei denen die Kamera oft unter gegrätschten Frauenbeinen hindurchfährt und „Close-ups“, bei denen er manche Tänzerinnen aus der Masse hervorhebt. Außerdem spielte er mit der Beleuchtung, wie etwa dem „Chiaroscuro“<sup>349</sup>.

Um all diese neuen Kamerabewegungen umsetzen zu können, konstruierte er seine eigenen Kräne und Schienen.

Lange Zeit, besonders bei den frühen Musicalfilmen, konnte man kaum Gebrauch vom Tanz machen, da die Technik noch nicht ausgereift genug war und vor allem der Ton darunter zu leiden hatte.<sup>350</sup> Berkeley versuchte eine andere Variante: „he perfected the still-embryonic technique of synchronizing a filmed image to a previously recorded musical soundtrack. As a result, microphones were not needed during the filming of musical sequences“<sup>351</sup>.

### 5.2.2. Musiknummern

Berkeleys Musiknummern zählen zu den größten und aufwendigsten seiner Zeit, bei denen ihm von *Warner Brothers* beinahe freie Hand gelassen wurde<sup>352</sup>:

Even the spectacular musicals, which were generally the most expensive pictures produced at Warners, were tightly budgeted. The Busby Berkeley musical numbers

---

[http://www.encyclopedia.com/topic/42nd\\_Street.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/42nd_Street.aspx) Zugriff: 29.03.2011.

346 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 214.

347 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234.

348 Vgl.: Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 83.

349 Balio: *Grand Design*, S. 214.

350 Vgl.: Kenrick, John: History of Musical Film. <http://musicals101.com/erafilm.htm> Zugriff: 18.03.2010.

351 Ebd.

352 Vgl.: Spivak: *Buzz*, S. 71.

accounted for approximately sixty per cent of the total production costs but only fifteen per cent of the playing time.<sup>353</sup>

Er arbeitete meist mit dem gleichen Team: Al Dubin verfasste die Texte und Harry Warren war Komponist der Nummern.<sup>354</sup> Nachdem diese beiden ihre Arbeit abgeschlossen hatten, übernahm Berkeley, choreographierte seine Tänze und setzte sie filmisch um. Seine Nummern beginnen üblicherweise auf der Bühne, überschreiten dann diese Grenze und gehen in den filmischen Raum über, auf den nur das Filmpublikum blicken kann, jedoch kein gewöhnliches Theaterpublikum.

In den Berkeley Musicals können zwei Arten von Musiknummern unterschieden werden. Zum einen die „rehearsal numbers“, welche den Film durchziehen, und zum anderen die „formal Berkeley pieces“, welche von Gerald Mast auch als „Big Musical Numbers“<sup>355</sup> bezeichnet werden. Diese kommen „one after another at the climax in the following characteristic sequences“<sup>356</sup> vor:

1. Ein Song auf einer „sexually suggestive location“
2. Eine „abstract-geometric number“
3. Eine „social-commentary number.“<sup>357</sup>

Die großen Berkeley Glanzstücke haben meist nicht dazu beigetragen, die Charaktere weiterzuentwickeln oder die Handlung voranzutreiben:

The best of these songs were almost always showpieces that did nothing to develop character or advance plot. In several cases, the majority of production numbers are saved for the final part of the film, providing a sort of montage. The goal was not to create an integrated musical, but to offer generous doses of tuneful, larger-than-life fantasy<sup>358</sup>.

Erst ab den Astaire-Rogers Musicals hat sich die Einbindung in die narrative Handlung etabliert.<sup>359</sup>

---

353 Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 160

354 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 498.

355 Mast, Gerald: *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press 1987. S. 123f.

356 Balio: *Grand Design*, S. 214.

357 Mast: *Can't Help Singin'*, S.123f.

358 Kenrick, John: *History of Musical Film*. <http://musicals101.com/erafilm.htm> Zugriff: 18.03.2010.

359 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 218.

### 5.3. Eskapismustheorie

Die Eskapismustheorie besagt, dass Menschen, vor allem wenn es ihnen schlecht geht, beim Kinobesuch vor dem alltäglichen Leben in eine Scheinwelt entfliehen wollen. Wie Wolfgang Schweiger in seinem Buch „Theorien der Mediennutzung“ aufzeigt, kann dieses Bedürfnis „neben funktionalen Alternativen wie Alkohol oder anderen Drogen – besonders durch fantastische bzw. nicht-reelle Medieninhalte befriedigt werden, in denen eine angenehme und glückliche Welt gezeigt wird.“<sup>360</sup> Er gibt weiter die These Schenk's wieder, welcher „den typischen eskapistischen Medieninhalt folgendermaßen“ beschreibt:

(1) Er lädt die Zuschauer ein, seine wirklichen Probleme zu vergessen, (2) sich passiv zu entspannen, (3) erzeugt Emotionen, (4) lenkt ab von den Normen und Regeln der Realität, (5) bietet Vergnügen und stellvertretende Erfüllung von Wünschen.<sup>361</sup>

Alle genannten Punkte mögen durchaus auf manche Tanznummern Berkeleys zutreffen und den unter der Depression leidenden Zuschauern Zeit zum Träumen bieten. Doch wenn man sich jeweils die ganzen Musicals jener Zeit ansieht, stimmt die Eskapismustheorie nicht.

Berkeley kreierte, laut Dickstein, eher „escapist illusions“<sup>362</sup>, keine eskapistische Unterhaltung. Er meint weiters, dass Tony Thomas und Jim Terry in ihrem Buch „The Busby Berkeley Book“ fälschlicher Weise davon ausgehen, dass „the frothy backstage“ eine „perfect escapist entertainment for the early years of the Depression“ war und „as economic conditions improved, the public expected musicals with a little more reality“.<sup>363</sup> Da in den späteren Filmen die Spuren der Depression verschwinden, findet Dickstein dies als eine „strange definition of „reality““.<sup>364</sup>

Und tatsächlich muss man Dickstein Recht geben. Die ersten *Warner Bros.* Musicals, die das Genre ab 1933 wiederbelebten, waren näher an der Realität, als die späteren Astaire-Rogers Tanzfilme, diverse Operetten oder Shirley Temple-Musicals. Genauso wie die düsteren Gangsterfilme zwischen 1930 und 1932, waren nun Musicals mit Realitätsbezug populär.

<sup>360</sup> Schweiger, Wolfgang. *Theorien der Mediennutzung: Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007. S. 112.

<sup>361</sup> Ebd. S. 113.

<sup>362</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234.

<sup>363</sup> Thomas, Tony and Terry, Jim with Berkeley, Busby. *The Busby Berkeley Book*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society 1973. S. 28, 58f.

<sup>364</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234.

Gerade *Warner Bros.* setzten sich mit aktuellen Themen auseinander, wie schon in den Gangsterfilmen zu Beginn der 30er Jahre. Auch bei den Musicalfilmen setzten sie diesen Trend fort. Waren es vorher noch Gangster, die Erfolgsgeschichten schrieben und von den Zuschauern zu Helden gemacht wurden, so waren es nun Menschen aus dem Showbusiness:

In the gang films and musicals, Hollywood coaxed an old success model back to life, creating special worlds in which it could function. The gangster world and the backstage world of Warner's big three musicals of 1933 were, in effect, success preserves.<sup>365</sup>

Meist dreht sich der Film um eine Heldin, ein junges talentiertes Showgirl, welches „some of the same grit and determination - a truly phenomenal persistence, but also sex appeal, a tincture of talent, the timely aid of some male patron, and, most of all, the good luck to be in the right place at the right time“<sup>366</sup> brauchte.

Gangster hingegen mussten sich ihren Erfolg meist hart und lange erarbeiten. Für Showgirls war der Weg zum plötzlichen Erfolg meist von vielen glücklichen Zufällen gesäumt und von (kurzer) schweißtreibender Arbeit geprägt. Steht am Beginn der Musicalfilme die Produktion des Musicals auf wackeligen Beinen, so schaffen es die Mitwirkenden durch harte Arbeit und Ausdauer schließlich doch über die Depression zu siegen. Diese positive Haltung in den Filmen, die Misere mit dem nötigen Einsatz überwinden zu können, ist nicht zufällig mit dem New Deal zusammengefallen, der den Menschen wieder Hoffnung auf bessere Zeiten gab.

#### 5.4. 42<sup>ND</sup> STREET

Am 9. März 1933 feierte 42<sup>ND</sup> STREET in New York Premiere<sup>367</sup> und wurde zugleich zu dem Überraschungshit des Jahres. „Its surprising success (mirroring its theme) single-handedly revived the fortunes of the Hollywood musical, which had largely failed after novelty of the first talkie revues had worn off.“<sup>368</sup>

Als Vorlage für den Musicalfilm diente der gleichnamige Roman von Bradford Ropes. Für *Warner Brothers* wurde dieser von Rian James und James Seymour adaptiert. Regie führte Lloyd Bacon, welcher vor allem für die Backstage-Story verantwortlich ist. Busby Berkeley hingegen choreographierte und setzte die Tanznummern in Szene. Als

<sup>365</sup> Bergman: *We're in the money*, S. 168.

<sup>366</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 314.

<sup>367</sup> Vgl.: „42<sup>nd</sup> Street“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=616&category=Full%20Credits> Zugriff: 25.02.2010.

<sup>368</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234

Komponisten waren, wie so oft, Al Dubin und Harry Warren tätig.<sup>369</sup>

„Warners had completed 42<sup>ND</sup> STREET by the end of 1932, but held up the release after the first preview until a sequel was put into production.“ Dieser Nachfolgefilm war GOLD DIGGERS OF 1933 und wird in Kapitel 5.5. besprochen.

#### 5.4.1. Inhalt

In 42<sup>ND</sup> STREET wird die Entstehung der Bühnenshow „Pretty Lady“, von den ersten Proben, bis hin zur Premiere, während der Depression, verfolgt.

Julian Marsh (Warner Baxter) ist der temperamentvolle Regisseur des Stücks und Dorothy Brock (Bebe Daniels) der Star der Show, deren „sugar daddy“ Abner Dillon (Guy Kibbee) die Produktion finanziert. Dorothy ist jedoch in ihren ehemaligen Vaudeville Partner Pat Denning (George Brent) verliebt und hält Abner auf Distanz, was im Verlauf des Films noch zu Schwierigkeiten führen sollte.

In einem Casting wird der Rest des Ensembles gesucht, zu dem unter anderem der juvenile Billy Lawler (Dick Powell), Mächtegern-Star Loraine Fleming (Una Merkel), die berühmte „Anytime“ Annie (Ginger Rogers) und die Newcomerin Peggy Sawyer (Ruby Keeler) gehören. Nun beginnt die schweißtreibende Arbeit unter den kritischen Augen von Marsh. Während der Proben verliebt sich Billy in Peggy, welche ihrerseits jedoch ein Auge auf Pat geworfen hat. Dieser entscheidet sich unterdessen, sich von Dorothy zu trennen und nach Philadelphia zu gehen.

Wie es der Zufall so will, feiert die Bühnenshow ebenfalls in Philadelphia Premiere. Während die ganze Truppe am Vorabend der Premiere im Hotel feiert, gerät Dorothy mit Abner aneinander, woraufhin dieser die Finanzierung einstellen will und das Musical auf wackeligen Beinen steht. Zu allem Übel verletzt sich Dorothy im Streit auch noch den Knöchel, sodass für sie die Show gelaufen ist. Kurzerhand muss Peggy als Ersatz einspringen, um die Truppe zu retten und wird über Nacht zum Star. Schlussendlich erkennt sie, dass sie die ganze Zeit über in Billy verliebt war und auch Dorothy findet nach Karriereende ihr Glück mit Pat.

#### 5.4.2. Die Depression als Konstante

„The supposed escapism of these films is a misnomer; topical allusions help give these

---

<sup>369</sup> Vgl.: „42<sup>nd</sup> Street“. <http://www.imdb.de/title/tt0024034/fullcredits#writers> Zugriff: 25.02.2010.

films their Warner's bite.“<sup>370</sup> 42<sup>ND</sup> STREET ist der erste Film seiner Art, der die umwerfenden, extravaganten Tanznummern der düsteren Backstage-Welt der Schauspieler gegenüberstellt.

Vor dem Hintergrund der Depression wird die Bühnenshow „Pretty Lady“ auf die Beine gestellt. Die Motivation dafür ist, bei allen Mitwirkenden, Geld. Bis hin zum Schluss ziehen sich die Depression und das Thema Geld durch den Film. Nur während der eskapistischen Tanznummern von Berkeley kann man als Zuschauer der Realität entfliehen.

Wie man zu Beginn des Films sieht, verbreitet sich die Ankündigung einer Broadway-Show wie ein Lauffeuer, da dies unzählige Jobs bedeutete: „It's too good to be true.“<sup>371</sup> Bei dem anschließenden Casting-Call sieht man, wie viele Menschen sich um einen Job bemühen und welch ein Konkurrenzkampf dabei herrscht. Er zeigt jedoch auch einen gewissen Nepotismus, bei dem es kaum um die wirklichen Fähigkeiten der Personen geht. Jeder versucht sich seinen Vorteil zu Nutze zu machen.

Unter den glücklichen Auserwählten, die an dem Stück mitwirken dürfen, sind: die naive und liebenswerte Peggy Sawyer, die erfahreneren, taffen, manchmal zynischen und abgebrühten Tänzerinnen wie etwa „Anytime Annie“, Lolly und „one of Broadway's better juveniles“ Billy Lawler.

Dabei sind nicht nur austauschbare Tänzerinnen und Statisten von der Depression betroffen, sondern auch Stars, wie Dorothy Brock. „You could have your choice of a dozen shows.“ - „Not with this depression.“<sup>372</sup> Zugleich sieht man jedoch auch ihren extravaganten Lebensstil mit luxuriösem Apartment und teurer Kleidung, den sie gewohnt ist und aufrechterhalten will. Dafür sind ihr fast alle Mittel recht.

Und da Geld eine Konstante in dem Film ist, ist dies auch Abner Dillon, der Dorothy's „sugar daddy“ ist und die Finanzierung des Stücks zur Verfügung stellt. Die Produzenten sind von der Finanzierung durch reiche Privatpersonen abhängig und diese waren während der schweren Zeit der Wirtschaftskrise nicht leicht zu finden, vor allem da der Erfolg einer Bühnenshow von so vielen Individuen und schließlich auch dem Geschmack des Publikums abhängig war.

Obwohl Abner, ein reicher, lüsterner und ziemlich unsympathischer, alter Herr ist, der

---

<sup>370</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234

<sup>371</sup> 42<sup>nd</sup> Street. 6'31".

<sup>372</sup> 42<sup>nd</sup> Street. 2'17".

kaum Ahnung von Kunst und Kultur hat, zumal er ein „small town big shot“ ist, muss ihm Respekt entgegengebracht werden, da alles von ihm abhängt. Abner interessiert sich nur für die attraktive Dorothy, die ihn jedoch nur wegen des Geldes überhaupt in ihre Nähe lässt:

in the Depression the well-worn cliché that all showgirls are looking for rich sugar daddies took on a new meaning. It becomes a different form of escape: from hunger and insecurity for those who had only their bodies to offer. In these films, show business is more a way of selling your body than of displaying your talent - selling it to a fickle, anonymous audience, to slave-driving showmen, or, privately to lecherous but sexless old millionaires. Each of these became a comment on the Depression.<sup>373</sup>

Auch dem „greatest musical comedy director in America today“<sup>374</sup>, Julian Marsh, geht es nicht anders. Wie er selbst erläutert, hat er zwar einen guten Ruf, doch „Did you ever try to cash a reputation at a bank?“<sup>375</sup> Selbst die Produzenten können nicht glauben, dass es ihm nach seinen vielen Hits finanziell schlecht geht (und in Folge auch gesundheitlich). Wie es scheint, hat er sich nicht nur mit der Wall Street - „Did you ever hear of Wall Street?“<sup>376</sup> - eingelassen, welche ihm zwar zu Zeiten viel Geld einbrachte, wie so manch einem in den 20ern, sondern auch mit „fair-weather friends“ und Frauen, die nur auf sein Geld und Ansehen aus waren. Und nach dem Börsencrash, der ja unter anderem durch die Börsenspekulationen an der Wall Street ausgelöst wurde, stand er vollkommen arm und alleine da, ein Nichts.

Jetzt will sich Marsh, geläutert, noch ein letztes Mal aufrappeln und einen Hit landen, bevor er sich zur Ruhe setzt und das Leben genießt.

In dem 5-wöchigen Training geben sie alles und noch mehr. Marsh treibt sie bis zur Erschöpfung, und auch dann ist er noch nicht zufrieden. Doch er ist es, der die Truppe zusammenhält und ihr Bestes im Sinn hat. Man bekommt einen guten Einblick in den Probealltag von Theatertruppen und sieht, dass es kaum glamourös ist, sondern dass es ehrliche und harte Arbeit ist, wie sie auch Menschen abseits des Showbusiness machen. Es herrscht ein gewaltiger Unterschied zwischen der glamourösen Welt des Showbusiness, wie es sich das Publikum vorstellte, und der eigentlichen Realität.

So wie diesen Charakteren im Film erging es während der Depression vielen Menschen. Auch wenn ihnen das Leben Hindernisse in den Weg stellte, versuchten sie alles, aus der Misere zu entkommen.

---

<sup>373</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234f.

<sup>374</sup> *42<sup>nd</sup> Street*. 3'35".

<sup>375</sup> *42<sup>nd</sup> Street*. 3'45".

<sup>376</sup> *42<sup>nd</sup> Street*. 3'58".

### 5.4.3. Charaktere

#### 5.4.3.1. Peggy Sawyer

Die Handlung enthält eine Cinderellastory<sup>377</sup> um Peggy Sawyer. Sie hatte von Beginn an Glück, überhaupt einen Part in der Show zu bekommen und dass sich Dorothy schlussendlich auch noch verletzte. Doch es steckt nicht nur Glück, sondern auch Arbeitsmoral dahinter. Peggy hat im Vorfeld hart gearbeitet und ist sogar durch Überanstrengung ohnmächtig zusammengebrochen. Sie ist eine etwas naive, aber ehrliche und liebenswerte junge Frau, der man den Erfolg von Herzen vergönnt. Sie verkörpert traditionelle amerikanische Werte und Ideale: „Warner Bros.' version of the American Dream is that success comes through hard work, not luck.“<sup>378</sup> Es ist dies der traditionelle amerikanische Glaube, durch harte Arbeit zum verdienten Erfolg zu kommen.<sup>379</sup> Und das machte vielen Menschen Mut.

Bevor sie auf die Bühne geht, bekommt sie einen Pep-Talk von Marsh:

Sawyer, you listen to me, and you listen hard. 200 people, 200 jobs, \$ 200.000, fiveweeks of grind, blood and sweat depend upon you. The lives of these people who've worked with you. You've got to go on and give and give and give. They've got to like you, understand? You can't fall down, because your future, my future and all we have is staked on you. Now I'm through. Keep your feet on the ground, your head on your shoulders and go out. Sawyer, you're going out a youngster but you've got to come back a star.<sup>380</sup>

Peggy ist zudem ein Wegweiser in eine neue, bessere Zukunft. Dorothy erkennt, dass ihre Zeit vorbei ist und sie die Bühne jemand Jungem, Schönem und Frischem überlassen muss: „I've had my chance. And now it's your turn.“<sup>381</sup> Genauso ist Roosevelt und mit ihm der New Deal der Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft.

Aber auch Dorothy hat eine vielversprechende Zukunft mit Pat vor sich.

For his hard-driving producers the big jackpot was a Hit. For the showgirls the payoff could also be marriage – escape from the uncertainties of show business itself. During a period when the old success formulas seemed useless, when business and entrepreneurship no longer provided any sure route to achievement, the worlds of crime and show business – which were not always easy to distinguish – offered Depression audiences some quasi-magical alternatives.<sup>382</sup>

<sup>377</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 237.

<sup>378</sup> „42<sup>nd</sup> Street“. <http://www.filmsite.org/fort3.html> Zugriff: 08.03.2011.

<sup>379</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S.187.

<sup>380</sup> *42<sup>nd</sup> Street*, 71'35".

<sup>381</sup> *42<sup>nd</sup> Street*, 69'29".

<sup>382</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 240f.

Auch wenn im Endeffekt Peggy als Individuum den Ruhm erntet und andere scheitern, „the team spirit triumphs – an ideal message for a nation still mired in economic problems.“<sup>383</sup> Der Film strahlt Optimismus aus und gibt den Leuten die Hoffnung, dass nach harten Zeiten auch wieder gute folgen, wenn man dafür zu kämpfen bereit ist.

#### 5.4.3.2. Julian Marsh

Man kann die harte Arbeit, durch die eine Show zum Erfolg wird, mit der harten Arbeit, die es erfordert, um die Depression zu beenden, vergleichen.

Julian Marsh ist bei ersterem die Führungspersönlichkeit, Roosevelt sein Pendant in der Realität:

Mark Roth puts forward a similar theory; he notes a social connection between 42<sup>nd</sup> Street and newly-elected President Roosevelt's New Deal: by working together under a strong leader (the director), the United States (the cast and crew) can lift itself out of the Depression and towards prosperity.<sup>384</sup>

Auch der Gegensatz zwischen Marsh und Abner ist in diesem Zusammenhang interessant. Ersterer hat das Interesse von hunderten Mitarbeitern im Auge, welche auf diese Bühnenshow angewiesen sind, wohingegen Abner nur an seine eigenen Interessen und Gelüste denkt.

#### 5.4.3.3. Pat Denning

Pat Denning ist eine weitere interessante und sehr zeitgenössische Figur. Er ist im Geheimen mit Dorothy liiert und ihr ehemaliger Vaudeville Partner. Doch anders als sie, wurde er nicht am Broadway engagiert und verschwand in der Versenkung. So kam es, dass sie zum Star wurde und auch ihn größtenteils finanziert.

Dies ist ganz entgegen der Tradition, dass Männer das Geld nach Hause bringen. Doch wie ihm, erging es vielen Männern während der Depression. Gut bezahlte Jobs, beziehungsweise Jobs im eigenen Metier, waren rar. Schlecht bezahlte Arbeit und Teilzeitarbeit gab es, wenngleich auch nicht im Überfluss. Viele Frauen hatten in dieser schweren Zeit das Glück, arbeiten zu können und versorgten so ihre Familien. Da sie von jeher schlechter bezahlt wurden als Männer, scheuten sie nicht davor zurück, unterbezahlte Arbeiten, mit wenig Ansehen, zu machen. Dies hat an manch einem

---

383 Ebd.

384 Faller, Greg S. „42<sup>nd</sup> Street“. International Dictionary of Films and Filmmakers.  
[http://www.encyclopedia.com/topic/42nd\\_Street.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/42nd_Street.aspx) Zugriff: 08.03.2011.

männlichen Ego gekratzt. Und auch Pat kann es nicht mehr länger ertragen:

The conviction that women fared better during the Depression means not that they didn't suffer but that they weren't prevented by pride from taking low-paying service jobs. They weren't crippled by the success ethic, though they paid the emotional price for its effects on their husbands.<sup>385</sup>

#### 5.4.3.4. Landlady

Sie kommt nur in einer kurzen Szene vor und ist eine nebensächliche Figur. Doch diese kurze Szene ist wichtig. Die Landlady ist eine Vertreterin der Moral und Tradition:

What kind of house do you think this is? Get that man right out of here!...I have eyes. Just because there's a depression on, some folks think that a landlady can stand for anything...After running a rooming house for 19 years, there's nothing that I don't know.<sup>386</sup>

Da es in diesen Filmen keine Mutterfigur gibt, wie noch in den Gangsterfilmen, wurden andere Charaktere zu Vertretern der Tradition.

#### 5.4.4. Musiknummern

Bei den drei großen, eskapistischen Musiknummern in 42<sup>ND</sup> STREET wurde Berkeley vom Studio freie Hand gelassen. So konnte er vieles umsetzen, was er während seiner Zeit in der Armee und am Broadway gelernt hat. Er konnte sich aber vor allem weiterentwickeln, seine eigenen technischen Spielereien einbringen und seine künstlerischen Visionen verwirklichen.

So wie auch in der Handlung des Films der Teamgeist siegt und alle ihren rechten Platz finden, so wird das „coming together“ auch im Filmaufbau weitergeführt:

after all the botched rehearsals and human complications, the real numbers come toward the end, complete and perfect, with little reference to the messy run-throughs we've already seen – usually rehearsals of unrelated material.<sup>387</sup>

Die Musiknummern haben nichts mit dem Film, oder den Personen darin, zu tun. Sie sind vollkommen eigenständig. Doch auch in ihnen werden zum Teil zeitgenössische Themen besprochen.

Die in Kapitel 5.2.2. erwähnte Kategorisierung von Musikstücken in „rehearsal numbers“<sup>388</sup> und „formal Berkeley pieces“<sup>389</sup> kann hier sehr gut nachvollzogen werden.

<sup>385</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 226.

<sup>386</sup> 42<sup>nd</sup> Street. 32'15".

<sup>387</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 239.

<sup>388</sup> Balio: *Grand Design*, S. 218.

<sup>389</sup> Ebd.

Die Stücke „It must be June“ und „You're getting to be a habit with me“ sind reine „rehearsal numbers“, durchzogen von Fehlern und wenig glamourös, wie die typischen Berkeley Stücke.

Die drei „Big Musical Numbers“ kommen zum Schluss des Films, als Teil des Bühnenstücks „Pretty Lady“. Sie sind perfekt.

#### 5.4.4.1. „Shuffle off to Buffalo“

Dies ist die erste große Berkeley Nummer im Film und laut Kategorie (1) „a song built on a „sexually suggestive location““<sup>390</sup>. Und es ist tatsächlich eine sexuell aufgeladene Nummer.

Now that we have had the right  
To flower  
The knot is tied  
I can visualize such happy hours  
Right by your side  
The honeymoon in store  
Is one that you'll adore  
I'm going to take you for a ride  
I'll go home and pack my panties  
You go home and get your scanties  
And away we'll go  
Off we're gonna shuffle  
Shuffle off to Buffalo  
To Niagara in a sleeper  
There's no honeymoon that's cheaper  
And the train goes slow  
[...]  
Someday I hope we'll be elected  
To buy a lot of baby clothes  
We don't know when to expect it  
But it's a cinch  
Winchell knows  
For a little silver quarter  
We can have the Pullman porter  
Turn the lights down low  
[...]  
Matrimony is baloney  
She'll be wanting alimony  
In a year or so  
Still they go and shuffle  
Shuffle off to Buffalo  
When she knows as much as we know  
She'll be on her way to Reno  
While he still has dough  
She'll give him the shuffle  
When they're back from Buffalo  
I'll bet that she's  
The farmer's daughter

---

<sup>390</sup> Vgl.: Ebd.

And he's that well-known traveling man  
 He once stopped down at the farmhouse  
 That's how the whole affair began  
 He did right by little Nellie  
 With a shotgun at his bel... tummy  
 How could he say no?  
 He just had to shuffle  
 Shuffle off to Buffalo<sup>391</sup>

Sie handelt von der Hochzeitsreise zweier Frischvermählter, die mit dem Zug zu den Niagarafällen reisen und an Bord ihre Hochzeitsnacht, gleichzeitig wohl auch ihre erste gemeinsame Nacht, verbringen. Anders, als die späteren Berkeley Nummern, bleibt man bei dieser die ganze Zeit auf einer Theaterbühne und geht nicht in den filmischen Raum über. Doch es wäre keine Berkeley Nummer, hätte nicht auch diese seine Raffinesse. Der Zugwaggon wird in der Mitte auseinander geklappt, sodass man das Innenleben sieht. Er hätte dies sicher in dieser Form auch am Broadway inszenieren können:

the number resembles a conventional theatrical prologue and could have been sung and danced on a Broadway stage, Berkeley added an impressive stunt: he breaks apart the Pullman car like a jackknife and moves his camera down the aisle to leer at amorous couples in their compartments.<sup>392</sup>

Im zweiten Teil des Songs singen mitreisende, ledige Frauen, die bereits mehr Erfahrung mit Männern zu haben scheinen, zynisch darüber, dass die Ehe Unsinn sei und die Braut sich wohl als Landei in den ersten Mann, der vorbeikam, verliebt hat. Auch im Film selbst gibt es diese Figurenkonstellation. Peggy Sawyer ist die naive und unerfahrene Frau, die etwas prüde und traditionell scheint. Sie verliebt sich ähnlich wie die Frau im Stück, in den ersten Mann, mit dem sie näher zu tun hat und in Unterwäsche zu Gesicht bekommt. Sie hält sich bei diesem Anblick sogar die Hand über die Augen. „Anytime“ Annie und Lolly hingegen sind Showgirls und moderne Frauen, die bereits Erfahrung mit Männern haben. Es geht also um das Für und Wider einer Heirat und einmal mehr um eine Diskussion zwischen Tradition und Moderne, welche wieder von verschiedenen Figuren getragen wird.

Daneben kommt beispielsweise im Text eine zeitgenössisch bekannte Person vor: Winchell. Es handelt sich um Walter Winchell, welcher „indisputably the most widely known and widely read columnist in American journalism“<sup>393</sup> war. Er galt zudem lange

<sup>391</sup> Textauszug aus „Shuffle off to Buffalo“ aus *42<sup>nd</sup> Street*, 72'40".

<sup>392</sup> Balio: *Grand Design*, S. 215f

<sup>393</sup> „Winchell, Walter 1897-1972“. *American Decades*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Walter\\_Winchell.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Walter_Winchell.aspx) Zugriff: 16.03.2011.

als der Erfinder der Klatschspalte.<sup>394</sup>

#### 5.4.4.2. „Young and Healthy“

„Young and Healthy“ soll laut Kategorie (2) eine „abstract-geometric number“<sup>395</sup> sein. Auch das bestätigt sich. Das Thema und der Text dieses Stücks sind eher nebensächlich, dennoch hier ein kurzer Ausschnitt:

Say, I know a bundle of humanity  
 She's about so high  
 And I'm nearly driven to insanity  
 When she passes by  
 She's a snooty little cutie  
 She's been so hard to kiss  
 I'll try to overcome her vanity  
 And then I'll tell her this  
 I'm young and healthy  
 And you've got charms  
 It would really be a sin  
 Not to have you in my arms  
 I'm young and healthy  
 And so are you  
 When the moon is in the sky  
 Tell me, what am I to do?  
 Say, if I could hate you  
 I'd keep away  
 But that ain't my nature  
 I'm full of vitamin A, say  
 I'm young and healthy  
 So let's be bold  
 In a year or two or three  
 Maybe we will be too old<sup>396</sup>

Die Nummer ist eine Art Liebeserklärung an eine Frau, jedoch auch an die Jugend und Gesundheit. Diese sollte man auskosten, denn das Alter kommt bestimmt. Viel interessanter ist jedoch die Umsetzung von Busby Berkeley.

„The second big number, „Young and Healthy,“ is a kaleidoscopic piece sung by Dick Powell and displays a bevy of chorines on a huge revolving platform.“<sup>397</sup> Diese Drehscheibe wurde zum Mittelpunkt dieser Musiknummer. Die Kamera musste sich durch die drehende Bühne kaum bewegen, dennoch tut sich im Bildausschnitt sehr viel. Man kann hier sehr gut die typischen Berkeley Stilelemente nachvollziehen:

<sup>394</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>395</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 218.

<sup>396</sup> Textauszug aus „Young and Healthy“ aus *42<sup>nd</sup> Street*, 77'59".

<sup>397</sup> Balio: *Grand Design*, S. 215f

- „Traveling Shots“ durch gegrätschte Frauenbeinen



Abb. 10: Ein Beispiel für den berühmten „Traveling Shot“ von Berkeley

- „The Berkeley Top Shot“, bei dem unglaublich schöne, abstrakte Formen entstehen. Fantastisch sind auch die präzise im Gleichklang bewegten Füße und Bänder.

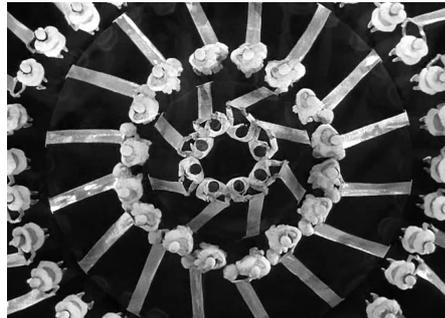


Abb. 11: Ein Paradebeispiel für einen „Berkeley Top Shot“

Eine Nummer, bei der nur Berkeleys Inszenierung wichtig ist. Purer Eskapismus, der die Menschen zum Träumen und Staunen einlädt.

#### 5.4.4.3. „42<sup>nd</sup> Street“

Schließlich fehlt noch eine Nummer der Kategorie (3), eine „social commentary number“<sup>398</sup>, was auf die Titelnnummer „42<sup>nd</sup> Street“ zutrifft.

In the heart of little old New York  
 You'll find a thoroughfare  
 It's the part of little old New York  
 That runs into Times Square  
 A crazy quilt  
 That Wall Street Jack built  
 If you've got a little time to spare  
 I'd like to take you there  
 Come and meet those dancing feet  
 On the avenue I'm taking you to  
 42nd Street  
 Hear the beat of dancing feet  
 It's the song I love  
 The melody of

<sup>398</sup> Vgl.: Ebd. S. 218.

42nd Street  
 Little nifties from the fifties  
 Innocent and sweet  
 Sexy ladies from the eighties  
 Who are indiscreet  
 They're side by side  
 They're glorified  
 Where the underworld can  
 Meet the elite  
 42nd Street  
 [...]

Naughty, gaudy, bawdy, sporty  
 42nd Street  
 The big parade goes on for years  
 It's a rhapsody of laughter and tears <sup>399</sup>

Im Titelsong, der gleichzeitig die 6-minütige Finalnummer ist, findet man „melodrama, farce, and comedy, and concludes with a cutout of the New York skyline“<sup>400</sup>. Sie zeigt somit auch alle Facetten des alltäglichen Lebens. Doch obwohl Gewalt, Mord und Tod den Alltag der Städte prägen, gibt es fröhliche Menschen, die das Leben genießen.

Die besungene Straße, 42<sup>nd</sup> Street, befindet sich in Manhattan, New York. Sie kreuzt den Broadway, wodurch die unzähligen Theater dieser Straße zu den Broadwayeinrichtungen gehören, und mündet im Times Square. Zu Beginn des 20. Jh. herrschte dort reges Treiben und sie war neben den Theatern und Nachtclubs, die in der Zeit der Prohibition zu „Speakeasies“ wurden, auch für Prostitution bekannt.<sup>401</sup> Es war also eine Straße, in der sich viele unterschiedliche Leute tummelten. Im Songtext ist in Bezug darauf folgendes zu finden:

- „Sexy ladies from the eighties who are indiscreet“: Hinweis auf Prostitution
- „Where the underworld can meet the elite“: Hinweis auf „Speakeasies“ und Gangster, sowie gehobene Unterhaltungsformen und deren Besucher
- „That runs into Times Square“: 42<sup>nd</sup> Street mündet im Times Square

In den Song wurde beispielsweise auch die zeitgenössische Phrase „Buy an Apple a day and Say Hey-Hey“<sup>402</sup>, welche eigentlich von „Buy an apple a day and eat the depression away“<sup>403</sup> kommt, eingearbeitet. Das Verkaufen von Äpfeln an Straßenecken in den

<sup>399</sup> Textauszug aus „42<sup>nd</sup> Street“ aus *42<sup>nd</sup> Street*, 82'24".

<sup>400</sup> Balio: *Grand Design*, S. 215f.

<sup>401</sup> Vgl.: Eliot, Marc. „Down 42<sup>nd</sup> Street: Sex, Money, Culture, and Politics at the Crossroads of the World.“ <http://www.newyorkhistory.info/42nd-Street/timesquare.html> Zugriff: 21.03.2011.

<sup>402</sup> *42<sup>nd</sup> Street*. 83'32".

<sup>403</sup> Kyvig: *Daily Life in the United States, 1920 – 1940*, S. 225.

Städten Amerikas, als letzter Ausweg von der Depression, war ein Bild, das den Menschen jener Zeit im Gedächtnis blieb: „people did not forget the image of someone trying to peddle apples for a nickel on a street corner; it emerged as one of those iconic memories of the Depression.“<sup>404</sup>



Abb. 12: Ein leicht veränderter Spruch aus der Depression

#### 5.4.5. Das „verstummte“ Hays Office

Es verwundert, dass sich Zensurbefürworter so auf Gangsterfilme festgesetzt haben, aber Musicals jener Zeit mit ihren sexuellen Anspielungen, pre-Code Dialogen und Songtexten so erscheinen ließen. Diese waren auch für die Zeit vor dem

Production Code sehr gewagt. Sie gingen zwar nicht un-gesehen am Hays Office vorbei, doch verboten wurden sie nicht:

The prohibition of gangster films raised a probelm elsewhere. In December, Joy worried that: with crime practically denied them, with box office figures down, with high-pressure methods being employed back home to spur the studios on to get a little more cash, it was almost inevitable that sex, as the nearest thing at hand and pretty generally sure-fire, should be seized upon. It was. (Joy to Breen, 15 December 1931, PCA POSSESSED file)<sup>405</sup>

Alle *Warner Brothers* Musicals jener Zeit setzten auf diese Formel. Doch man arbeitete bereits viel mit Andeutungen und Wortspielen. Ein paar Beispiele aus *42<sup>nd</sup> Street*:

- „Anytime“ Annie: der Spitzname ist eine Anspielung auf ihre fragwürdige Moral. „Who could forget her? She only said no once and then she didn't hear the question.“<sup>406</sup>
- „Flagpole“: Während des Trainings, als ein Showgirl auf dem Schoß eines Tänzers sitzt, kommt es zu diesem „heißen“ Dialog: „Where you sitting?“ - “On a flagpole, dearie. On a flagpole.“<sup>407</sup>
- Gleich zu Beginn des Films kommt es zu einer zweideutigen Szene zwischen Dorothy und ihrem „sugar daddy“ Abner: „I mean, I'd like to do something for you, if you'd do something for me.“ - „Why, Mr. Dillon, of course I'd be very glad to but what could I possibly do for a big man like you?“ - „Call me Abner.“<sup>408</sup>

404 Young: *The Great Depression in America*, S. 19.

405 Balio: *Grand Design*, S. 52.

406 *42<sup>nd</sup> Street*. 7'22".

407 *42<sup>nd</sup> Street*. 17'58".

408 *42<sup>nd</sup> Street*. 2'49".

Darauf folgt ein Fade-to-black. Der Rest ist der Imagination des Publikums überlassen. Im Production Code gibt es unter den *Particular Applications* folgenden Punkt:

XII. Repellent Subjects

The following subjects must be treated within the careful limits of good taste:

6. The sale of women, or a woman selling her virtue.<sup>409</sup>

Damit waren Anspielungen dieser Art nach 1934 nicht mehr in den Filmen zu finden. Hinzu kommen noch die teils zweideutigen Songtexte, die Kostüme der Tänzerinnen, die praktisch ein Hauch von Nichts sind, und das Close-up eines Kusses.



Abb. 13: Leichtbekleidete Showgirls



Abb. 14: Der Close-Up eines Kusses

Doch egal wie das Hays Office diese Musicals damals aufgenommen hat, „The Depression-weary public was obviously fascinated.“<sup>410</sup>

Dies hat sich auch an den Kinokassen widerspiegelt. Bei Produktionskosten von \$439.000, brachte er *Warner Bros.* \$2.280.000 ein<sup>411</sup> und war für damalige Verhältnisse ein enormer Erfolg.

## 5.5. GOLD DIGGERS OF 1933

GOLD DIGGERS OF 1933 kam als direkter Nachfolger auf 42<sup>ND</sup> STREET im Mai desselben Jahres in die Kinos.<sup>412</sup> Das Filmmusical basiert auf dem Stück „Gold Diggers“ von Avery Hopwood und wurde von *Warner Brothers* bereits 1927, zu Stummfilmzeiten, und

<sup>409</sup> „The Motion Picture Production Code“. <http://www.artsreformation.com/a001/hayscode.html>  
Zugriff: 23.03.2011.

<sup>410</sup> Faller: „42<sup>nd</sup> Street“. [http://www.encyclopedia.com/topic/42nd\\_Street.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/42nd_Street.aspx) Zugriff: 08.03.2011.

<sup>411</sup> Vgl.: Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 161f

<sup>412</sup> Vgl.: „Gold Diggers of 1933“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=3463> Zugriff: 26.02.2010.

1929, mit dem Aufkommen der ersten Tonfilme, verfilmt.<sup>413</sup> Doch dieser Versuch sollte der mit Abstand erfolgreichste werden, an den eine ganze GOLD DIGGERS – Serie anschloss.

Für das Drehbuch zu GOLD DIGGERS OF 1933 zeichnen sich Erwin Gelsey und James Seymour verantwortlich. Regie führte Mervyn LeRoy, Komponisten waren, ein weiteres Mal, Al Dubin und Harry Warren und Busby Berkeley inszenierte deren Nummern.<sup>414</sup> Das Schauspielensemble gleicht, bis auf wenige Ausnahmen, dem von 42<sup>ND</sup> STREET.

### 5.5.1. Inhalt

Ähnlich wie 42<sup>ND</sup> STREET, handelt der Film von der Entstehung einer Bühnenshow während der Weltwirtschaftskrise, die Backstage Story ist jedoch eine andere.

Carol (Joan Blondell), Trixie (Aline MacMahon) und Polly (Ruby Keeler), drei Showgirls ohne Arbeit, erfahren, dass Broadway Produzent Barney Hopkins (Ned Sparks) eine Show plant. Sie laden ihn daraufhin in ihr Apartment ein, um eine Rolle darin zu ergattern. Durch Zufall hört Barney den Nachbarn, Brad (Dick Powell), Klavier spielen und engagiert ihn als Komponisten für seine Show. Jetzt fehlt nur noch die Finanzierung, die Brad kurzerhand zur Verfügung stellt, unter der Bedingung, dass seine Freundin Polly die Hauptrolle im Stück bekommt.

Als nun vor der Premiere der männliche Hauptdarsteller wegen eines Hexenschusses ausfällt, muss Brad, der sich vorher hartnäckig weigert, für ihn einspringen. Die Show wird ein Hit und tags darauf stellt sich heraus, dass Brad der Millionenerbe einer reichen Bostoner Familie ist, welche strikt gegen eine Assoziation mit dem Theater und Showgirls ist. Daraufhin kommen der Familienbanker, Faneuil Peabody (Guy Kibbee), und der ältere Bruder, Lawrence Bradford (Warren William), in die Stadt, um die Bühnenkarriere, sowie eine Heirat mit Polly zu verhindern. Durch eine Verwechslung glauben die beiden, dass Carol Polly sei und versuchen nun, diese von einer Heirat mit Brad abzubringen. Während Carol und Trixie die beiden an der Nase herumführen und ihrem Ruf als Gold Diggers alle Ehre machen, verliebt sich Lawrence in Carol, die er für Polly hält. Sie müssen ihre Einstellung zu Showgirls revidieren und am Ende gibt es für alle ein Happy End. Trixie heiratet Peabody, Polly ihren Brad und auch Carol und Lawrence gestehen sich ihre Liebe zueinander ein.

413 Vgl.: „Gold Diggers of 1933“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jspstid=3463&category=Notes>  
Zugriff: 26.02.2010.

414 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 216f.

### 5.5.2. Die Depression in Worte gefasst

GOLD DIGGERS OF 1933 wurde während der schwersten Zeit der Depression gedreht und auch wenn er nur teilweise die reale Welt zeigte, so fängt er doch die Atmosphäre der Zeit gut ein:

Gold Diggers of 1933 was one of the studio's few popular filmmusicals to openly address, and indeed directly critique, the contemporaneous Great Depression, the socio-economic national catastrophe that supposedly compelled audiences to seek fleeting doses of solace and escapism at inexpensive picture-houses.<sup>415</sup>

Anders als bei den Gangsterfilmen, die eher indirekt auf die aktuelle Lage eingehen, wird in den Musicals von *Warner Brothers* direkt, in den Dialogen, Bezug auf die Wirtschaftskrise genommen. Dieser Musicalfilm stellt quasi das Paradebeispiel eines Depressions-Musicals dar:

The limited realism of the Warner musicals came through in the Depression details and showbiz lore that surfaced in the racy, hard-bitten dialogue and sparkled in the bizarre effects of Berkeley's big numbers, such as „We're in the Money“ and „Remember My Forgotten Man“ from Gold Diggers of 1933.<sup>416</sup>

Am Beginn des Films steht die Nummer „We're in the Money“, in der Ginger Rogers als Showgirl in unzählige glitzernde Münzen gekleidet, vor der Kulisse aus Dollar-Zeichen und Münzen, davon singt, dass die Depression endlich vorbei sei und man wieder Geld im Übermaß hat:

Gone are my blues and gone are my tears  
I've got good news to shout in your ears  
The long lost dollar has come back to the fold  
With silver you can turn your dreams to gold  
We're in the money, We're in the money  
We've got a lot of what it takes to get along!  
We're in the money, the sky is sunny  
Old man depression you are through you done us wrong!  
We never see a headline 'bout a breadline today  
And when we see the landlord we can look that guy right in the eye  
We're in the money, Come on, my honey  
Let's lend it, spend it send it rolling around  
We're in the money I say, we're in the money  
We've got a lot of what it takes to get along!  
We're in the money, look up, the skies are sunny  
Old man depression you are through you done us wrong!  
We never see a headline 'bout a breadline today  
And when we see the landlord we can look that guy right in the eye<sup>417</sup>

Und dann plötzlich wird die Bühne auf Anweisung des Sheriffs geräumt und zerlegt, Kostüme konfisziert und die Probe eingestellt, da der Produzent Barney Hopkins die

<sup>415</sup> Kemp, Peter H. „Grit 'n' Glitz: Gold Diggers of 1933.“ *senses of cinema*. 29 (2003).

[http://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/gold\\_diggers\\_of\\_1933/](http://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/gold_diggers_of_1933/) Zugriff: 01.03.2011.

<sup>416</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S.316.

<sup>417</sup> Textauszug aus „We're in the Money“ aus *Gold Diggers of 1933*, 00'58".

Miete für das Theater nicht bezahlen kann. Plötzlich findet man sich mitten in der Depression wieder, „Suddenly this is the Depression: they're not in the money after all. Escapist illusions are what this number is about – pretending you're in the money when there isn't any.“<sup>418</sup>, wozu Trixie, Carol und Fay nur nüchtern bemerken: „This is the fourth show in two months that I've been in of and out of - They close before they open - The Depression, dearie.“<sup>419</sup>

Die Eröffnungssequenz erinnert an die Geschichte der USA 1929. Zuerst ging es allen über die Maßen gut und am nächsten Tag fand man sich durch den Börsencrash in der Wirtschaftskrise wieder.

Daraufhin folgen Szenen, wie es sie sicher damals wirklich gegeben hat. Die Showgirls Trixie, Carol und Polly müssen sich in ihrem gemeinsamen Apartment ein Bett teilen, aus dem sie kaum aufstehen wollen, da sie arbeitslos und hoffnungslos sind. Zum Frühstück klauen sie die Milch des Nachbarn. So triste sieht das Leben der einstigen Showgirls aus, an das sie sich jedoch noch gut erinnern können:

I can remember not so long ago a penthouse on Park Avenue.  
With a real tree, and flowers, and a fountain, and a French maid.  
And a warm bath with salt from Yardley's.  
And a little dress that Schiaparelli ran up.  
And a snappy roadster, and a ride through the park.  
Now stealing milk.<sup>420</sup>

Nun haben sie gerade noch das Nötigste zum Leben. Etwas Gewand zum Anziehen, aber sogar der „mink coat“ wurde ihnen genommen: „Uncle's got it.“<sup>421</sup> Mit Uncle sind die Vereinigten Staaten von Amerika gemeint, die oft durch Uncle Sam personifiziert werden.

Und auch die Landlady fordert die Miete ein - „Sorry to bother you three stars, but how about that rent?“ - welche sie jedoch nicht haben. Sie schwimmen eben nicht im Geld, wovon in „We're in the Money“ noch gesungen wurde. Dort kommt die Textzeile: „And when we see the landlord we can look that guy right in the eye“. Sie müssen sich vor ihrer Vermieterin verstecken.

Als sie von ihrer Rivalin Fay Fortune (Ginger Rogers) erfahren, dass Barney Hopkins erneut ein Stück plant, sind alle sofort enthusiastisch und wollen einen Part darin. Wie sehr sie sich freuen, sieht man, als Carol sich am Telefon meldet und bestätigt, dass es

<sup>418</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234.

<sup>419</sup> *Gold Diggers of 1933*, 04'54".

<sup>420</sup> *Gold Diggers of 1933*, 06'52".

<sup>421</sup> *Gold Diggers of 1933*, 08'53".

eine Show geben wird und ihr beinahe die Tränen übers Gesicht rollen. „Gosh, to think that we're going to have real jobs again, earn money. Yeah, and I've been off the Gold Standard so long.“<sup>422</sup>

Aber das Geschäft ist hart und es gibt viele gute und ehrgeizige Showgirls zur Auswahl. Trixie gilt, laut eigenen Aussagen, als „best comedian on Broadway“ und hat ebenfalls kein Engagement. Sie schaffen es jedoch, Barney zu überzeugen, sie einzustellen.

Das Thema der Bühnenshow soll die Depression sein und ähnlich wie GOLD DIGGERS OF 1933 selbst, die „gay side, the hard boiled side, the cynical and funny side of the Depression“<sup>423</sup> zeigen.

Und als sie bereits glauben, sich aus den Untiefen der Depression befreien zu können, eröffnet ihnen Barney, dass er noch keine Finanzierung für die Show hat. Brad, den er durch Zufall Klavier spielen hörte und ihn sofort engagierte, erklärt sich bereit, ihm das Geld zu leihen. Doch alle glauben, da er ja ein „good-for-nothing“ Komponist ist, er würde Witze machen. Doch hier hört sich für die Leidenden der Spaß auf „It isn't smart to make gags, when girls are starving...this is too serious a matter to all of us.“<sup>424</sup>

Doch er wird sein Versprechen halten und da beginnen schon die ersten Gerüchte über die Herkunft des Geldes herumzuschwirren. Da man überhaupt nichts von Brad weiß, könnte er ja durchaus auch ein Gangster sein. Dies wäre nicht so abwegig. Wer hätte sonst so viel Geld während der Depression? Die Antwort ist simpel: Die Reichen.

Doch bevor man die Depression hinter sich lässt und sich dem Liebesleben der Protagonisten zuwendet, fällt die Bühnenshow beinahe noch ins Wasser, was für alle Mitarbeitenden das Ende bedeuten würde. Mit einem Pep-Talk redet Trixie dem sich streubenden Brad ins Gewissen. Die Selbstlosigkeit und der Teamgeist gewinnen durch die harschen Worte:

Those kids have been living on nothing, starving themselves the six weeks we've been rehearsing hoping for this show to go on and be a success? Well, they're counting on you. You can't let them down. You can't. If you do, well, God knows what'll happen to those kids. They'll have to do things I wouldn't want on my conscience, and it will be on yours. Now, you can go out and sing Gordon's part, and put this show over. And if you don't, well, I don't care what your reason is.<sup>425</sup>

Erst durch die letzte Musiknummer „Remember My Forgotten Man“ wird das Thema

<sup>422</sup> *Gold Diggers of 1933*, 12'44".

<sup>423</sup> *Gold Diggers of 1933*, 19'10".

<sup>424</sup> *Gold Diggers of 1933*, 20'54".

<sup>425</sup> *Gold Diggers of 1933*, 12'44".

der Depression und des Protestes gegen die Regierung wieder aufgenommen.

### 5.5.3. Liebesabenteuer

Hier wird das Publikum aus der depressionsgeladenen Geschichte geholt. Auf diesen Teil des Musicals trifft die Aussage, welche Dickstein in dem Buch „Dancing in the dark“ niederschreibt, zu, dass sich die „successful formula of breezy comedy and elaborate production“ in *Gold Diggers of 1933* as „just right for the escapist fare that people craved in the dreary 1930's“<sup>426</sup> herstellt.

Hier geht es um vermeintliche „Gold Diggers“, „Frauen, die nur hinter dem Geld der Männer her sind“<sup>427</sup> und das Showgeschäft allgemein. Da manche Bevölkerungsgruppen, wie schon in Kapitel 3.3. besprochen wurde, von jeher argwöhnisch auf Theater und Film blickten, ist es nicht verwunderlich, dass im Film die schwerreiche und angesehene Familie aus Boston dies ebenfalls so sieht.

Einmal mehr ist dies auch eine Debatte über die Zensur. Die Populärkultur wurde von der „regierenden Schicht“ immer als gefährlich für deren eigene Wertvorstellungen und Sichtweisen gesehen. Dem Broadway erging es dabei nicht anders. Es war die Angst vor „the effects of entertainment on children, and specifically on the criminal behavior of adolescent males and the sexual behavior of adolescent females.“<sup>428</sup> Hinzu kam, dass „throughout the 1920s, Broadway had been castigated for its „realism,“ particularly in its representation of sexual mores. Now its dubious dialogue and „sophisticated“ plot material was playing on Main Street for the children to see.“<sup>429</sup>

Und Showgirls, die meist einen guten Körper hatten, den sie in knappen Kostümen vorführten, wurde diese zweifelhafte Moralvorstellung ebenfalls angeheftet. „I know these showgirls, they're just little parasites, little gold diggers...all women of the theater were chisellers, parasites.“<sup>430</sup>

Somit ist die anfänglich ablehnende Haltung von Fanieul Peabody und J. Lawrence Bradford besser nachvollziehbar. Eine ehrbare, vermögende und vor allem bekannte Familie konnte sich eine derartige Assoziation nicht erlauben. Das erlauben das Klassenbewusstsein und die Tradition nicht: „Showgirls are excellent in their way, attractive creatures, even fascinating but hardly fitted to shine in the upper social

<sup>426</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 234.

<sup>427</sup> Messinger, Heinz. „Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch.“ Langenscheidt-Redaktion (Hg.). Wien: Langenscheidt 1996. S. 467.

<sup>428</sup> Balio: *Grand Design*, S. 41.

<sup>429</sup> Ebd. S. 45.

<sup>430</sup> *Gold Diggers of 1933*, 43'44".

circles“<sup>431</sup>

Doch wie in *GOLD DIGGERS OF 1933* gezeigt wird, sind Showgirls normale, hart arbeitende Menschen, deren Arbeit das Showgeschäft ist. Schein und Sein sind bekanntlich zwei komplett verschiedene Dinge. Das erkennen schlussendlich auch Peabody und Lawrence: „You're the sort of girl who...not cheap, not vulgar. Not at all like people in the theater“<sup>432</sup>.

Es wird vor Verallgemeinerung und Vorurteilen gewarnt und so haben auch Trixie, Carol und Polly den Eindruck, dass die Reichen etwas dummlich und kaltherzig sind: „stuck-up snob“<sup>433</sup>, „the kind of man I've been looking for, lots of money and no resistance“<sup>434</sup>. Ausnahme ist natürlich Brad, der von Beginn an großzügig und sympathisch ist. Doch auch die Showgirls müssen sich am Ende eingestehen, dass die Reichen Herz haben. Es gibt also auf beiden Seiten Vorurteile, die sich in Luft auflösen, sobald diese beiden Welten einander näher kommen.

Once more the rich have realised that true riches are only to be found with the right sort of girl, who is usually bred in the tenements of New York. Conversely, it also implies that any poor girl from a New York tenement can end as the wife of a wealthy New England banker. Social mobility triumphs again.<sup>435</sup>

#### 5.5.4. Musiknummern

Die erste der vier Musiknummern, „We're in the Money“, wurde bereits in einem anderen Zusammenhang besprochen, deshalb werden hier nur die übrigen drei besprochen. Alle wurden von Busby Berkeley choreographiert und inszeniert. Die Tanzeinlagen sind noch ausgereifter, als bei dem Vorgänger *42<sup>ND</sup> STREET*. Sie würden nie auf eine gewöhnliche Theaterbühne passen und sind durch die vielen außergewöhnlichen Kameraansichten dem filmischen Publikum vorenthalten. Da bei ihm die Kamera sowohl ein aktiver Teilnehmer der Tanznummern wird, als auch passiv die ganze geometrische Formation aus Menschen aus der Vogelperspektive darstellt, brauchte er zum Teil Technik, die es bis dato nicht gab:

For *Gold Diggers of 1933*, he designed a crane that ran on dual tracks; it went both up and down as well as gliding back and forth. Sixty feet off the ground seemed not quite high enough, and he had holes cut in the studio roof to take his camera still higher.<sup>436</sup>

<sup>431</sup> *Gold Diggers of 1933*, 46'26".

<sup>432</sup> *Gold Diggers of 1933*, 64'52".

<sup>433</sup> *Gold Diggers of 1933*, 49'40".

<sup>434</sup> *Gold Diggers of 1933*, 58'20".

<sup>435</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 161

<sup>436</sup> „*Gold Diggers of 1933*“. [http://www.moviediva.com/MD\\_root/reviewpages/MDGoldDiggers1933.htm](http://www.moviediva.com/MD_root/reviewpages/MDGoldDiggers1933.htm)  
Zugriff: 01.03.2011.

Alle drei Nummern passen zudem wieder in die von Balio entworfenen Kategorien.<sup>437</sup>

#### 5.5.4.1. „Pettin' in the Park“

Pettin' in the park  
 Bad boy!  
 Pettin' in the dark  
 Bad girl!  
 First you pet a little  
 Let up a little  
 Then you get a little kiss  
 Pettin' on the sly  
 Oh, my!  
 Act a little shy  
 Aw, why?  
 Struggle just a little  
 Then hug a little  
 And cuddle up and whisper this  
 Come on, I've been waiting long  
 Why don't we get started?  
 Come on, maybe this is wrong  
 Well, gee, what of it?  
 We just love it  
 Pettin' in the park  
 Bad boy!  
 Pettin' in the dark  
 Bad girl!  
 Whatcha doin', honey?  
 I feel so funny  
 I'm pettin' in the park with you<sup>438</sup>

Diese Nummer war für damalige Verhältnisse sehr gewagt und man konnte sie nur in der Pre-Code Ära umsetzen. Sie enthält sexuelle Anspielungen, wie: „Pettin' in the park“, „First you pet a little. Let up a little. Then you get a little kiss.“, „Then hug a little and cuddle up and whisper this“.

In dieser Musiknummer geht es darum, Sex einfach aus Spaß zu haben, eine sehr moderne Ansicht zu diesem Thema, die sich in den 20er Jahren verbreitet hat. Als Kulisse dient eine gigantische Nachbildung des Central Parks. Des weiteren kommen sehr leicht bekleidete Tänzerinnen vor, bei denen man beispielsweise die Unterwäsche und Strümpfe sieht und danach ihre vermeintlich nackte Silhouette hinter einem Vorhang. Nach 1934 und der strikteren Handhabung des Production Code wäre dies in jener Form nicht mehr möglich gewesen, dieser enthält unter anderem einen Punkt, der das Kostüm betrifft:

<sup>437</sup> Vgl.: Balio: *Grand Design*, S. 218.

<sup>438</sup> Textauszug aus „Pettin' in the Park“ aus *Gold Diggers of 1933*, 33'28".

## VI. Costume

1. Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette, or any lecherous or licentious notice thereof by other characters in the picture.
2. Undressing scenes should be avoided, and never used save where essential to the plot.
3. Indecent or undue exposure is forbidden.
4. Dancing or costumes intended to permit undue exposure or indecent movements in the dance are forbidden.<sup>439</sup>

Zwei Passagen im Film sind in Zusammenhang mit der Zensur und dem Hays Office noch erwähnenswert:

Brad's Bruder will eine Heirat mit Polly verhindern, doch: „That's pretty much of an old-fashioned idea. Families don't interfere with love affairs nowadays. And if they do, it doesn't mean anything.“<sup>440</sup> Hier taucht ein weiteres Mal die Debatte Tradition vs. Modernität auf, die man schon von den Gangsterfilmen kennt. Wiederum werden Figuren zu Trägern der unterschiedlichen Ansichten.

Eine weitere, interessante Szene ist jene, in der Trixie und Carol den betrunkenen Lawrence ins Bett tragen, damit dieser am nächsten Morgen meint, er habe Sex mit Carol/Polly gehabt. Am nächsten Tag bietet er ihr auch noch Geld für die vergangene Nacht. So etwas wäre nach dem Einsetzen des Production Codes unmöglich gewesen.

### 5.5.4.2. „The Shadow Waltz“

„The Shadow Waltz“ ist, ähnlich der Nummer „Young and Healthy“ in 42<sup>ND</sup> STREET, ein Show-piece für Berkeley. Ersteres besticht durch die berühmten neon-beleuchteten Violinen. Die Nummer ist ein verträumtes Liebeslied mit unzähligen Violinen spielenden



Abbildung 16: Die unglaubliche Bühnenkonstruktion in GOLD DIGGERS OF 1933

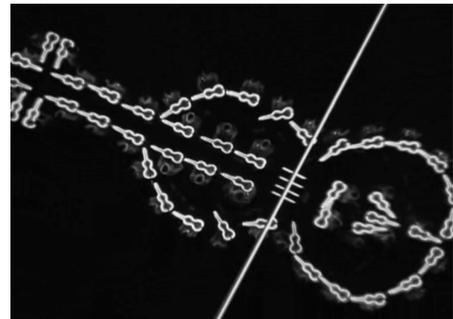


Abbildung 15: Neon-beleuchtete Violinen

Tänzerinnen, welche zuerst

auf einer riesigen Stiegenkonstruktion tanzen und mit ihren Rücken kaleidoskopische Formen bilden, als es plötzlich dunkel wird und nur noch die Violinen leuchten. Diese formen sich schließlich zu einer großen Violine.

439 „Production Code“. <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> Zugriff: 02.03.2011

440 Gold Diggers of 1933, 43'16".

„The Shadow Waltz“ besticht einmal mehr durch seine extravagante Inszenierung und ist ein Paradebeispiel einer eskapistischen Illusion. Das Publikum konnte sich fallen lassen und die Welt um sich herum vergessen. Aber ebenso wie man in der Realität seinen Alltag nur bedingt vergessen kann, wird man auch im Film bald wieder auf den Boden der Realität geholt.

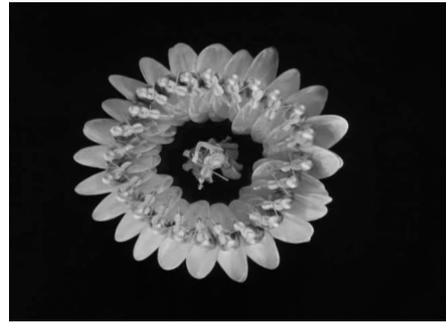


Abbildung 17: Tänzerinnen tanzen in kaleidoskopischen Formen

#### 5.5.4.3. „Remember My Forgotten Man“

Mit dieser sehr ernsten, jedoch perfekt in Szene gesetzten Nummer schließt GOLD DIGGERS OF 1933 ab. *Warner Brothers* waren bekannt für ihre sozialkritischen und realistischen Filme während der Depression und diese Nummer passt genau in dieses Schema:

Remember my forgotten man  
 You put a rifle in his hand  
 You sent him far away  
 You shouted, "Hip, hooray!"  
 But look at him today!  
 Remember my forgotten man  
 You had him cultivate the land  
 He walked behind a plow  
 The sweat fell from his brow  
 But look at him right now!  
 And once, he used to love me  
 I was happy then  
 He used to take care of me  
 Won't you bring him back again?  
 'Cause ever since the world began  
 A woman's got to have a man  
 Forgetting him, you see  
 Means you're forgetting me  
 Like my forgotten man  
 We are the real forgotten men  
 Who have to lead this life again  
 We sauntered forth to fight  
 For glory was our pride  
 But somehow glory died  
 Remember your forgotten men  
 You've got to let us live again  
 We came, we marched away  
 To fight for USA  
 But where are we today?<sup>441</sup>

<sup>441</sup> Textauszug aus „Remember My Forgotten Man“ aus *Gold Diggers of 1933*, 89'07".

In dieser Nummer geht es um ein zeitgenössisch sehr aktuelles Ereignis: dem Marsch der „Bonus Army“ auf Washington im Jahr 1932:

World War I veterans, who ten years earlier had been promised a government pension beginning 1945 as a retirement bonus for their patriotic services, applied for immediate payment of the bonus in their times of distress. A „bonus army“ of nearly twenty thousand veterans and their family members descended on the nation's capital. Camping in parks and unused government buildings, they successfully lobbied Congress for partial payment of the bonus. Almost half the bonus army decided that was not enough and stayed on, enjoying the convivial encampment more than what they could look forward to at home or elsewhere. The Hoover administration grew fearful of the bonus marchers, launched an unsuccessful effort to have them removed by District of Columbia police, and finally sent in the U.S. Army. Soldiers commanded by General Douglas MacArthur and supported by tanks drove the bonus army away, destroying and burning its camps. The image of an unsympathetic Republican government and a heartless Hoover was frozen in place.<sup>442</sup>

Wie man an dem Text dieser Nummer sehen kann, wird die Geschichte aus der Sicht einer Frau erzählt. Im Endeffekt sind auch sie die Vergessenen, wenn ihre Männer keine Jobchancen haben und somit nicht für die Familie sorgen können. Viele Männer verließen während der Depression aus Scham ihre Frauen.<sup>443</sup>

Die Nummer ist ebenso extravagant, wie alle Busby Berkeley Nummern: „Yet this is a powerful number, a gigantic, slightly nutty extravaganza on a serious theme.“<sup>444</sup>

„Remember My Forgotten Man“ beginnt wieder auf der Bühne, auf der zuerst Frauen vom Schicksal ihrer Männer erzählen. Danach verlässt man die Bühne und taucht wieder in die Welt des Filmes ein. Zuerst sieht man die „150 extras“<sup>445</sup> als Soldaten, welche von der Menschenmenge umjubelt in den Krieg ziehen, dann folgt man ihrem Marsch am regnerischen Schlachtfeld, den Verwundeten und schließlich deren Anstehen an der bread-line während der Depression. Am Ende kehrt man wieder auf die Bühne zurück, zum Finale, in dem alle 150 Mitwirkenden gemeinsam zu sehen sind. „The 1933 film's tour de force, „Remember My Forgotten Man,““ ist „Berkeley's astounding attempt to choreograph the entire look and significance of the Depression.“<sup>446</sup>



Abb. 18: Die Bühnenkonstruktion in der Musiknummer „Remember My Forgotten Man“

442 Kyvig: *Daily Life in the United States*, S. 228f.

443 Vgl.: „The Great Depression“. <http://www.eyewitnesstohistory.com/snprelief1.htm> Zugriff: 02.03.2011.

444 Dickstein: *We're in the Money*, S. 235.

445 Ebd.

446 Ebd.

GOLD DIGGERS OF 1933 erweist sich als die perfekte Mischung aus eskapistischer Unterhaltung und einem sozialen Kommentar. Shindler schreibt in „Hollywood in crisis“:

Gold Diggers of 1933 was the biggest-grossing picture of June 1933 and the third largest of the whole year. Exhibitors, who as a profession are easily given to pessimism, were delighted with it. One of them reported, 'Hot weather and the depression have no effect on the drawing power of this picture. Absolutely the greatest box office attraction of all time.'<sup>447</sup>

Und das Einspielergebnis von 3.231.000 Dollar belegt die Zugkraft dieses Musicalfilmes bei Produktionskosten von etwa 433.000 Dollar.<sup>448</sup> Das Publikum war begeistert.

## 5.6. Resümee

*Warner Brothers* fand die perfekte Mischung aus eskapistischer Unterhaltung und sozialkritischen, aktuellen Geschichten. Als eines der ersten Filmgenres, wird in den Musicalfilmen direkt auf die Depression eingegangen. In den Gangsterfilmen der frühen 30er Jahre passierte dies nur indirekt. Misserfolge, harte Arbeit und das Streben nach Erfolg, sowie nach einer besseren Zukunft, wurde in diesen Filmen aufgegriffen:

what one obtains from the majority of the pictures turned out by Warner Brothers is a strong belief in the virtues of traditional American ideals, combined with a desire, bred partially by parsimony, to make pictures for the people and of the people. This was a major factor in their adventurous approach to serious political and social issues. It was an approach which paid off significantly in pure cash terms.<sup>449</sup>

Die Welt des Showbusiness, in der, ähnlich wie zuvor in den Gangsterfilmen, Erfolg und Scheitern nahe beieinander liegen und einander bedingen, war etwas, womit sich die Bevölkerung identifizieren konnte. Der Wirtschaftsboom der 20er zeigte ihnen die Sonnenseite des Lebens, doch der Börsencrash holte viele, unschuldig, wieder auf den harten Boden der Realität zurück:

The success motif links them to the gangster films. Just as the beer wars and bootleggers of the Prohibition era became metaphors for the Depression [...] show business became an ideal metaphor for the boom-and-bust experience of the Depression. The high-stakes, high-risk ambience of the backstage musical was perfect fare for a post-Crash world beset by radical changes of fortune.<sup>450</sup>

<sup>447</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 161

<sup>448</sup> Vgl.: Ebd. S. 161f.

<sup>449</sup> Ebd.

<sup>450</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 236

Erfolg und Misserfolge werden zum Thema gemacht und die Essenz ist, dass einen beides jederzeit treffen kann. Dies muss jedoch nicht zwangsläufig bedeuten, dass man selbst am eigenen Scheitern schuld ist. Manchmal kann man noch so hart arbeiten, doch äußere Umstände erlauben keinen Erfolg.

### Eskapismus vs. Backstage Story

Die Musicals von *Warner Brothers* bieten nachdenkliche und eskapistische Teile und schaffen somit einen fast undenkbaren Spagat. Dies schien zu jener Zeit die perfekte Mischung für das amerikanische Publikum zu sein und widerlegt die reine Eskapismustheorie. Man konnte sich zwar berieseln lassen und die großartigen Nummern von Berkeley bestaunen, man wurde jedoch nur in diesen in eine Scheinrealität geführt, der restliche Teil der Filme beschäftigte sich mit der aktuellen Lage der Menschen in den 30ern und beleuchtet dies zum Teil sehr kritisch. Somit blieb *Warner Bros.* einmal mehr dem Ruf eines Studios mit einem „active „social conscience“<sup>451</sup> treu. Man schuf einen realen Hintergrund, vor dem die Geschichte von Erfolg und Misserfolg erzählt werden konnte. Mit den gezeigten Lebensumständen konnten sich die Zuschauer identifizieren. Diese kritische Betrachtung verschwand in den späteren Musicals.

Gleichzeitig waren diese Musicalfilme von neuer Hoffnung getragen, die Depression besiegen zu können. Diese wurde wiederum vom New Deal getragen und somit waren diese Musicals nicht mehr so düster, wie die Gangsterfilme zu Beginn der 30er. Am Schluss dieser Musicals gab es ein Happy End, den Gangster hingegen erwartete der Tod.

### Tradition vs. Modernität

Dieser Gegensatz kommt nicht nur in den Gangsterfilmen der frühen 30er vor, sondern auch in den Musicals. Anders als in den Gangsterfilmen, kommt hier keine Mutterfigur vor, welche Trägerin der Tradition und traditionellen amerikanischen Werte ist. Es werden jedoch anhand von unterschiedlichen Figuren verschiedene Werte und Ansichten diskutiert. In *GOLD DIGGERS OF 1933* kommt beispielsweise die reiche Familie Bradford als Trägerin der Tradition vor, in *42<sup>ND</sup> STREET* die Landlady und zum Teil sind auch die Figuren, welche von Ruby Keeler dargestellt werden, Vertreterinnen der traditionellen Werte.

---

<sup>451</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 157.

### Pre-Code

Vieles in den Musicals war sicherlich, vom Blickwinkel der Zensur gesehen, grenzwertig und nach 1934 ohnehin nicht mehr erlaubt. Dennoch kann man den Musicals nicht vorwerfen, unmoralisch gewesen zu sein, da nichts Anstößiges direkt gezeigt wurde. Sicherlich auch deshalb, um Probleme mit dem Hays Office zu vermeiden und Zensurbefürwortern nicht eine allzu große Angriffsfläche zu bieten. Man arbeitete mit Anspielungen und Auslassungen. So wurde beispielsweise in *42<sup>ND</sup> STREET* auf eine Sexszene zwischen Dorothy Brock und Abner Dillon verzichtet, die heutzutage sicherlich nicht ausgelassen worden wäre.

Die Zuschauer hatten ihre Freude an den zynischen Pre-Code Dialogen, zweideutigen Songtexten, knappen Kostümen und sexuellen Anspielungen:

Audiences in the early thirties readily took to this fresh young couple, as they took to a story line that involved dramatic turns of success and failure. They also appreciated the racy dialogue of the tough chorus girls and their crude paramours – the whole casting-couch side of show business - which would be cleaned up as the decade wore on. Under the thumb of censorship and a new puritanism, the screwball comedy of the late thirties would work by suggestion and innuendo.<sup>452</sup>

---

452 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 237

## 6. Screwball Comedies

„Ein besonders in den 30er Jahren beliebtes Genre der Hollywood-Komödie, das sich durch hohes Tempo, Sprachwitz und erotische Beziehungen als bedeutende Elemente auszeichnete [...]. Höchst dialogreich, im Gegensatz zum Vorgänger Slapstick.“<sup>453</sup>

### 6.1. Name

Die Namensgebung dieser Art von Comedy ist auf mehrere Begebenheiten zurückzuführen. Es wird angenommen, dass sich der Name einerseits von einer speziellen Wurftechnik im Baseball ableitet, wie Ed Sikov erklärt: „In baseball, a screwball is an erratic pitch that is produced in an exact and deliberate way [...] the point of the pitch is that the batter is supposed to be confused.“<sup>454</sup> Für den Gegner ist es daher schwer, die Wurfbahn vorherzusehen. Auch die Charaktere und deren Handlungen in der Screwball Comedy sind meist unvorhersehbar und schwer nachvollziehbar.

Andererseits sind die Wörter „Screwball“ und „screwy“ Slangausdrücke, die es in den USA bereits seit dem 19. Jahrhundert gab: „The term 'screwy' had enjoyed common American usage for around fifty years, meaning first 'drunk' and then 'crazy'.“<sup>455</sup> Auch hier liegt ein Bezug zur Screwball Comedy vor, denn ihre Figuren sind oft exzentrisch, handeln impulsiv und irrational. Sie sind eben ein bisschen verrückt.

Zusammenfassend ist das Wort „Screwball“ also eine Mischung aus Raffinesse, Verrücktheit, Exzentrik, Trunkenheit und Unberechenbarkeit.<sup>456</sup> Eben alles, was eine Screwball Comedy so besonders macht.

---

453 Monaco, James: *Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe*. Übs. Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003. S. 147.

454 Sikov, Ed. *Screwball – Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown Publishers 1989. S. 19

455 McDonald, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre (Short Cuts)*. London: Wallflower Press 2007. S. 23.

456 Vgl.: Bochdansky, Karoline: *Bringing up baby. Der Klassiker der Screwball Comedy als zeitgeschichtliches Dokument. Mit einer genauen Betrachtung der Regie Howard Hawks und der Darstellung Cary Grants*. Wien: Dipl.-Arb. 1998. S.5.

## 6.2. Entstehung

Komödien waren seit jeher ein wichtiger Bestandteil der Filmproduktion jedes Studios und nahmen bei den *Majors* etwa ein Viertel der Gesamtproduktion ein.<sup>457</sup>

Seit der Film am Ende der 20er Jahre sprechen gelernt hatte, musste nun auch der Witz vermehrt im Dialog seinen Platz finden und so wurden die 30er zum „great age of dialogue in comedy“<sup>458</sup>. Möglich wurde dies erst durch „the arrival in Hollywood of witty, sophisticated, Broadway-trained writers“<sup>459</sup>. Dabei wurden die frühen slapstick und physischen Elemente jedoch nicht verdrängt, sondern um ein Detail erweitert.

Durch den Überraschungserfolg von Frank Capra's Screwball Comedy *IT HAPPENED ONE NIGHT* (1934), „it [Screwball Comedy, Anm. d. Verf.] dominated film comedy for the rest of the decade“<sup>460</sup>. Sie wurde vom Publikum gut angenommen und erreichte 1936 ihren Höhepunkt. Bereits 1938 flaute ihr Erfolgskurs jedoch wieder ab, obwohl es auch danach noch gute Beispiele für Screwball Comedies gibt.<sup>461</sup>

Das Aufkommen der Screwball Comedy und ihr Erfolg, ebenso wie die Entstehung der Filmmusicals, fällt mit dem New Deal zusammen, mit dem eine Veränderung in der Grundstimmung der Amerikaner einherging. Die Menschen waren zudem wieder etwas konservativer, was die traditionellen Wertvorstellungen betraf, als in den 20er Jahren.<sup>462</sup> Dies hat sich vor allem im Production Code widerspiegelt. Wie bereits in vorigen Kapiteln erwähnt wurde, hatte dieser Code große Auswirkungen auf die Darstellung gewisser Sujets im Film. Diese können in der Screwball Comedy gut nachvollzogen werden. Somit kann man davon ausgehen, dass die Screwball Comedy wohl „unter dem Einfluss der Zensur, aber auch der Wirtschaftskrise, nur in der damaligen Zeit entstehen konnte und ihrem Niedergang entgegengah, als diese Einflüsse schwanden.“<sup>463</sup>

457 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S.256.

458 Dickstein: *Dancing in the dark*, S.360.

459 Ebd. S.394.

460 Bergman: *We're in the money*, S.38.

461 Vgl.: Balio: *Grand Design*, S.268.

462 Vgl.: Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 542f.

463 Richter, Karola. *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: Don't make them sexual – make them crazy instead*. Hamburg: Dipl.Arb. 2009. S. 6.

### 6.3. Charakteristika

Film comedy in the early thirties had blown things apart. Destructive and corrosive, the Marxes and Fields and Lubitsch had been of a piece with the cold-eyed, suspicious and edgy spirit of 1930-1933. In the mid-thirties, something new emerged: a comedy at once warm and healing, yet off-beat and airy.<sup>464</sup>

Screwball Comedies zeichnen sich durch ein hohes Tempo, perfekt getimten Wortwitz, Leichtigkeit, exzentrische - jedoch liebenswerte - Charaktere und Slapstick-Elemente aus.

Figuren verhalten sich oft unvorhersehbar und ihre verrückten Handlungen, die oft übertrieben und nicht nachvollziehbar waren, sind, ähnlich wie bei Detektivgeschichten, sehr verstrickt und nehmen unerwartete Wendungen.

In den Dialogen wird den Figuren oft das Wort mitten im Satz abgeschnitten, weil ihnen eine andere Figur ins Wort fällt. So entsteht ein hohes Tempo und ein perfektes Chaos.

Auch die Figurencharakterisierung ist sehr genau und wichtig in der Screwball Comedy, mit all ihren Makeln, die besonders hervorgehoben werden und durch die die Figuren ihre komischen Züge erhalten. Der Humor lag jedoch nicht lediglich in der Ausdrucksweise, sondern auch in den Bewegungen und in der Haltung der Figuren, sowie in den Blicken.

Wie schon in Kapitel 4.2.4. gezeigt wurde, haben die Filmemacher versucht, dem Stillstand, der Zustand, der bei der Bevölkerung vorherrschte, die Bewegung entgegenzusetzen. Denn Bewegung bedeutet Freiheit:

Many creative spirits of the Depression years reacted to the sense of stasis, the feeling of being bogged down in the intractable, with a burst of energy, lightness, and motion. The psychological impact paralleled the morale-boosting effects of the New Deal, the can-do approach taken by FDR.<sup>465 466</sup>

#### 6.3.1. Geld

Ein wichtiges Motiv in der Screwball Comedy ist das Geld. Um all die Freiheiten und Verrücktheiten einer Screwballfigur möglich zu machen, spielen diese Komödien meist in der Welt und den Häusern der Reichen, welche genau jene Freiheiten genossen. Zu Beginn der 30er Jahre musste man in die Gangsterwelt eintauchen, danach in das Showbusiness und nun war man in der Welt der Reichen angelangt.

---

<sup>464</sup> Bergman: *We're in the money*, S. 132.

<sup>465</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 360f.

<sup>466</sup> FDR ist eine gängige Abkürzung für Franklin Delano Roosevelt.

„Geld zu besitzen, es nicht zu besitzen, der Versuch es zu bekommen und der Versuch ihm zu entkommen“<sup>467</sup>, all diese Szenarien werden in den Screwball Comedies durchgespielt. Dabei wird Geld und das Streben danach meist als bedeutungslos abgetan, es ist aber auch gleichzeitig befreiend, welches zu haben. Es bildete somit „die materielle Basis für ihre exzentrischen Eskapaden und den Geschlechterkampf.“<sup>468</sup>

Reiche Leute werden nicht nur als „Screwballs“ dargestellt, sondern auch meist als Schwachköpfe. Solche Charaktere sind bereits in den Musicals vorgekommen. Sie zeigen:

the rich as coldhearted or harebrained but strictly in a farcical vein. The daffy rich are silly but salvageable, even lovable, and they appeal to us – as they did to Depression audiences – as figures of spontaneity and irresponsible freedom.<sup>469</sup>

Insgesamt machte man sich jedoch nicht über diese Menschen lustig, sondern über die in ihnen dargestellten Werte der amerikanischen Gesellschaft.

Mit all diesen Freiheiten, die in den Welten der Vermögenden vorherrschten, konnte sich das durch die Depression geplagte Publikum schnell und leicht identifizieren, weil es all das darstellte, was sie vermissten.

### 6.3.2. Gegensätze

Man konfrontierte Gegensätzliches miteinander: männlich – weiblich, Arm – Reich, gebildet – dummlich, sowie Stadt – Land auf ironische und nicht beleidigende Weise. Gesellschaftsklischees und Erwartungen wurden ähnlich auf den Kopf gestellt, wie es bei „Amos 'n' Andy“ der Fall war. Arm zu sein bedeutete in Screwball Comedies meist nobler und großmütiger zu sein als reiche Menschen.

Sie hat die unterschiedlichsten Menschen zusammengebracht und auch, wenn diese vorher viele Hindernisse überwinden mussten, gab es danach ein Happy End.

Dabei waren jene Filme weit von der Realität entfernt und zeigten eine Utopie, eine „carefree fantasy of easy living“<sup>470</sup>, in der Amerika als perfekte Einheit abgebildet wurde.

---

<sup>467</sup> Bochdansky: *Bringing up baby*, S.23.

<sup>468</sup> Richter: *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit*, S. 13.

<sup>469</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 344.

<sup>470</sup> Ebd. S.367.

### 6.3.3. Kampf der Geschlechter

Einer der wichtigsten Bestandteile ist der Kampf der Geschlechter, denn im Kern sind alle Screwball Comedies auch Liebesgeschichten.<sup>471</sup> Es geht um Paare, die sich im Laufe des Films erst zusammenraufen müssen oder aber um Paare, die sich zu Beginn des Films trennen und am Ende doch wieder zusammenkommen. „Wenn es vorerst so aussieht, als ob sich zwei Menschen sehr gut leiden können, sind sie mit Sicherheit gegen Ende getrennt. Können sich zwei Menschen hingegen anfangs nicht leiden, werden sie am Ende garantiert ein Paar.“<sup>472</sup> Die Unterschiede zwischen den sich vermeintlich Liebenden werden absichtlich hervorgehoben und verstärkt, sodass es zu vielen komischen Situationen kommt und häufig die Frage auftaucht, ob sie diese am Ende noch überwinden können.<sup>473</sup> Am Ende geht alles gut aus, meist mit einer Heirat. Bis dahin ist es jedoch ein weiter, steiniger Weg.

Liebende sind fast immer streitsüchtig, leicht reizbar und emotional unbeherrscht. Sie können oder wollen nicht erkennen, dass sie sich lieben und versuchen sich daher zu bekriegen. Sie belügen sich, reden aneinander vorbei und kommen auf keinen gemeinsamen Nenner. Es herrscht Chaos. Erst wenn beide bereit sind, Kompromisse einzugehen und die richtige Balance gefunden wurde, ist der Weg frei und sie gestehen sich ihre Liebe ein. Neckereien bleiben jedoch erhalten, eine Form von Kleinkrieg, ohne die diese Partner kaum auskommen.<sup>474</sup>

Der Kampf der Geschlechter ist jedoch nicht in den Filmen der 30er Jahre erfunden worden. Er reicht bis zu Shakespeare und noch weiter bis zu Aristophanes zurück.<sup>475</sup>

Ein wichtiger Bestandteil der Screwball Comedy waren starke Frauenfiguren, welche die Handlung vorantreiben, Situationen arrangieren und den Mann manipulieren.<sup>476</sup> Manchmal bedrängten sie geradezu ihren schwächeren männlichen Partner. Sie sind selbstsicher und lebensfroh, gehen oft einer Arbeit nach und stellen die moderne, emanzipierte Frau dar. Aber noch öfter waren sie die Töchter reicher Patriarchen. Frauenfiguren sind jedoch bei weitem nicht mehr so anrühlich besetzt, wie noch Mae West in ihren früheren Filmen war. Dies war alleine schon wegen des Production Codes undenkbar. Doch auch die Screwball Comedy kommt nicht ganz ohne Sexualität aus.

<sup>471</sup> Vgl.: Young: *The Great Depression in America*, S. 458f.

<sup>472</sup> Bochdansky: *Bringing up baby*, S.20.

<sup>473</sup> Vgl.: Ebd. S. 21.

<sup>474</sup> Vgl.: Ebd. S. 20.

<sup>475</sup> Vgl.: Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 398f.

<sup>476</sup> Vgl.: Richter: *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit*, S. 11.

Sie sind „movies about sex with no actual sex in it“.<sup>477</sup> Durch den Production Code eingeschränkt, musste man sich mit raffinierten Anspielungen und Andeutungen abhelfen. Man ersetzte „direct eroticism with explosive verbal and cultural energy and made the war between the sexes an unexpected metaphor for social conflict and concord.“<sup>478</sup>

Wichtig ist auch die Gleichstellung von Frau und Mann im Film. Die Suche nach Liebe und Freundschaft, die so genannte „Love-Companionship“<sup>479</sup>, welche damals ein neues Phänomen war, wird thematisiert. Die Hauptfiguren stellen gleichwertige Partner dar, die sich ergänzen, die gemeinsam durch dick und dünn gehen, Spaß haben, Hindernisse überwinden und so noch stärker zusammenwachsen. Es stehen nicht mehr finanzielle Gründe für eine Beziehung oder Heirat im Vordergrund, wie noch ein Jahrzehnt zuvor.

#### 6.4. Mr. Deeds Goes To Town

Am 12. April 1936 feierte MR. DEEDS GOES TO TOWN Premiere.<sup>480</sup> Er basiert auf dem Fortsetzungsroman „Opera Hat“ von Clarence Budington Kelland<sup>481</sup>: „The story focused primarily on his dealings with the opera crowd“, doch Capra „wanted to see what an honest small-town man would do with \$20,000,000“.<sup>482</sup> Dadurch wurde die Geschichte von Capra und dem Drehbuchautor Robert Riskin, mit dem er an insgesamt 12 Filmen gearbeitet hat<sup>483</sup>, für den Film adaptiert. Capra führte dabei Regie und produzierte den Film für *Columbia Pictures*. Es war der erste Film aus einer populistischen Trilogie, zu der zudem MR. SMITH GOES TO WASHINGTON (1939) und MEET JOHN DOE (1941) gehören, welche dasselbe Themenfeld von Korruption und Politik behandeln.<sup>484</sup>

Der Erfolg dieses Films liegt bei Frank Capra, der 1936 für MR. DEEDS GOES TO TOWN mit dem Academy Award für die beste Regie ausgezeichnet wurde:<sup>485</sup>

Capra at this point was entering the peak period of his career. Cohn not only acquired

477 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 402.

478 Ebd. S. 441f.

479 Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*, S. 543.

480 „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.imdb.com/title/tt0027996/releaseinfo> Zugriff: 16.04.2011.

481 Vgl.: „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/15985/Mr-Deeds-Goes-to-Town/screenplay-info.html> Zugriff: 16.04.2011.

482 Miller, Frank. „The Big Idea Behind Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/this-month/article/71621%7Co/The-Big-Idea.html;jsessionid=D779E6B71A1D030EADD09D9DF1D36D86> Zugriff: 16.04.2011.

483 Vgl.: Miller, Frank. „Why Mr. Deeds Goes To Town is Essential“. <http://www.tcm.com/this-month/article/71620%7Co/The-Essentials.html> Zugriff: 16.04.2011.

484 Vgl.: Young: *The Great Depression in America*. S. 487.

485 Vgl.: „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.imdb.com/title/tt0027996/awards> Zugriff: 16.04.2011.

the property but gave Capra above-the-title credit for the first time ("Frank Capra's Mr. Deeds Goes to Town") and left him alone to make the picture.<sup>486</sup>

Dass einem Regisseur so viel Freiraum gegeben wird, war im Studiosystem höchst selten.

Obwohl sie von der Academy of Motion Picture Arts and Science nicht mit Awards ausgezeichnet wurden, schaffte Jean Arthur mit diesem Film endlich ihren Durchbruch<sup>487</sup> und Gary Cooper ließ „his early sexy roles“ hinter sich und verkörperte danach viele ähnliche „iconic heroes“ à la Deeds.<sup>488</sup>

#### 6.4.1. Inhalt

Longfellow Deeds (Gary Cooper), der Tuba spielende Grußkartenpoet aus dem kleinen Dorf Mandrake Falls, erbt \$20 Millionen seines verstorbenen Onkels, Martin W. Semple. John Cedar (Douglass Dumbrille), der Anwalt des Onkels, und der Presseagent, Cornelius Cobb (Lionel Stander), informieren ihn darüber und nehmen ihn mit nach New York, um das Erbe zu regeln. Deeds, der nicht auf das Geld angewiesen ist, möchte mit dem Geld etwas Sinnvolles machen. Doch in New York wird er schnell in das Leben und die Machenschaften der Reichen verwickelt. Jeder will Geld von ihm. Darunter sind etwa der Vorstand der Oper für die eingefahrenen Verluste und ein Cousin, der sich als Erbe vernachlässigt fühlt. Auch Cedar möchte die Handlungsvollmacht über das Erbe, da seine Firma über die Jahre Geld veruntreut hat. Doch Deeds lässt sich nicht so einfach ködern.

Währenddessen versucht Cobb die Journalisten von Deeds fern zu halten. Doch die schlaue Reporterin, Louise 'Babe' Bennett (Jean Arthur), schafft es durch einen ausgeklügelten Plan, als Mary Dawson, an Deeds heranzukommen. Sie bricht im Regen, vor Deeds Augen ohnmächtig zusammen und er, der eine Schwäche für „ladies in distress“ hat, rettet sie. Er findet in ihr einen „aufrichtigen“ Menschen, mit dem er reden und die Stadt erkunden kann. Bald erscheinen jedoch Artikel über die nächtlichen Eskapaden des „Cinderella Man“, wie in Babe nennt. Sie spielt ihre Rolle als Mary über Wochen hinweg. Deeds ahnt nicht, dass Babe dahinter steckt und verliebt sich in sie und wohl auch sie in ihn. Sie beschließt schließlich zu kündigen und Deeds die Wahrheit zu beichten. Doch Cobb kommt ihr zuvor. Er findet heraus, dass sie

<sup>486</sup> Arnold, Jeremy. „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/15985/Mr-Deeds-Goes-to-Town/articles.html> Zugriff: 27.04.2011.

<sup>487</sup> Ebd.

<sup>488</sup> „Mr. Deeds Goes To Town“. [http://www.moviediva.com/MD\\_root/reviewpages/MDMrDeedsGoestoTown.htm](http://www.moviediva.com/MD_root/reviewpages/MDMrDeedsGoestoTown.htm) Zugriff: 16.04.2011.

in Wirklichkeit Babe Bennett ist und Deeds an der Nase herumgeführt hat. Deeds ist dadurch zutiefst verletzt und beschließt nach Mandrake Falls zurückzukehren. Doch in diesem Moment stürmt ein aufgebrachter Farmer sein Haus und wirft ihm vor, nur an sein eigenes Wohlergehen zu denken. Daraufhin beschließt Deeds, Farmland, im Wert von \$18 Millionen, zu erwerben und dieses an hilfsbedürftige Familien zu verteilen. Cedar reißt nun endgültig der Faden und schließt sich mit Deeds Cousin zusammen, um das Erbe anzufechten. Deeds wird wegen Unzurechnungsfähigkeit festgenommen. Bei der folgenden Anhörung weigert sich Deeds sich zu verteidigen. Alle Beweise sprechen gegen ihn. Zu guter Letzt, kann Babe ihn doch noch umstimmen und er zerstreut daraufhin alle Vorwürfe gegen ihn, sodass der Richter die Anklage fallen lässt. Nun können Deeds und Babe endlich ihre Liebe genießen.

#### 6.4.2. „The Big Idea“

Capra was an Italian, born in Palermo in 1897, who moved to Los Angeles at the age of six. He was thus able to turn on the American scene a completely fresh eye and from what he saw, he distilled the quintessence of the American dream, which meant, in effect, the ideals of the middle class. In the tradition of immigrants, having isolated the essential ingredients of the national philosophy, he made them his own. In translating them into cinema, he laid out a clear statement of the continuing fundamental principles which underlay American life from the Revolution to the New Deal.<sup>489</sup>

MR. DEEDS GOES TO TOWN war der erste Film von Frank Capra, in dem „a different city – cynical and destructive – appeared.“<sup>490</sup> Die Stadt wird als Ort charakterisiert, an dem traditionelle Werte keinen Platz mehr haben und man sich der Masse unterzuordnen hat. Wenn man jedoch wie Deeds aus dieser Masse heraussticht, beispielsweise durch sein Tuba spielen, wird man belächelt und als „corn-fed bohunk“<sup>491</sup> bezeichnet. Die Stadt „has deprived its people of their basic human values“.<sup>492</sup> Deeds verkörpert die alten Werte, die lange passé sind. Doch Capra zeigt auch deutlich, dass Amerika durch genau diese Werte groß geworden ist:

the small town is already an anachronism in these films, an idea; it's where the hero comes from; its values are now embodied in his character, not in any fixed sense of place [...] He translated the small town – the idea of an unspoiled America – from a static tintype into flesh and blood, in to Gary Cooper or Jimmy Stewart. No greatness attaches to these figures; they are not Odysseus, not Prince Hamlet, nor were they meant to be. Capra's heroes are not exceptional men, but only heightened versions of ordinary good

489 Richard, Jeffrey. „Frank Capra and the Cinema of Populism.“ Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods: Volume I*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1976. S.65f

490 Bergman: *We're in the money*, S. 136.

491 *Mr. Deeds Goes To Town*, 14'43".

492 Peary, Danny. „Mr. Deeds Goes To Town“. *Guide for the Film Fanatic*. <http://www.tcm.com/this-month/article/71623%7Co/The-Critics-Corner.html> Zugriff: 27.04.2011.

men.<sup>493</sup>

Durch die Interaktion mit Deeds, mit dem gewöhnlichen Mann, lernen manche Stadtbewohner wieder zu ihrem Ursprung zurückzukehren und den wichtigen Dingen mehr Aufmerksamkeit zu schenken, während Deeds selbst kurzfristig in deren Welt unterzugehen droht.

Capra zeigt, dass man sehr wohl Verpflichtungen gegenüber seinen Mitmenschen hat und nicht nur auf das eigene Wohl aus sein kann. Dies ist jedoch alleine schon wegen der Anonymität und des Leistungsdrucks in der Stadt kaum möglich. In einer Dorfgemeinschaft teilt man die Freuden des Lebens – Deeds wird von den Dorfbewohnern jubelnd verabschiedet – und greift einander unter die Arme, wenn es einem schlecht geht, was Deeds mit den \$ 18 Millionen versucht.

In der Stadt jedoch herrschen andere Mächte:

[...] sophistication, cynicism, and corruption reign. Sophistication is what Capra feebly satirizes in the Algonquin-style wits and opera snobs who think they have found their mark in Mr. Deeds. [...] Corruption is embodied in various capitalist heavies impersonated with superb bloat and bluster by Edward Arnold. Cynicism, in Capra's world, is the special style of fast-talking, wisecracking newspaper reporters, like Jean Arthur [...], tough birds who first take the hero for a ride, only to find themselves undermined by his straightforwardness and simplicity, as he is educated by their worldliness. [...]

The director is able to synthesize country and city styles, emotional and intellectual values, in a way that few critics have recognized and he himself never acknowledged.<sup>494</sup>

Am Ende geht in *MR. DEEDS GOES TO TOWN* jedoch alles gut aus. Die Tradition siegt über die Moderne: „In the end, the traditional homespun values of honesty, integrity, character, honor, unpretentiousness, and hard work triumph over greed, selfishness, and deception.“<sup>495</sup>

#### 6.4.3. Stadt vs. Land oder Modernität vs. Tradition

Obwohl schon gezeigt wurde, dass es in Gangsterfilmen, sowie in Musicals, den Gegensatz zwischen Stadt und Land / Moderne und Tradition gibt, wird er nirgends so deutlich, wie in *MR. DEEDS GOES TO TOWN*.

Von Beginn an werden diese beiden Umgebungen deutlich voneinander unterschieden. Man sieht sehr gut, dass sich Capra eindeutig für die Tradition und das Land entscheidet und gegen die Moderne und die Stadt.

<sup>493</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S.481f.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Puccio, John. „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.dvdtown.com/review/mr-deeds-goes-to-town/dvd/402> Zugriff: 27.04.2011.

In der Stadt, New York City, sei es im Büro des Zeitungsredakteurs oder im Büro der Anwälte, muss alles schnell gehen. Man sieht, dass die Menschen keine Zeit für Höflichkeiten und Geduld haben, denn es fehlt sogar die simple Begrüßung: Die Zeitungsgeschichte sollte schon längst geschrieben sein, obwohl Semples Anwälte den Erben noch nicht einmal gefunden haben.

Im städtischen Milieu werden zu Beginn nur geschlossene Räume gezeigt.

Und dann kommt sogleich der Gegensatz ins Spiel: Mandrake Falls, ein kleiner verschlafener Ort in Vermont, in dem der Held der Story lebt. Der Ort heißt die Besucher mit folgendem Spruch willkommen: „Welcome to Mandrake Falls / where the scenery enthral / where no hardship e'er befalls / Welcome to Mandrake Falls.“<sup>496</sup>

Dort gibt es viel Landschaft und offene Räume. Die Umgebung wirkt sofort freundlich und natürlicher: „The rhythms of country living are more naturally conceived; they are designed not for speed and efficiency, as in the city, but for the expression of personality.“<sup>497</sup>

Auch die Leute sind gastfreundlich, hilfsbereit und wirken viel sympathischer als die Leute aus der Stadt. Sie scheinen keinen Stress zu kennen und lassen sich nicht aus der Ruhe bringen. Der erste „Einheimische“, den Cedar und Cobb treffen, zeigt sich nicht beeindruckt von den Neuankömmlingen. Jede Frage, die sie ihm stellen, nimmt er geradezu wörtlich und antwortet auch so. Cobb und sein Gefolge vermuten sofort, dass er Spielchen mit ihnen treibt, so sehr sind sie die Hinterlistigkeit der Stadt gewohnt. Sie reden um den heißen Brei herum und sprechen somit aneinander vorbei: „Can't read their minds if they don't say what they want.“<sup>498</sup>

Dieser Gegensatz zieht sich durch den ganzen Film. Am Land herrscht, wie Jeffrey Richards in seinem Beitrag in „Movies and Methods: Volume I“ schreibt „Good Neighbourliness“<sup>499</sup> vor, die in der Stadt nicht überlebt hat, auch weil dort eine gewisse Anonymität vorherrscht. Deeds, der unter anderem in der Blasmusik spielt und sich bei der Feuerwehr engagiert, ist im ganzen Ort bekannt und beliebt. Dabei ist dies keine geheuchelte Freundschaft oder Beliebtheit, wie es in der Stadt oft der Fall ist, sondern eine aufrichtige. Dutzende Menschen umjubeln ihn bei seiner Abfahrt nach New York City und spielen „He's a jolly good fellow“. Es wird echter Zusammenhalt gezeigt. Das

---

496 *Mr. Deeds Goes To Town*, 2'33".

497 Rose, Brian Geoffrey. *An Examination of Narrative Structure in Four Films of Frank Capra*. New York: Arno Press 1980. S. 25.

498 *Mr. Deeds Goes To Town*, 4'44".

499 Richard, Jeffrey. „Frank Capra and the Cinema of Populism.“ Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods: Volume I*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1976. S.76.

Land ist das Umfeld, in dem Tradition und amerikanische Werte überlebt haben. Die Stadt hingegen ist Zeichen des Fortschrittes und der Modernität. Dabei werden jedoch die negativen Seiten überdurchschnittlich stark hervorgehoben.

Die Figuren, die die jeweiligen Umwelten bewohnen, sind ebenso unterschiedlich charakterisiert.

Deeds wird für ein naives, dümmlisches Landei gehalten, die Anwälte Cedar, Cedar, Cedar and Budington sowie viele andere Figuren werden als „sophisticated“, cynisch und hinterlistige Charaktere dargestellt, die nur auf den eigenen Nutzen aus sind:

the narrative proceeds to reverse these oppositions to a situation where COUNTRY, NAIVE appears as good, honest, right-minded, indeed sophisticated, even to the originally cynical townsmen until all, except the lawyer, are one in the boy-scout, populist values of rural America. The country unmasking the falsity, the hypocrisy of the city, representing a greater sophistication in its very naivety, is a common enough American myth.<sup>500</sup>

Capra liefert ein klares Statement gegen die Stadt und für alte traditionelle amerikanische Werte. Dies kam gerade recht, denn wie in Kapitel 6.2. besprochen wurde, besann man sich in den 30er Jahren wieder mehr auf die Tradition, nach einem äußerst überschwänglichem Jahrzehnt.

Bereits am Beginn des Films entwickelt man eine Sympathie für die Landbewohner und hauptsächlich Deeds.

In der Stadt ist Deeds plötzlich ebenfalls in den Räumen gefangen, besonders in seinem eigenen Haus. Aber auch die Umwelt, die Stadt, bekommt man bis zu einem gewissen Moment nur bei Nacht zu sehen und sie wirkt dadurch kalt und unwirtlich:

Both interior (Deeds' mansion) and exterior (the streets) urban spaces are conceived as restrictive in nature. They permit no freedom of movement or independence of action. Where the domestic and community areas of Mandrake Falls are spacious and designed for comfort and social involvement, the city is cramped, hectic, and devious. Even Deeds' home is a trap, in which the hero moves from one situation of conflict to the next.<sup>501</sup>

Deeds wurde schließlich vom neuen Umfeld so eingenommen, dass er beinahe seine Herkunft und Werte vergessen hätte, wäre da nicht plötzlich ein flehender Farmer bei ihm aufgetaucht. Dies nahm er zum Anlass, sich auf das Wesentliche zu besinnen. Endlich weiß er, was er mit dem Geld machen möchte und folgt seinem anfänglichen Plan, es wegzugeben.

---

<sup>500</sup> Rohdie, Sam. „Totems and Movies“. Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods: Volume I*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1976. S. 477.

<sup>501</sup> Ebd. S. 38f.

#### 6.4.4. Longfellow Deeds

Beim ersten Blick, den man auf Longfellow Deeds bekommt, wirkt er „young and innocent“ indem Capra ihm „a bow tie with a jacket that's too short and tight for him“ verpasst.<sup>502</sup> Er gehört zur „alten“ Mittelklasse, besitzt eine Schneiderei, verdient sein Geld jedoch mit Grußkartentexten und kann sich immerhin eine Haushälterin leisten. Zudem ist er ehrenamtlich bei der Feuerwehr und spielt die Tuba in der Musikkapelle. Er führt also ein angenehmes und zufriedenes Leben. Das geerbte Geld hat er deshalb nicht nötig und möchte es am liebsten verschenken. Viele Kinobesucher hätten diesen Luxus wohl auch gerne gehabt.

Sein Nachname nimmt bereits vieles vorweg, da „deeds“ auf deutsch „gute Taten“ bedeutet. Er ist nicht nur ein von Grund auf ehrlicher und guter Mensch, für ihn sind auch Taten wichtiger, als nur leere Worte, denn diese können lügen: „Deeds acts rather than talks“<sup>503</sup> In der Stadt ist es meist umgekehrt, dort redet man gerne um den heißen Brei herum und versucht andere mit geschickten Worten um den Finger zu wickeln. Es ist nicht so, dass Deeds nicht gut mit Worten wäre, denn er kann sich unglaublich gut ausdrücken. Oft folgt als Untermauerung seiner Worte auch noch seine Faust. Seine beste Tat ist natürlich das Geld an bedürftige Bauern zu verteilen.

Weitere wichtige Namen sind die seiner Eltern, die Mary und Joseph heißen und ihn somit zu einer Christus-ähnlichen Figur erheben. Auf gewisse Weise erlöst Deeds ja auch die hungernden Farmer aus ihrer misslichen Lage. Aber er befreit auch viele andere Figuren, wie beispielsweise Babe aus den Zwängen der Stadt. In ihr steckt grundsätzlich viel Gutes, doch hat sie gelernt, mit der harten Stadt klarzukommen. Durch Deeds sieht sie ihre falsche Moral und kehrt ebenfalls zu ihren „small-town“ - Wurzeln zurück.

Deeds ist dabei einer der „classic Capra heroes – small-town, shrewd, lovable and triumphant by virtue of their honesty and sincerity.“<sup>504</sup> In der Stadt muss er sich erst einmal zurechtfinden. Er ist ja nicht dumm oder ungebildet. Er wird nur von den Städtern so empfunden, weil sein Verhalten an die ländliche Umgebung angepasst ist und sich dieses doch sehr von den urbanen, modernen Verhaltensweisen unterscheidet.

<sup>502</sup> Miller, Frank. „Mr. Deeds Goes To Town“ <http://www.tcm.com/tcmdb/title/15985/Mr-Deeds-Goes-to-Town/articles.html#05>. Zugriff: 22.03.2011.

<sup>503</sup> Rohdie, Sam. „Totems and Movies“, Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods: Volume I*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1976. S. 477.

<sup>504</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 90.

Zuerst fühlt er sich wohl wie ein Fisch auf dem Trockenen. Es fehlt ihm nur die nötige Erfahrung. Doch vieles kann er mit seinem guten Menschen- und Hausverstand wegmachen: „It's only common sense.“<sup>505</sup> Für ihn ist dieser selbstverständlich. Den Stadtbewohnern wiederum ist dieser abhanden gekommen. Ihm ermöglicht er, die falschen und betrügerischen Leute zu entlarven. Folgende Aussagen beweisen dies sehr gut:

„There was a fellow named Winslow here a while ago...wanted to handle my business for nothing too. Puzzles me why these people want to work for nothing. It isn't natural.“<sup>506</sup>

Zur Oper, für deren Verluste er aufkommen sollte, meint er:

„If it's losing that much money, there must be something wrong. Maybe you charge too much. Maybe you're selling bad merchandise. A lot of things. I don't know. You see, I expect to do a lot of good with that money...and I can't afford to put it into anything that I don't look into. That's my decision for the time being, gentlemen.“<sup>507</sup>

Eine angebliche Ehefrau Semples, möchte Geld aus dem Erbe und würde sich statt dem ihr zustehenden Anteil auch mit einer weniger hohen Summe zufrieden geben. Dies ist ihm nicht ganz geheuer:

„Besides, there's something fishy about a person who'd settle for a million when they can get seven million. I'm surprised that Mr. Cedar, who's supposed to be a smart man couldn't see through that.“<sup>508</sup>

Und auch wenn man ihn einmal an der Nase herumführt, wie es etwa die Poeten im Restaurant machen, merkt er dies meist nach kurzer Zeit. Er versteht nicht, warum die Leute so kaltherzig sind: „What puzzles me is why people seem to get so much pleasure out of hurting each other. Why don't they try liking each other once in a while?“<sup>509</sup>

Dass er gebildet ist, beweist er beispielsweise, als er Thoreau zitiert: „They created a lot of grand places here, but forgot to create the noblemen to put in them.“ Damit drückt er auch seine Meinung von den ganzen Gaunern, die nur sein Geld wollen, aus. Ländliche Bewohner sind somit ähnlich wie ärmere Schichten charakterisiert: aufrichtig, gutherzig, ehrlich, hilfsbereit.

Nur bei zwei Dingen ist er wirklich hilflos: Wenn es um Frauen oder die Liebe allgemein geht und bei den Machenschaften der Anwälte oder generell dem Gesetz gegenüber.

<sup>505</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 25'22".

<sup>506</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 17'50".

<sup>507</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 22'45".

<sup>508</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 24'40".

<sup>509</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 49'18".

Doch auch ihn verändert das Stadtleben und das Geld. Obwohl er nach wie vor zwischen Recht und Unrecht unterscheiden kann, gerät er dennoch in deren Fänge. Zum Verhängnis wird ihm beispielsweise die Presse und der Alkohol, mit dem er im normalen Alltag nichts zu tun hatte. Auch er selbst braucht den Denkanstoß, den er durch „den kleinen Mann“, den Farmer, bekommt. Erst dann merkt Deeds, dass er vom Weg abgekommen ist und welcher der richtige ist.

Dies ist auch der Zeitpunkt, der wohl bemerkt ziemlich spät im Film kommt, an dem die Depression in den Vordergrund gerückt wird. Der Farmer hat folgendes zu sagen:

„I just want to get a look at him. There you are. I just wanted to see what kind of a man you were. I wanted to see what a man looked like that could spend thousands on a party...while people around him were hungry. The Cinderella Man? Did you think how many families could have been fed...on the money you pay out to get on the front pages? [...]

How did you feel feeding donuts to a horse?

Did you ever think of feeding donuts to human beings? No!

Doch Deeds ist auch schon vorsichtig und misstrauisch gegenüber Menschen geworden. Und so wirft er ihm zuerst einmal vor, ein „moocher“, wie alle anderen zu sein:

„What do you want?“ - „Yeah, that's all that's worrying you: What do I want? A chance to feed a wife and kids. I'm a farmer. A job. That's what I want.“ - „A farmer? You're a moocher. I wouldn't believe you or anybody else on a stack of Bibles. You're a moocher like all the rest of them around here, so get out.“

[...]

„You never gave a thought to all of those starving people in the bread lines...not knowing where their next meal was coming from...not able to feed their wife and kids.

[...]

Losing your farm after 20 years' work. Seeing your kids go hungry. Game little wife saying everything's going to be all right. Standing there in the bread lines. It killed me to take a handout. I-- I ain't used to it. Go ahead and do what you want with me, mister. I guess I'm at the end of my rope.“<sup>510</sup>

Schließlich entscheidet er sich, sein Erbe denen zu geben, die es nötiger brauchen, als er. Deeds hält so an seinem ursprünglichen Plan fest.

Daraufhin sieht man die Stadt und das Haus zum ersten Mal bei Tageslicht und es gleicht hier dem Weißen Haus:

For the first time in the film, an exterior urban location is seen in daylight. At this moment Deeds' mansion, with a long line of farmers patiently waiting to get in, clearly resembles the White House, both in architectural design and spirit<sup>511</sup>

Deeds wird mit dem amerikanischen Präsidenten verglichen. Sein Plan gleicht sehr

<sup>510</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 73'16".

<sup>511</sup> Rose: *An Examination of Narrative Structure in Four Films of Frank Capra*, S. 62.

dem Homestead Act 1862 der unter Abraham Lincoln in Kraft trat.<sup>512</sup> <sup>513</sup> Aber Deeds steht auch für Roosevelt und seinen New Deal: „Mr. Deeds himself can be seen as a kind of Roosevelt accused by his opponents of instituting the New Deal and "wasting millions" in helping the poor and unemployed.“<sup>514</sup> Und er reiht sich auch in die Liste jener Männer ein, von denen er am Grabmal von General Ulysses S. Grant spricht. Babe fragt ihn, was er daran so besonders findet:

„And what do you see?“ - „Me? Oh, I see a small Ohio farm boy becoming a great soldier. I see thousands of marching men. I see General Lee, with a broken heart, surrendering. I can see the beginning of a new nation, like Abraham Lincoln said. And I can see that Ohio boy being inaugurated as president. Things like that can only happen in a country like America.“<sup>515</sup>

Die Depression, die das Land wirtschaftlich in Atem hielt, greift schließlich auch auf Deeds über. Doch er fällt in eine andere Form von Depression, in die psychische: „serious depression that can be seen as a psychological parallel to the state of society in the 1930s.“<sup>516</sup>

Erst als er selbst „at the end of the rope“ steht und beinahe in eine Irrenanstalt eingeliefert wird, spricht er. Mit Verstand, Logik und sprachlicher Geschicklichkeit kann er alle Vorwürfe gegen ihn entkräften. Dabei führt er alle anderen, die ihn runter gemacht haben, vor. Zuerst rechtfertigt er sein Tuba spielen:

„I don't know where to begin. There have been so many things said about me that – About my playing the tuba. It seems like a lot of fuss has been made about that. If a man's crazy just because he plays the tuba then somebody'd better look into it because there are a lot of tuba players running around loose. I don't see any harm in it. I play mine whenever I want to concentrate.“

Ihm sind auch die Ticks der anderen im Saal aufgefallen. Der Richter ist beispielsweise ein „O“ filler“. Er malt alle Buchstaben, die ein Loch haben, aus. Dr. Von Hallor ist ein „doodler“, „that's a name we made up back home for people who make foolish designs on paper when they're thinking.“<sup>517</sup>

Danach rechtfertigt er noch sein Vorhaben, die \$20 Millionen wegzugeben:

Suppose you were living in a small town and getting along fine and suddenly somebody dropped \$20 million in your lap. Supposing you discover all that money was messing up your life was bringing vultures around your neck and making you lose faith in everybody. You'd be worried, wouldn't you? You'd feel that you had a hot potato in your

512 Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 90f.

513 Potter, Lee Ann and Wynell Schamel. „The Homestead Act of 1862.“ *Social Education* 61, 6 (October 1997). S. 359-364.

514 Sadoul, Georges. „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/this-month/article/71623%7Co/The-Critics-Corner.html> Zugriff: 27.04.2011.

515 *Mr. Deeds Goes To Town*, 47'05".

516 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 484.

517 *Mr. Deeds Goes To Town*, 104'28".

hand, and you'd want to drop it.“<sup>518</sup>

Er ist eine Person mit einem sozialen Gewissen. Für ihn ist es natürlich jemandem zu helfen, dem es nicht gut geht und um dies näher zu verdeutlichen, zieht er folgenden Vergleich:

„There'll always be leaders and always be followers. It's like the road out in front of my house. It's on a steep hill. Every day, I watch the cars climbing up. Some go lickety-split up that hill on high; some have to shift into second. Some sputter and shake and slip back to the bottom again. Same cars, same gasoline, yet some make it and some don't. I say the fellows who can make the hill should stop and help those who can't. That's all I'm trying to do: help fellows who can't make the hill on high.“<sup>519</sup>

Und wieso sollte er den Leuten Geld geben, die es ohnehin nicht brauchen, sondern nur geldgierig sind, wie etwa Cedar, Deeds Cousin oder dem Opernvorstand:

It's like I'm out in a big boat, and I see one fellow in a rowboat who's tired of rowing and wants a free ride and another who's drowning. Who would you expect me to rescue? Mr. Cedar, who wants a free ride? Or those men out there who are drowning? Any ten-year-old child will give you the answer to that.“<sup>520</sup>

Deeds schließt seine Verteidigung mit einem Faustschlag in Cedars Gesicht, vor dem er jedoch den Richter quasi um „Erlaubnis“ bittet:

„Anything else, Mr. Deeds?“ - „No. Yes. There is one more thing I'd like to get off my chest before I finish.“ - „Proceed.“ - „Thank you, Your Honor.“<sup>521</sup>

Danach kann der Richter nicht anders als ihn freizusprechen und ihn zum „sanest man“, den er je in seinem Gerichtsaal gesehen hat, zu erklären.

#### 6.4.5. Screwball–Elemente

Auch die gewissen Screwball–Elemente und Momente dürfen nicht fehlen. Zum einen gibt es den Sprachwitz und die unglaublich guten Dialoge, von denen Deeds natürlich die besten bekommt. Dazu kommt seine „boyishness“<sup>522</sup>. Er rutscht etwa am Stieggeländer runter, als ihm niemand zusieht, kitzelt die weibliche Statue an den Zehen, probiert das Echo im Haus, läuft zum Fenster, als er das Folgetonhorn der Feuerwehr hört und fällt über Mülltonnen, nachdem er Babe in seinem Gedicht seine Liebe gesteht. Es lassen sich viele Screwball–Momente finden. Das alles macht Deeds noch viel sympathischer, weil er dadurch echt wirkt. Er macht meist das, was ihm in

<sup>518</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 110'15".

<sup>519</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 111'04".

<sup>520</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 111'54".

<sup>521</sup> *Mr. Deeds Goes To Town*, 112'52".

<sup>522</sup> Nichols: *Movies and Methods*, S.70

dem Augenblick gerade in den Sinn kommt, auch wenn es unpassend scheint. Deeds zeigt somit, genauso wie die Gagnsterfiguren, Individualismus. Ihm ist Konformität egal und er will sich nicht der Masse unterordnen, nur weil das als „normal“ empfunden werden würde.

In MR. DEEDS GOES TO TOWN geht es weniger um den Kampf der Geschlechter, als um eine „Love-Companionship“. Auch wenn Babe nicht aufrichtig zu ihm ist, verbringen sie viel Zeit miteinander. Für Deeds ist das die beste Zeit. Sie entdecken die Stadt, musizieren gemeinsam und führen dabei ausgiebige Gespräche. Im Endeffekt gehen sie gemeinsam durch dick und dünn. Viele romantische Situationen werden durch seine „screwyness“ zu komischen Momenten. Der Production Code wird dabei vollkommen beherzigt. Es kommen keinerlei sexuelle Anspielungen oder anderweitige anrühige Handlungen vor. Auch Gewalt wird nur in Form von „Faust ins Gesicht“ gezeigt.

## 6.5. MY MAN GODFREY

MY MAN GODFREY kam am 6. September 1936 in die amerikanischen Kinos.<sup>523</sup> Er basiert auf der Novelle „1011 Fifth Avenue“ von Eric Hatch<sup>524</sup>, welche von ihm selbst und Morrie Ryskind zum Drehbuch adaptiert wurde.<sup>525</sup> Regie führte Gregory La Cava, der ihn auch für *Universal* produzierte.<sup>526</sup> <sup>527</sup> Es war der erste Film, welcher für alle Hauptkategorien des Academy Awards nominiert war und dabei keinen einzigen davon für sich beanspruchen konnte.<sup>528</sup>

### 6.5.1. Inhalt

Die Society-Girls, Cornelia (Gail Patrick) und Irene (Carole Lombard) Bullock, machen im Waldorf Ritz bei einer Schnitzeljagd mit, bei der sie unter anderem einen „forgotten man“ finden sollen. So landen sie auf der New Yorker Müllhalde, wo sie auf Godfrey (William Powell) treffen. Während Cornelia, die ihm \$5 fürs Mitkommen anbietet, von

<sup>523</sup> Vgl.: My Man Godfrey“. <http://www.imdb.com/title/tt0028010/releaseinfo> Zugriff: 18.04.2011.

<sup>524</sup> Vgl.: „My Man Godfrey“. <http://www.filmsite.org/myman.html> Zugriff: 18.04.2011.

<sup>525</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>526</sup> Vgl.: „My Man Godfrey“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/5794/My-Man-Godfrey/articles.html> Zugriff: 18.04.2011.

<sup>527</sup> Vgl.: „My Man Godfrey“. <http://www.filmsite.org/myman.html> Zugriff: 18.04.2011.

<sup>528</sup> Vgl.: „My Man Godfrey“. <http://movie-gazette.com/15924/my-man-godfrey> Zugriff: 18.04.2011.

ihm in einen Aschehaufen gestoßen wird, scheint er von Irene mehr angetan zu sein und hilft ihr dabei, die Schnitzeljagd zu gewinnen und Cornelia eines auszuwischen.

Irene biete ihm einen Job als Butler bei ihnen an, den er dankend annimmt. Schon bald erkennt Godfrey, welche äußerst chaotische, exzentrische und geldverschwenderische Familie die Bullocks sind. Nur Mr. Bullock (Eugene Palette) scheint realistischer zu sein. Doch er kann sich nicht gegen drei Frauen und den Protegé seiner Frau durchsetzen.

Godfrey meistert den Alltag mit Bravour und im Laufe der Zeit verliebt sich Irene in ihn. Doch er weist sie zurück. Daraufhin verlobt sich Irene mit jemand anderem. Ausgerechnet auf der Verlobungsparty, wird Godfrey von seinem alten Studienkollegen aus Harvard, Tommy Gray (Alan Mowbray), erkannt. Doch Godfrey will das Geheimnis um seine Identität bewahren und so behaupten sie, er wäre verheiratet und habe fünf Kinder.

Am nächsten Tag treffen sich Godfrey und Tommy privat. Man erfährt, dass Godfrey aus einer reichen Bostoner Familie kommt. Ihm wurde jedoch das Herz gebrochen, woraufhin er nach New York gegangen ist und schließlich bei den „forgotten men“ landete.

Cornelia ahnt etwas und will ihm den Diebstahl ihrer Perlenkette anhängen, was ihr jedoch nicht gelingt.

Nachdem Irene ihre Verlobung aufgelöst hat, reisen die beiden Schwestern nach Europa. Doch auch dort kann Irene Godfrey nicht vergessen. Unterdessen hat Godfrey beschlossen zu kündigen und sich etwas Neuem zu widmen. Doch bevor er die Familie verlässt, hat er noch eine Überraschung für sie. Vater Alexander Bullock muss gerade seiner Familie beichten, dass sie bankrott sind, als Godfrey ihm eröffnet, dass er sie gerettet hat. Er hat die Perlenkette, welche Cornelia unter seinem Bett platziert hat, dazu verwendet, Aktien der Bullockfirma zu kaufen, um das Vermögen der Familie zu retten. Nebenbei ist auch für sein Vorhaben noch etwas Geld übergeblieben. Die Familie ist ihm unglaublich dankbar und auch er hat vieles von ihnen gelernt. Dann packt er endgültig seine Sachen. Als Irene dies erfährt, folgt sie ihm. Doch statt der Müllhalde, findet sie einen Nachtclub vor. Sie ist gekommen, um bei Godfrey zu bleiben. Dieser ist überrumpelt und schickt sie weg. Doch sie lässt nicht locker. Noch in derselben Nacht, werden die beiden in Godfreys Büro getraut.

### 6.5.2. Die Depression im Blickfeld

„My Man Godfrey is one of the few screwball comedies that focused directly on the Depression but from the point of view of the very rich, not the poor.“<sup>529</sup> Dabei wird die Unkenntnis der Reichen gegenüber der Depression in den Vordergrund gerückt. Man müsste zwar annehmen, dass man über die schwere wirtschaftliche Lage Bescheid wissen hätte sollen, wenn immerhin 25% der Bevölkerung arbeitslos waren und es vielen weiteren schlecht ging. Doch anscheinend war dies nicht der Fall, denn die extrem Reichen leben in ihrer eigenen Welt und geben sich auch nur – außer es ist zwingend erforderlich – mit Leuten aus der eigenen Klasse ab.

Aber hier noch einmal zurück zum Anfang. Die Depression ist, anders als etwa bei MR. DEEDS GOES TO TOWN, im Film allgegenwärtig und zieht sich wie ein roter Faden durch ihn, obwohl sie durchaus zeitweise aus den Augen verloren wird. Im Vorspann werden die Schauspieler und der Regisseur in leuchtender Schrift präsentiert. Dies impliziert sofort Reichtum, Eskapismus und Moderne. Doch er endet auf der Müllhalde am East River, wo nichts mehr an das Luxuriöse erinnert. Bereits hier wird deutlich gemacht, dass Arm und Reich direkt nebeneinander existieren.

Männer leben in Hütten und suchen im Müll nach Essbarem. Sie sind schäbig gekleidet, wirken ungewaschen und tragen 3-tages Bärte. Von ihnen gab es in den 30er Jahren viele. Sie prägten das Bild der meisten amerikanischen Städte während der schweren Zeit der Depression. Diese Lager wurden „Hoovervilles“ genannt, nach dem 31. amerikanischen Präsidenten, Herbert Hoover, da dieser ein laissez-faire Programm fuhr, während es der Bevölkerung immer schlechter und schlechter ging. Hoover sah nach den Meinungen der Menschen einfach tatenlos zu und sie beschuldigten ihn zum Teil für ihre schlechte Lage. Es gab sie an den meisten Stadträndern größerer Städte.

Doch die Menschen, die dort wohnen, geben die Hoffnung auf ein besseres Leben nicht auf und haben wenigstens ihren Humor nicht verloren. Godfrey meint „I wouldn't worry. Prosperity's just around the corner.“ - „Yeah. It's been there a long time. I wish I knew which corner.“<sup>530</sup> „Prosperity is just around the corner“ war ein unglücklicher Ausspruch von Präsident Hoover, der glaubte, dass die Depression nur eine Phase sei, die schnell wieder vorüber gehe.<sup>531</sup> Dem war leider nicht so. Die Situation verbesserte sich nicht, sie verschlechterte sich. Erst mit Roosevelt und seinen Programmen des New Deals, kam wieder neue Hoffnung auf, auch wenn dieser es ebenfalls nicht

<sup>529</sup> Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 400.

<sup>530</sup> *My Man Godfrey*, 02'12".

<sup>531</sup> Shindler: *Hollywood in crisis*, S. 73.

schaffte, über die Depression zu triumphieren. Man sieht doch relativ deutlich, wie La Cava Kritik an gewissen Politikern übt. Die positive Haltung der „forgotten men“ war sicherlich auch ein Vorbild für die Zuschauer und genau richtig für jene Zeit, die vom New Deal geprägt war.

Und dann kommen die Reichen ins Spiel, mit ihren extravaganten Abendroben. Doch es wird schnell klar, wen Godfrey hier als „trash“ / „Gesindel“ ansieht, als er Cornelia in einen Aschehaufen schubst.

Die Schwester, Irene, hingegen, scheint von Beginn an einen bleibenden Eindruck bei Godfrey hinterlassen zu haben. Denn mit ihr findet er es wert zu sprechen. Man merkt bald, dass sie naiv und etwas dummlich ist, doch andererseits eine gewisse Sympathie und Unschuld ausstrahlt.

Naiv fragt sie „Are they all forgotten men too?“ und scheint noch nie in ihrem behüteten Leben einen „Forgotten Man“ gesehen zu haben, beziehungsweise die Bedeutung dahinter zu verstehen. Der Begriff des „Forgotten Man“ wurde bereits in Kapitel 5.5.4. besprochen. Um ihn ging es auch in der Finalnummer „Remember My Forgotten Man“ in *GOLD DIGGERS OF 1933*. In *MY MAN GODFREY* erinnert man sich direkt dieser vergessenen Männer. Doch „Irene appears not even to have registered the fact of the Depression, and the Bullock family as a whole retains a pre-crash mentality in the midst of the Depression era.“<sup>532</sup>

Sie erklärt Godfrey, was eine „scavenger hunt“ ist, nämlich eine Schnitzeljagd nach Dingen, die niemand haben will. Und als sie erklärt und vor sich hin spricht, scheint sie plötzlich etwas Mitgefühl zu haben und beschließt: „I've decided I don't want to play any more games with human beings as objects. It's kind of sordid when you think of it, when you think it over.“<sup>533</sup> Sie wird durch diese Begegnung etwas aufgerüttelt und bekommt einen Einblick in eine andere Welt.

Doch fast im selben Atemzug fragt sie „I don't like to change the subject, but why do you live in a place like this? There's so many other nice places.“<sup>534</sup> Selbstständiges Denken scheint also nicht zu ihren Stärken zu zählen.

Als Godfrey schließlich die Gesellschaft der Reichen im Waldorf Ritz sieht, beschließt er, dass es eine große Freude ist „to go back to a society of really important people.“<sup>535</sup> Für ihn sind die Menschen in den Hoovervilles bedeutender. Sie haben einen Bezug zur Realität. Doch auch für Godfrey kommt es anders als geplant. Er wird Butler für die

<sup>532</sup> Beach, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge: University Press 2002. S. 48.

<sup>533</sup> *My Man Godfrey*, 05'22".

<sup>534</sup> *My Man Godfrey*, 05'33".

<sup>535</sup> *My Man Godfrey*, 11'43".

Bullocks. So schnell kann sich das Leben zum Guten wenden. Eine positive Botschaft an das Publikum.

Bald lernt Godfrey die Familie besser kennen, als ihm lieb ist.

Das Verständnis der Mutter von einem „Forgotten Man“ ist ein gänzlich anderes, als das übliche. Verkateret vom Vorabend wacht sie auf und erkennt Godfrey natürlich nicht mehr, woraufhin dieser sagt: „I'm the forgotten man.“ - „So many people have such bad memories.“<sup>536</sup> Eine wunderbare Antwort die Mrs. Bullock liefert. Über den ganzen Film hinweg gibt es noch unzählige weitere dieser Art.

Danach widmet man sich mehr der Familie, sowie der liebestollen Irene, die sich in Godfrey verliebt. Man erfährt, dass Godfrey kein armer Schlucker ist, sondern Sohn einer reichen Bostoner Familie, der sich absichtlich für das Leben auf der Müllhalde entschieden hat. Doch er hat im „Village of forgotten men“ sehr viel gelernt und über das Leben nachgedacht. Nun hat er ein gänzlich anderes Verständnis der Welt sowie von sich selbst. Sein ehemaliger Studienkollege, Tommy Gray, gehört jedoch auch in die Kategorie der naiven Reichen, als er fragt: „Do you mean to say that people really live in this place?“<sup>537</sup> Und meint, dass die Männer wohl selbst an ihrem Schicksal schuld seien, da es solche schon ewig gibt und sie nicht Godfreys Verantwortung seien. Doch Godfrey erklärt, dass diese Männer auch einmal Männer mit Arbeit und Würde waren: „That fellow with the bundle of wood is Bellinger of the Second National. When his bank failed, he gave up everything so his depositors wouldn't suffer.“<sup>538</sup> Und dass er herausgefunden hat, dass „the only difference between a derelict and a man is a job.“<sup>539</sup>

Am Ende des Films scheint auch die Familie Bullock in dieselbe Misere zu rutschen. Mr. Bullock hat bereits mehrmals anklingen lassen, dass er viel Geld verloren hat und man sparen müsse, doch ist er nur auf taube Ohren gestoßen. Einzig und alleine Godfrey hat zugehört und hat Bullock Enterprises gerettet und zugleich selbst etwas Geld in ein eigenes Projekt investiert. Und somit schließt sich der Kreis. Aus der vormaligen Müllhalde, die ohnehin zugeschüttet worden ist, hat Godfrey einen Nachtclub names „The Dump“ gemacht. Er bietet Arbeitslosen im Sommer Arbeit und im Winter Unterkünfte.

---

536 *My Man Godfrey*, 18'26".

537 *My Man Godfrey*, 67'57".

538 *My Man Godfrey*, 69'08".

539 *My Man Godfrey*, 69'50".

Als ihm Irene am Schluss auf die ehemalige Müllhalde folgt, ist sie im ersten Moment ganz erschreckt, weil die Müllhalde nicht mehr existiert und fragt besorgt nach den Männern, die dort einst gelebt haben. Doch den Begriff des „Forgotten Man“ hat sie noch immer nicht verstanden: „Are the forgotten men having a party?“ fragt sie den Valet. „It's their annual reunion“ entgegnet dieser ihr, woraufhin diese fragt: „I saw the mayor. Is he one too?“ - „He's the guest of honor.“<sup>540</sup>

Es liegt noch ein weiter Weg vor Godfrey, wenn er Irene zu einer Person mit einem sozialen Gewissen, oder ganz allgemein mit einem Gewissen, machen will. Doch dann wiederum, hatte auch er seine Zeit gebraucht, um die Welt so zu sehen und zu verstehen, wie sie wirklich ist und nicht so wie sie die Reichen sehen.

### 6.5.3. Screwballness

All the elements that make 1930's screwball comedy enjoyable and endearing can be found in Gregory La Cava's *My Man Godfrey*. The juxtaposition of the rich to the poor, zany irrationality to logic along with a constant battle between dithering woman and confused men, rapid fire dialogue and a dash of haute monde slapstick comedy.<sup>541</sup>

#### 6.5.3.1. Arm vs. Reich

So wie in *MR. DEEDS GOES TO TOWN* der Gegensatz zwischen Stadt und Land besonders hervorgehoben und diskutiert wird, geschieht dies in *MY MAN GODFREY* mit dem Gegensatz Arm und Reich.

Bereits am Beginn des Films wird dieser unglaubliche Unterschied, den es in der amerikanischen Gesellschaft wirklich gab und nach wie vor gibt, sichtbar, als die beiden Bullock Töchter auf die Müllhalde kommen und dort auf Godfrey treffen:

The scene captures better than any other in the Depression-era comedy both the insane gap between rich and poor and the utter lack of social consciousness displayed by the wealthy few.<sup>542</sup>

Doch auch der Umstand, dass die Reichen zwar alles zu haben scheinen, jedoch dümmlich und kaltherzig zu sein scheinen, war dem Publikum eine Freude. Die richtigen Werte schienen immer noch die Armen zu haben.

Die weniger Vermögenden werden andererseits als großmütiger, realitätsnäher und als Menschen mit Werten dargestellt. Godfrey sticht hier besonders heraus, da dieser sehr

<sup>540</sup> *My Man Godfrey*, 90'49".

<sup>541</sup> Langdon, Matt. „My Man Godfrey“. <http://www.dvdtalk.com/reviews/2407/my-man-godfrey/> Zugriff: 20.04.2011.

<sup>542</sup> Beach: *Class, Language, And American Film Comedy*, S. 48.

gebildet und gut erzogen wirkt.

Manch einer unter den Reichen ist sich jedoch sehr wohl bewusst, dass unter den ihren einige „nitwits“ sind. Mr. Bullock führt im Waldorf Ritz folgende Unterhaltung: „The place slightly resembles an insane asylum.“ - „Well, all you need to start an asylum is an empty room and the right kind of people.“<sup>543</sup>

Dieses Motiv ist bereits lange in den Filmen zu finden. In dieser Arbeit wurde es bereits in Kapitel 5.4.2. besprochen. Auch in den Musicals gibt es diese Figuren, wie etwa Abner Dillon in *42ND STREET* oder Lawrence Bradford in *GOLD DIGGERS OF 1933*. Sie sind ähnlich charakterisiert, wie die Figuren in *MY MAN GODFREY*, ihnen fehlt jedoch die Screwballness. Die Darstellung der Reichen als unfähig und verrückt, scheint das Publikum in den 30er Jahren berührt zu haben.

### 6.5.3.2. Geld

Geld spielt in *MY MAN GODFREY* den ganzen Film über eine große Rolle. Das beginnt bei den \$5, die Cornelia Godfrey fürs Mitkommen anbietet und endet mit Godfrey, der das Familiengeschäft der Bullocks vor dem Ruin rettet und selbst Geld in ein neues Projekt investiert.

Der Familie bietet das Geld ein komfortables Leben, in einem riesigen Art Deco Haus, mit luxuriöser Kleidung und allen Freiheiten, die diese exzentrischen Screwball-Figuren benötigen:

Ihre Beziehung zum Geld ist jedoch nicht sonderlich ausgeglichen. Für einige Protagonisten scheint ihr Wohlstand selbstverständlich zu sein und ihnen nur als materielle Basis für ihre exzentrischen Eskapaden oder den Geschlechterkampf zu liefern.<sup>544</sup>

Das gesamte Geld kommt von Mr. Bullock und dessen Firma. Die Mutter, ihr Protegé und die beiden Töchter arbeiten nicht und scheinen auch nicht daran interessiert zu sein, woher das Geld kommt, solange es welches gibt. Sie haben überhaupt keinen Bezug dazu, wie dieser Dialog schön beweist:

„I've just been going over last month's bills, and you people have confused me with the Treasury Department.“ - „Don't start that again, Dad.“ - „I don't mind giving the government 60% of what I make. But I can't do it when my family spends 50%!“ - „Well, why should the government get more money than your own family? That's what I want to know. Why should the government get more?“ - „Well, that's just the way they have of

<sup>543</sup> *My Man Godfrey*, 06'47".

<sup>544</sup> Richter: *Screwball-Comedy als Produkt ihrer Zeit*, S. 13.

doing things.“ - „Oh! Money, money, money! The Frankenstein monster that destroys souls!“<sup>545</sup>

Eine wahre Erkenntnis.

### 6.5.3.3. Kampf der Geschlechter

In diesem Fall betrifft dies vor allem Irene und Godfrey, aber auch Cornelia liefert sich einen Kampf mit ihm. Erstere aus Liebe, zweitere als Rache für den Schubs in den Aschehaufen. Den Kampf gegen Cornelia entscheidet er schlussendlich für sich, doch den gegen Irene verliert er zweifellos.

Bei Irene und Godfrey handelt es sich um ein Paar, das erst zueinander finden muss. Die Unterschiede zwischen den beiden werden stark hervorgehoben: sie ist unwissend und naiv, er ist gebildet und erfahren. Und so bekämpfen sie sich erst einmal. Er zeigt ihr dabei meist die kalte Schulter und sie nimmt das als Anlass um seine Aufmerksamkeit noch mehr auf sich zu leiten. Doch manchmal ist er auch nur der „meanest man“ für sie. Irene ist es auch, die die Handlung vorantreibt und schließlich über Godfreys Kopf hinweg entscheidet, dass sie heiraten.

Während all der Zeit, die sie unter demselben Dach verbringen, findet Irene oft die Möglichkeit, Gespräche mit Godfrey zu führen: „You don't know how nice it is having some intelligent person to talk to.“<sup>546</sup> Sie wird dabei nicht nur einmal von ihm belehrt. Und um die Anziehung zwischen den beiden zu verdeutlichen, ohne jedoch den Production Code zu verletzen, finden sich die beiden des öfteren in extrem komischen Situationen wieder. Die beste Szene ist jene, als sie wieder einen „Anfall“ vortäuscht. Er schnappt die vermeintlich ohnmächtige Irene, wirft sie über seine Schulter und trägt sie in ihr Zimmer.

„Godfrey knows how to take care of little Irene. Yes, indeed. Just lie there quietly, and Godfrey will take care of everything. Godfrey knows just how to take care of these nasty old faints.“<sup>547</sup>

Als er jedoch bemerkt, dass sie ihn nur an der Nase herumführt, trägt er sie ins Bad und setzt sie unter die laufende Dusche. Sie sieht diese kleine Neckerei als Zeichen für Godfreys Zuneigung.

Die von Irene versprühte Energie ersetzt den „direct eroticism“. Wie Andrew Sarris schreibt, ist die Screwball Comedy eine „sex comedy without the sex“, as comic

<sup>545</sup> *My Man Godfrey*, 29'40".

<sup>546</sup> *My Man Godfrey*, 23'37".

<sup>547</sup> *My Man Godfrey*, 80'16".

aggravation is substituted for the more conventional signs of love.“<sup>548</sup>

Genau zu diesem Thema passen zwei weitere Szenen aus dem Film, bei denen der Dialog in den gewählten Situationen eine sehr gute Wirkung erzielt. In der ersten sprechen Irene und Molly über Godfreys Hosen:

„Do you always sew his buttons on?“ - „Sometimes.“ - „I'd like to sew his buttons on sometime when they come off. I wouldn't mind at all.“ - „He doesn't lose very many.“ - „Oh, he's very tidy“ - „Yes, he's very tidy.“<sup>549</sup>

In der zweiten Szene fragt Irene Godfrey, ob sie ihm beim Abwaschen helfen kann: „Will you let me do something?“ - „What do you want to do?“ - „Wipe.“ - „Oh, all right.“<sup>550</sup>

#### 6.5.3.4.Charaktere

Die Bullocks sind eine verrückte Familie, „they embody another popular motif of the 1930s, the zany family, whose members live together in perfect chaos.“<sup>551</sup> Wie in den meisten Screwball Comedies, sind auch hier die Frauen keine „tough professionals [...] More often they're the wayward daughters of the very rich, such [...] as Carole Lombard in My Man Godfrey.“<sup>552</sup>

#### Irene

MY MAN GODFREY wurde von *Variety* vor allem wegen Carole Lombard in die Kategorie Screwball Comedy eingestuft: „Miss Lombard has played screwball dames before, but none so screwy as this one“<sup>553</sup> Irene sprüht vor Energie, redet fast ununterbrochen, ist naiv, verrückt, unschuldig und hat es andererseits faustdick hinter den Ohren, wenn sie wieder einen von ihren „Anfällen“ vortäuscht. Man merkt jedoch von Beginn an, dass sie ein sehr liebenswürdiger Mensch ist. Für ihr Unwissen kann sie im Prinzip nichts. Wie Godfrey einmal bemerkt, sind die Vermögenden nicht „educated to face life“.

Nachdem sie sich in Godfrey verliebt hat, bedrängt sie diesen regelrecht. Für Godfrey sind diese Frauen „strange, mysterious, and rather dangerous creatures.“<sup>554</sup>

Er weist sie jedoch zurück, nicht weil er sie nicht leiden kann, sondern weil er schlechte

548 „My Man Godfrey“. [http://www.moviediva.com/MD\\_root/reviewpages/MDMyManGodfrey.htm](http://www.moviediva.com/MD_root/reviewpages/MDMyManGodfrey.htm)  
Zugriff: 21.04.2011.

549 *My Man Godfrey*, 56'13".

550 *My Man Godfrey*, 73'23".

551 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 401f.

552 Ebd. S. 397.

553 McDonald: *Romantic Comedy*, S. 22f.

554 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 400.

Erfahrungen mit Frauen gemacht hat und so auf der Müllhalde gelandet ist. Irene geht danach noch aggressiver vor, um seine Aufmerksamkeit und Liebe zu bekommen. Dabei sind ihr alle Mittel recht und an Aufgaben denkt sie ohnehin nicht, da sie tief im Inneren weiß, dass diese Liebe auf Gegenseitigkeit beruht und Godfrey es nur nicht zugeben will. Der Kampf der Geschlechter in *MY MAN GODFREY* basiert weniger auf den slapstick Elementen und physischer Gewalt, sondern kommt mehr von den unglaublich witzigen und schlagfertigen Dialogen. Diese sind es auch, die den Film vorantreiben. Die lustigen Situationen entstehen aber auch durch die tollen Interaktionen des Schauspielensembles: „There's a wonderful sense of give and take between the actors.“<sup>555</sup> Lombard sollte eigentlich die weibliche Hauptrolle in *MR. DEEDS GOES TO TOWN* übernehmen, doch William Powell bestand darauf, dass Carole Lombard - sie war auch seine Ex-Frau - in *MY MAN GODFREY* mitwirkte.<sup>556 557</sup>

In der Liebe von Irene zu Godfrey wird auch der Klassenunterschied thematisiert. Es herrscht fast so etwas, wie „social harmony“ und „an idealized classless society“ vor, wie Beach es bezeichnet.<sup>558</sup> Zum einen hat Irene keinerlei Berührungängste und scheut nicht davor zurück, sich in jemanden aus einer vermeintlich niedrigeren Schicht zu verlieben, andererseits ist sie auch manchmal in der Küche zu finden und redet mit Molly, oder eben Godfrey. Die Message ist also, dass soziale Mobilität möglich ist und das gab dem Publikum Hoffnung:

At a time when so many people's concerns were focused anxiously on matters of necessity, even survival, this heroine spoke to them of mobility, freedom, and irresponsibility as well as class. Her high spirits, silly as they often were, proved a wonderful balm to the low spirits, the uncertainties, of people who felt nervous about the future.<sup>559</sup>

## Godfrey

Godfrey ist der Ruhepol im Haushalt. Er ist gebildet, zurückhaltend, gelassen, höflich und charmant. Eigentlich wird Godfrey als Vertreter der ärmeren Schicht dargestellt, doch wie man bald erfährt, ist er auch aus gutem Hause. Nun ist die Annahme, dass Arme großmütiger und großzügiger sind nicht mehr ganz zutreffend. Doch Godfrey hat selbst eine Verwandlung erfahren. Er wurde nicht erzogen „to face life“<sup>560</sup>. Auch er musste zuerst tief fallen, nämlich so tief, dass er an Selbstmord dachte. Doch die

555 MP Bartley. „My Man Godfrey“. <http://efilmcritic.com/review.php?movie=10723> Zugriff: 21.04.2011.

556 „My Man Godfrey“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/5794/My-Man-Godfrey/notes.html> Zugriff: 21.04.2011.

557 „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.threemoviebuffs.com/review/mrdeedsgoestotown1936> Zugriff: 21.04.2011.

558 Beach: *Class, Language, And American Film Comedy*, S. 48.

559 Dickstein: *Dancing in the dark*, S. 399f.

560 *My Man Godfrey*, 52'27".

Männer auf der Müllhalde haben ihm neuen Mut gegeben: „They were people who were fighting it out and not complaining.“<sup>561</sup> Und so musste er einmal als Nobody ohne Hab und Gut leben, um zu sich selbst zu finden.

Godfrey ist die perfekte Mischung aus beiden Welten: gütig und großherzig, sowie belesen und höflich: „Lombard's quirky fast talking and often mindless ramblings are incredibly hilarious and perfectly contrast Godfrey's calm debonair demeanor.“<sup>562</sup>

Doch auch Godfrey ist nicht die ganze Zeit über untätig. Dass alles ein gutes Ende findet, ist auch seinem Einsatz zu verdanken. Er ist es, der die „social responsibility“ auf sich nimmt:

Godfrey takes a decisive step to help both himself and others, which sends a strong message to the audience about the power of self-determination and compassion for others, two things of which Depression-era American was in desperate need. This activism on Godfrey's part, however, is ironically matched by Irene's own assertiveness in pursuing him as a love interest.<sup>563</sup>

Denn die Selbstverständlichkeit, dass Leute, denen es über die Maßen hinweg gut geht, den weniger begüterten unter die Arme greifen, war früher ebenso wenig gängig, wie etwa heute. Figuren, wie Godfrey, die sich um diese Menschen kümmern und denen sie nicht egal sind, sind die Ausnahme.

Durch seine Anwesenheit verändert er die Mitglieder der Bullock Familie. Er lehrt sie gewisse Werte und Ansichten, die ihnen fern sind:

„Hasn't anyone ever told you about certain proprieties?“ - „You use such lovely big words. I like big words. What does it mean?“ - „I'll try to simplify it. Hasn't your mother or anyone ever explained to you that some things are proper and some things are not?“<sup>564</sup>

Mrs. Bullock bemerkt sogar, dass er gebildet ist: „Except, perhaps, Godfrey. He seems to know everything.“<sup>565</sup> Doch dass das von höherer Herkunft zeugt, kommt ihr nicht in den Sinn. Vielleicht auch deshalb, weil sie und ihre Familie so gar nicht in dieses Schema passen. Aber auch Godfrey selbst behauptet, etwas von den Bullocks gelernt zu haben:

„I learned patience from Mr. Bullock. I found Mrs. Bullock at all times, shall we say, amusing.“ Und Cornelia lehrte ihn „the fallacy of false pride. You taught me

---

<sup>561</sup> *My Man Godfrey*, 52'51".

<sup>562</sup> Massie, Mike. „My Man Godfrey“. [http://www.gonewiththetwins.com/pages/archive/myman\\_godfrey.php](http://www.gonewiththetwins.com/pages/archive/myman_godfrey.php) Zugriff: 21.04.2011.

<sup>563</sup> Kendrick, James. „My Man Godfrey“. <http://www.qnetwork.com/index.php?page=review&id=566> Zugriff: 21.04.2011.

<sup>564</sup> *My Man Godfrey*, 37'39".

<sup>565</sup> *My Man Godfrey*, 39'40".

humility.“<sup>566</sup>

### Cornelia

Sie wird von der Haushälterin als „Lioness“ und „a sweet-tempered little number“ bezeichnet. Sie ist ebenso, wie Irene, eine verwöhnte junge Dame, die jedoch vom Wesen her ganz anders ist als ihre Schwester. Cornelia ist hochmütig, stolz, sehr spitzzüngig und kalt. Im Gegensatz zu Irene wirkt sie nicht sofort sympathisch und naiv.

Sie liefert sich einen Kampf mit Godfrey, da dieser sie in einen Aschehaufen gestoßen hat und ihr Stolz dadurch gekränkt wurde. Sie unterstützt seine Aufnahme als Butler - „Why not? He might make a very good butler?“<sup>567</sup> - aber mit dem Hintergedanken, dass sie sich so an ihm rächen kann und schwört sogleich, dass sie ihm sein Leben im Haus zur Hölle machen wird.

Sie nutzt jede erdenkliche Chance, Godfrey in Misskredit zu bringen: „how about this business of certain people picking up anybody they find on the city dump and dragging them into the house? We might all be stabbed and robbed.“<sup>568</sup>

Sie ahnt auch, dass Godfrey nicht der ist, als der er sich ausgibt. Doch Godfrey gewinnt auch diese Runde. Cornelia folgt ihm an seinem freien Tag und stellt ihn zur Rede. Sie möchte wissen, was er von ihr hält. Godfrey erklärt:

„You belong to that unfortunate category that I would call the Park Avenue brat. A spoiled child who's grown up in ease and luxury, who's always had her own way, and whose misdirected energies are so childish that they hardly deserve the comment even of a butler on his off Thursday.“<sup>569</sup>

Cornelia ist sichtlich getroffen, von Godfreys Worten. Man sieht, dass unter der harten Schale ein weicher Kern steckt.

Danach beschließt sie aufs Volle zu gehen und bezichtigt ihn des Diebstahls ihrer Perlenkette, welche sie in seinem Zimmer versteckt. Doch auch dieser Versuch bleibt erfolglos. Ein letztes Mal versucht sie, mit Godfrey Klartext zu sprechen über „The Mystery of Milady's necklace or What happened to the pearls?“ und will ihn, mit angeblichem Wissen über ihn, erpressen. Doch es kommt alles anders. Godfrey „was able to transmute a certain trinket into gold, then into stock and then back into pearls again.“<sup>570</sup> Woraufhin Cornelia zugibt, die Kette bei Godfrey platziert zu haben.

<sup>566</sup> *My Man Godfrey*, 85'30".

<sup>567</sup> *My Man Godfrey*, 13'35".

<sup>568</sup> *My Man Godfrey*, 31'50".

<sup>569</sup> *My Man Godfrey*, 54'58".

<sup>570</sup> *My Man Godfrey*, 84'50".

Schließlich rührt er alle zu Tränen, als er ihnen für alles dankt und sich verabschiedet. Jedoch nicht, ohne über jeden ein gutes Wort zu verlieren. Zu Cornelia meint er: „Miss Cornelia, there have been other spoiled children in the world. I happened to be one of them myself. You're a high-spirited girl. I can only hope that you use those high spirits in a more constructive way.“<sup>571</sup> Er macht ihr Mut, dass auch in ihr Gutes steckt, obwohl sie ihn wie Müll behandelt hat.

So schafft er es letzten Endes, dass sie ihr Verhalten gegenüber anderen Menschen zumindest vorgeführt bekommen haben, verstehen und einsehen, dass sie sich falsch verhalten haben. Ob dies einen bleibenden Eindruck hinterlässt, ist fraglich, aber der Grundstein ist gelegt.

### Mr. und Mrs. Bullock

Mrs. Bullock wird von Molly „battle axe“ genannt und ironisch „the mother type“. Sie ist das schlechte Vorbild für ihre Töchter. Sie ist zerstreut, weltfremd und laut Irene „she rambles on quite a bit, but she never says anything.“<sup>572</sup> Viel mehr trägt sie zum Film nicht bei, als eine konstante, amüsante Screwball-Figur, die zu jedem Thema ihre Meinung abgeben muss und dabei stets dummlich wirkt.

Mr. Bullock ist der vernünftigste unter den Familienmitgliedern. Er ist jedoch machtlos gegen die Frauen in seinem Haus. Seine Sprüche gehören zu den amüsantesten im ganzen Film, die er mit seinem trockenen Humor perfekt abliefert.

## 6.6. Resümee

Although few comedies of the period depict actual poverty or working-class conditions in any meaningful terms, such films as *My Man Godfrey*, Capra's *Mr. Deeds Goes To Town* (1936) [...] involve significant interactions between the more privileged classes and the world of Depression-era poverty.<sup>573</sup>

Frank Capra und Gregory La Cava haben es geschafft, in den besprochenen Screwball Comedies, eine ausgewogene Mischung aus einfacher Unterhaltung und sozialem, sowie politischem Kommentar zu finden. Diese war für den Erfolg der Filme sicherlich mit ausschlaggebend, denn auch bei den Musicals war diese Mischung wesentlich.

Die Große Depression spielt in beiden Filmen eine wichtige Rolle. In *MY MAN GODFREY* wird gleich zu Beginn darauf eingegangen und sie zieht sich durch den ganzen Film. In

<sup>571</sup> *My Man Godfrey*, 85'54".

<sup>572</sup> *My Man Godfrey*, 37'55".

<sup>573</sup> Beach: *Class, Language, and American Film Comedy*, S. 51.

MR. DEEDS GOES TO TOWN hingegen kommt das Thema im Film erst relativ spät vor. Es wird beide Male auf die Situation der mit der Depression kämpfenden Menschen Bezug genommen und es werden Taten gefordert. Die „Helden“, beziehungsweise Protagonisten, der Filme haben ein soziales Gewissen und handeln auch danach. Sie setzen sich für die weniger Glücklichen ein. Mit ihren Projekten ähneln sie dabei dem Präsidenten der Vereinigten Staaten.

Nebenbei haben Capra und La Cava jedoch auch nicht auf die Screwball-Elemente vergessen und diese sehr gut eingesetzt. Die Handlung wird durch die „Screwballness“ der Figuren aufgelockert und die Charaktere werden dadurch sympathisch. Sowohl Deeds, als auch Irene sind „Screwballs“, deren Handlungen meist nicht nachvollziehbar und spontan erscheinen. Das gewisse Dümmlische, das allen Reichen in Screwball Comedies anhaftet, hat auch Irene. Doch im Herzen ist sie, wie alle „Screwballs“, ein guter Mensch. Auch die typischen Screwball-Dialoge kommen nicht zu kurz und beherrschen fast den gesamten Film. Durch perfektes Timing der Dialoge und Slapstick-Elemente, ergibt sich so ein hohes Tempo, sodass sich im Bildausschnitt immer etwas tut. Dies war sicherlich wohltuend für die Zuschauer, die im realen Leben eher mit Stillstand zu kämpfen hatten.

### Geld

Geld ist, wie zuvor schon besprochen, in diesen Filmen ein wichtiges Thema. Für Deeds ist das geerbte Geld eher eine Plage und er versucht ihm zu entkommen. Für ihn ist es eher bedeutungslos, da er ein gutes, mittelständisches Leben führt und ihm die Liebe wichtiger ist. Doch Deeds findet einen Weg, es sinnvoll einzusetzen.

Für Irene ist das Geld die Grundlage für ihre exzentrischen Eskapaden und ihre „Jagd“ auf Godfrey. Sie macht sich über Geld keine Sorgen, da es für sie normal ist, welches zu haben.

### Gegensätze

In beiden Filmen kommen, wie für eine Screwball Comedy typisch, Gegensätze vor und werden diskutiert. In MR. DEEDS GOES TO TOWN werden Stadt und Land, sowie deren Bewohner gegenübergestellt. Dies ist zugleich eine Gegenüberstellung von Tradition und Modernität, wobei sich Capra ganz klar für die Landbewohner und die Tradition ausspricht. Die traditionellen Werte und Ansichten siegen am Ende über die Städter und deren Machenschaften. Einige Figuren, wie etwa Babe, Cobb und Mac, werden von Deeds angeregt, ihre falsche Moral zu überdenken und finden auf den richtigen Weg

zurück.

In MY MAN GODFREY sind es Arm und Reich, welche gegenübergestellt werden. Typischerweise werden die ärmeren Schichten als großmütiger, sympathischer und realitätsnäher charakterisiert, wohingegen die Vermögenden mit den Attributen dummlich, kaltherzig und egozentrisch ausgestattet sind. Beide Personengruppen werden jedoch zusammengeführt, lernen voneinander und werden so zu einer perfekten Einheit, die es jedoch in der Realität nicht gab. Für das Publikum stellte dies jedoch den Traum von Mobilität dar.

### Liebesbeziehungen

Das Thema Liebe wird in beiden Filmen ganz unterschiedlich dargestellt. Was beiden gemeinsam ist, ist die „Love-companionship“. Beide Paare sind Partner, die Spaß zusammen haben, gut miteinander reden können, Hindernisse überwinden und so stärker zusammenwachsen.

In MY MAN GODFREY ist der Kampf der Geschlechter sehr deutlich. Irene und Godfrey sind zwei ganz unterschiedliche Charaktere, die man anfänglich nicht als Paar sieht, da ihre Unterschiede stark hervorgehoben werden. Doch Irene kann Godfrey, nach langem Chaos und vielen Neckereien, von seiner Liebe zu ihr überzeugen.

Bei beiden Filmen wurde der Production Code eisern eingehalten. In MR. DEEDS GOES TO TOWN vollkommener, als in MY MAN GODFREY. Letzterer enthält mehr subtile, sexuelle Anspielungen in den Dialogen, doch auch diese sind im Vergleich zu Pre-Code Dialogen harmlos.

## Schlusswort

Es ist bemerkenswert, wie sich die Geschichte wiederholt. Während ich an dieser Diplomarbeit gearbeitet habe, sind wir in eine neue Wirtschaftskrise gerutscht. Die letzte vergleichbar große war im vorigen Jahrtausend. Sie hat 1929 ihren Lauf genommen und ging als „The Great Depression“ in die Geschichte ein. In jene Zeit fallen die Filme, die ich für meine Arbeit analysiert habe.

Dass Hollywood nur Blockbuster und Mainstream-Filme produziert, kann ich hier entkräften. Es gibt und gab seit jeher Filme, die sich mit aktuellen Themen auseinandergesetzt haben. Man muss sie nur finden und ich habe einige davon gefunden. Zu ihnen gehörten die Gangsterfilme, *THE PUBLIC ENEMY* (1931) und *SCARFACE* (1932), die Filmmusicals, *42<sup>ND</sup> STREET* (1933) und *GOLD DIGGERS OF 1933* (1933), und die Screwball Comedies, *MR. DEEDS GOES TO TOWN* (1936) und *MY MAN GODFREY* (1936).

In den besprochenen Filmen sieht man, wie sich die zeitgenössische aktuelle Situation, die sich laufend veränderte, in ihnen widerspiegelt und den Ton angibt. In den drei gewählten Genres werden viele ähnliche Themen besprochen, doch jeweils mit einem anderen Zugang.

Die im ersten, historischen Teil der Diplomarbeit besprochenen Veränderungen, Diskurse und Neuerungen im Alltag der Menschen, sind deutlich in den Filmen wieder zu finden. Durch die entstandene Kluft zwischen Stadt- und Landbevölkerung und den Einzug der Modernität, welche die Tradition zu verdrängen drohte, entstand ein langer Diskurs über das Pro und Contra der beiden Lebensweisen. Diese Diskussion über Tradition und Moderne ist in allen drei Genres wieder zu finden, wobei meist viel Wert auf traditionelle Werte gelegt wird.

In den Gangsterfilmen ist die Prohibition beispielsweise ein zentrales Thema, welches auch in der amerikanischen Bevölkerung ein großes Diskussionsthema war. Schließlich wurde die Prohibition so unbeliebt bei den Leuten, nachdem die erhofften Verbesserungen der Lebensqualität nicht eingetreten waren, dass man sie 1933 abschuf. Ein Gangster umgibt sich zudem mit neuen Technologien und wird so zum Träger der Modernität. Es ist das erste Genre, welches sich nach Einsetzen der Depression, mit genau diesem Thema beschäftigt hat. Sie sind düster, der Weg zum Erfolg ist dem normalen Mann versagt und gerade deshalb sprachen sie wahrscheinlich

das depressionsgeplagte Publikum an. Denn auch dieses hatte das Gefühl, auf der Stelle zu treten und kaum Hoffnung auf eine Verbesserung der Situation.

Doch Erfolgsgeschichten, die in wirtschaftlich schweren Zeiten nur in der Gangsterwelt und im Showbusiness möglich waren, sind ein wesentlicher Bestandteil aller besprochenen Filme. Dies basiert auf dem traditionellen amerikanischen Glauben an Erfolg durch harte Arbeit.

Der Umschwung in der Politik und der Wechsel von Präsident Hoover zu Roosevelt hat die besprochenen Filmmusicals beeinflusst. Die Grundhaltung dieser Filme ist schon um ein Vielfaches positiver, obwohl die Depression immer im Hinterkopf bleibt. Musste der Gangster am Ende des Films für seinen blutigen Aufstieg noch mit dem Tod büßen, so schafften es die Figuren aus dem Showbusiness am Ende durch harte Arbeit und den Glauben an Erfolg, über die Depression zu siegen.

Schließlich ging man zu leichteren Unterhaltungsformen über, in der komische Elemente und gewitzte Dialoge die Filme beherrschen. Die Screwball Comedy war eine davon. Doch auch hier ist die Depression noch zu finden. Man beschäftigt sich, wie auch in den anderen beiden Genres, teils sehr kritisch mit den Unterschieden zwischen Arm und Reich, Stadt- und Landbevölkerung, Tradition und Modernität.

Bei allen Genres ist jedoch die Mischung aus eskapistischer Unterhaltung und kritischer Betrachtung aktueller Situationen ausschlaggebend für den Erfolg beim Publikum.

Je weiter man vom Börsencrash Richtung 1940er Jahre schreitet, desto unkritischer scheinen die Filmgenres, die sich der Beliebtheit erfreuten, zu werden. Kritische Filme gab es zwar auch danach noch, doch diese konnten nur eine kleine Menge an Menschen erreichen. Man wollte wahrscheinlich endlich mit dem Thema Depression abschließen und sich den positiven Seiten des Lebens widmen, ehe man jedoch in das nächste große Ereignis, den Zweiten Weltkrieg, verwickelt wurde.



## Quellen

### Literatur

Bak, Richard. *Henry and Edsel: The Creation of the Ford Empire*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons 2003.

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons 1993 (= History of the American Cinema, 5).

Beach, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge: University Press 2002.

Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. Chicago: Elephant Paperbacks 1992.

Bochdansky, Karoline. *Bringing up baby: Der Klassiker der Screwball Comedy als zeitgeschichtliches Dokument. Mit einer genauen Betrachtung der Regie Howard Hawks und der Darstellung Cary Grants*. Wien: Dipl.-Arb. 1998.

Clarens, Carlos. *Crime Movies*. New York: Da Capo 1997.

Dickie, John. *Cosa Nostra: Die Geschichte der Mafia*. Frankfurt: Fischer Verlag 2006.

Dickstein, Morris. *Dancing in the dark: A cultural history of the Great Depression*. New York, NY u.a.: W.W. Norton & Company Inc. 2009.

Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson 1979.

Gans, Herbert. „The Creator-Audience Relationship In The Mass Media: An Analysis Of Movie-Making.“ Rosenberg, Nathan / White David (Hg.). *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Glencoe: Free Press 1957.

Green, Harvey. *The Uncertainty of Everyday Life: 1915-1945*. New York, NY: Harper Collins Publishers 1992.

Kennedy, David M. *Freedom from fear: The American People in Depression and War, 1929 – 1945*. New York, NY u.a.: Oxford Univ. Press 2005. (= The Oxford history of the United States ; 9).

Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002.

Kyvig, David E. *Daily Life in the United States 1920 – 1940: How Americans lived through the „Roaring Twenties“ and the Great Depression*. Chicago: Ivan R. Dee 2002.

Landy, Marcia (Hg.). *Imitations of Life: A Reader of Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press 1991.

Leitch, Thomas. *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Mason, Fran. *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2002.

Mast, Gerald. *Can't Help Singin': The American Musical on Stage and Screen*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press 1987.

McDonald, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre (Short Cuts)*. London: Wallflower Press 2007.

Messinger, Heinz. „Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch.“ Langenscheidt-Redaktion (Hg.). Wien: Langenscheidt 1996.

Monaco, James. *Film und neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe*. Übs. Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2003.

Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University of Chicago Press 1999.

Nichols, Bill (Hg.). *Movies and Methods: Volume I*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1976.

Potter, Lee Ann and Wynell Schamel. „The Homestead Act of 1862.“ *Social Education* 61, 6 (October 1997).

Richter, Karola. *Screwball-Comedies als Produkt ihrer Zeit: Don't make them sexual – make them crazy instead*. Hamburg: Dipl.Arb. 2009.

Rose, Brian Geoffrey. *An Examination of Narrative Structure in Four Films of Frank Capra*. New York: Arno Press 1980.

Rosow, Eugene. *Born to Lose: The Gangster Film in America*. New York: Oxford University Press 1978.

Schweiger, Wolfgang. *Theorien der Mediennutzung: Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

Shindler, Colin. *Hollywood in crisis: Cinema and American society, 1929-1939*. London: Routledge 1996.

Sikov, Ed. *Screwball – Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. New York: Crown Publishers 1989.

Spivak, Jeffery. *Buzz: The Life and Art of Busby Berkeley*. Lexington: University Press of Kentucky 2010.

Thomas, Tony and Terry, Jim with Berkeley, Busby. *The Busby Berkeley Book*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society 1973.

Tieber, Claus. *Verbrechen als Geschäft: Eine Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms*. Wien: Diss. 2000.

Vasey, Ruth. *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Wisconsin: University Press 1997.

Young, William H. / Young, Nancy K.: *The Great Depression in America: A Cultural Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press 2007.

### Internetquellen (mit Autorenangabe)

Arnold, Jeremy. „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/15985/Mr-Deeds-Goes-to-Town/articles.html> Zugriff: 27.04.2011.

Bartley, MP. „My Man Godfrey“. <http://efilmcritic.com/review.php?movie=10723> Zugriff: 21.04.2011.

Burner, David. „Herbert Hoover“. *Presidents: A Reference History*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Herbert\\_Clark\\_Hoover.aspx#11G2:3436400038-full](http://www.encyclopedia.com/topic/Herbert_Clark_Hoover.aspx#11G2:3436400038-full) Zugriff: 28.03.2010.

Boyer, Paul S. „Courtship and Dating“. *The Oxford Companion to United States History*. <http://www.encyclopedia.com/doc/1O119-CourtshipandDating.html> Zugriff: 14.01.2010.

Eliot, Marc. „Down 42nd Street: Sex, Money, Culture, and Politics at the Crossroads of the World.“ <http://www.newyorkhistory.info/42nd-Street/timesquare.html> Zugriff: 21.03.2011.

Faller, Greg S. „42nd Street“. *International Dictionary of Films and Filmmakers*. [http://www.encyclopedia.com/topic/42nd\\_Street.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/42nd_Street.aspx) Zugriff: 29.03.2011.

Fass, Paula S. „Dating“. *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*. <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3402800131.html> Zugriff: 14.01.2010.

Hartmann, Britta. „Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm“ <http://home.snafu.de/britta.hart/gang.html> Zugriff: 17.02.2011.

Kemp, Peter H. „Grit 'n' Glitz: Gold Diggers of 1933.“ *senses of cinema*. 29 (2003). [http://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/gold\\_diggers\\_of\\_1933/](http://www.sensesofcinema.com/2003/cteq/gold_diggers_of_1933/) Zugriff: 01.03.2011.

Kendrick, James. „My Man Godfrey“ <http://www.qnetwork.com/index.php?page=review&id=566> Zugriff: 21.04.2011.

Kenrick, John: *History of Musical Film*. <http://musicals101.com/erafilm.htm> Zugriff: 18.03.2010.

Langdon, Matt. „My Man Godfrey“. <http://www.dvdtalk.com/reviews/2407/my-man->

[godfrey/](#) Zugriff: 20.04.2011.

Massie, Mike. „My Man Godfrey“. <http://www.gonewiththetwins.com/pages/archive/mymangodfrey.php> Zugriff: 21.04.2011.

Mihailoff, Laura. „Flappers“. *Encyclopedia of Children and Childhood*. <http://www.encyclopedia.com/topic/Flappers.aspx#2-1G2:3402800173-full> Zugriff: 14.01.2010.

Miller, Frank. „Mr. Deeds Goes To Town“ <http://www.tcm.com/tcmdb/title/15985/Mr-Deeds-Goes-to-Town/articles.html#05>. Zugriff: 22.03.2011.

Miller, Frank. „The Big Idea Behind Mr. Deeds Goes To Town“. [http://www.tcm.com/this-month/article/71621%7Co/The-BigIdea.html;jsessionid=D779E6B71A1D030EA](http://www.tcm.com/this-month/article/71621%7Co/The-BigIdea.html;jsessionid=D779E6B71A1D030EADD09D9DF1D36D86) Zugriff: 16.04.2011.

Miller, Frank. „Why Mr. Deeds Goes To Town is Essential“. <http://www.tcm.com/this-month/article/71620%7Co/The-Essentials.html> Zugriff: 16.04.2011.

Peary, Danny. „Mr. Deeds Goes To Town“. *Guide for the Film Fanatic*. <http://www.tcm.com/this-month/article/71623%7Co/The-Critics-Corner.html> Zugriff: 27.04.2011.

Puccio, John. „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.dvdtown.com/review/mr-deeds-goes-to-town/dvd/402> Zugriff: 27.04.2011.

Sadoul, Georges. „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/this-month/article/71623%7Co/The-Critics-Corner.html> Zugriff: 27.04.2011.

## Internetquellen (alphabetisch geordnet nach Begriffen)

„42nd Street“. <http://www.filmsite.org/fort3.html> Zugriff: 08.03.2011.

„42nd Street“ <http://www.imdb.de/title/tt0024034/fullcredits#writers> Zugriff: 25.02.2010.

„42nd Street“ [http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=616&category=Full %20Credits](http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=616&category=Full%20Credits) Zugriff: 25.02.2010.

„American Film Censorship“. <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/Censorship-AMERICAN-FILM-CENSORSHIP.html> Zugriff: 02.02.2011.

„Black Tuesday“. <http://dictionary.reference.com/browse/black+tuesday> Zugriff: 04.08.2010.

„Blockbuchen“ <http://www.benderverlag.de/lexikon/lexikon.phpbegriff=Blockbuchen> Zugriff: 31.01.2011.

„Busby Berkeley“. *Encyclopedia of World Biography*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Busby\\_Berkeley.aspx#21G2:3404707533-full](http://www.encyclopedia.com/topic/Busby_Berkeley.aspx#21G2:3404707533-full) Zugriff: 29.03.2011.

- „Busby Berkeley“. <http://www.imdb.com/name/nm0000923/bio> Zugriff: 20.04.2010.
- „Cenral Producer System (1914-31)“. <http://student.vfs.com/~patg/Early%20Cinema/studios.html> Zugriff: 31.01.2011.
- „Constitution of the United States, Amendments 11-27“. [http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution\\_amendments\\_11-27.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/constitution_amendments_11-27.html) Zugriff: 14.07.2009.
- „Don'ts and Be Carefuls“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm) Zugriff: 10.10.2009.
- „Fireside Chats“. <http://www.history.com/this-day-in-history/fdr-gives-first-fireside-chat> Zugriff: 14.01.2010.
- „Gang“. <http://www.thefreedictionary.com/gang> Zugriff: 9.2.2010.
- „Gold Diggers of 1933“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=3463> Zugriff: 26.02.2010.
- „Gold Diggers of 1933“. [http://www.movediva.com/MD\\_root/reviewpages/MDGoldDiggers1933.htm](http://www.movediva.com/MD_root/reviewpages/MDGoldDiggers1933.htm) Zugriff: 01.03.2011.
- „Hollywood and the Great Depression“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/hollywood\\_great\\_depression.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/hollywood_great_depression.cfm) Zugriff: 28.03.2010.
- „Horizontal Integration“. <http://www.businessdictionary.com/definition/horizontal-integration.html> Zugriff: 31.01.2010.
- „Horror Films“. [http://www.associatedcontent.com/article/262433/how\\_the\\_horror\\_movies\\_of\\_the\\_great\\_pg2.html?cat=37](http://www.associatedcontent.com/article/262433/how_the_horror_movies_of_the_great_pg2.html?cat=37) Zugriff: 26.11.2010.
- „Horror Films“. <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html> Zugriff: 26.11.2010.
- „Isolationism“. <http://www.u-s-history.com/pages/h1601.html> Zugriff: 14.01.2010.
- „Jazz“. <http://www.encyclopedia.com/doc/1E1-jazz.html> Zugriff: 14.01.2010.
- „Legacy of the New Deal.“ [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=478](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=478) Zugriff: 28.03.2010.
- „Mobilizing for war“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=543](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=543) Zugriff: 27.03.2010.
- „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.imdb.com/title/tt0027996/releaseinfo> Zugriff: 16.04.2011.
- „Mr. Deeds Goes To Town“. [http://www.movediva.com/MD\\_root/reviewpages/MDMrDeedsGoestoTown.htm](http://www.movediva.com/MD_root/reviewpages/MDMrDeedsGoestoTown.htm) Zugriff: 16.04.2011.
- „Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/15985/Mr-Deeds-Goes-to-Town/screenplay-info.html> Zugriff: 16.04.2011.

„Mr. Deeds Goes To Town“. <http://www.threemoviebuffs.com/review/mrdeedsgoestotown1936> Zugriff: 21.04.2011.

„Musicals“. <http://www.filmsite.org/musicalfilms2.html> Zugriff: 29.03.2011.

„My Man Godfrey“. <http://www.filmsite.org/myman.html> Zugriff: 18.04.2011.

„My Man Godfrey“. <http://www.imdb.com/title/tt0028010/releaseinfo>  
Zugriff: 18.04.2011.

„My Man Godfrey“. [http://www.moviediva.com/MD\\_root/reviewpages/MDMyManGodfrey.htm](http://www.moviediva.com/MD_root/reviewpages/MDMyManGodfrey.htm) Zugriff: 21.04.2011.

„My Man Godfrey“. <http://movie-gazette.com/15924/my-man-godfrey>  
Zugriff: 18.04.2011.

„My Man Godfrey“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title/5794/My-Man-Godfrey/articles.html> Zugriff: 18.04.2011.

„President Hoover“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.Cfm?HHID=466](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.Cfm?HHID=466) Zugriff: 28.03.2010.

„Producer-unit system“. <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?Begriff=Producer-unit+system> Zugriff: 31.01.2011.

„Production Code“. <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>  
Zugriff: 02.03.2011

„Prohibition“. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/478408/prohibition>  
Zugriff: 10.10.2009.

„Roaring Twenties“. <http://www.u-s-history.com/pages/h1564.html>  
Zugriff: 14.01.2010.

„Scarface“. <http://www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=1134>  
Zugriff: 19.01.2011.

„Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192&category=Notes> Zugriff:  
19.01.2011.

„Scarface“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=89192> Zugriff: 19.01.2011.

„Screwball“. [www.thefreedictionary.com/screwball](http://www.thefreedictionary.com/screwball) Zugriff: 18.02.2010.

„Soap operas“. *Dictionary of American History*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Soap\\_operas.aspx#2-1G2:3401803911-full](http://www.encyclopedia.com/topic/Soap_operas.aspx#2-1G2:3401803911-full) Zugriff: 26.01.2010.

„Speakeasy“. <http://speakeasy.askdefine.com/> Zugriff: 15.11.2010.

„Stock Market Crash and the Great Depression“. <http://hubpages.com/hub/Stock-Market-Crash-and-the-Great-Depression> Zugriff: 27.03.2010.

„The Great Depression“. <http://www.eyewitnesstohistory.com/snprelief1.htm> Zugriff: 02.03.2011.

„The History of Film. The 1930s“. <http://www.filmsite.org/30sintro2.html> Zugriff: 17.02.2011.

„The Hollywood Studio System“. <http://encyclopedia.jrank.org/articles/pages/2924/The-Hollywood-Studio-System-1942-1945.html> Zugriff: 10.10.2009.

„The Motion Picture Production Code of 1930“. <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> Zugriff: 10.10.2009.

„The National Recovery Administration“. [http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article\\_display.cfm?HHID=472](http://www.digitalhistory.uh.edu/database/article_display.cfm?HHID=472) Zugriff: 26.02.2010.

„The Public Enemy“. <http://www.filmsite.org/publ.html> Zugriff: 24.01.2010.

„The Public Enemy“. <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=2154> Zugriff: 24.01.2010.

„The U.S. Economy in the 1920s“. <http://eh.net/encyclopedia/article/Smiley.1920s.final> Zugriff: 26.01.2010.

„Tonfilm“. <http://35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1920/durchbruch-des-tonfilms.82.htm> Zugriff: 14.07.2009.

„Vollständige Kommerzialisierung des Films“. <http://35millimeter.de/filmgeschichte/usa/1920/vollstaendige-kommerzialisierung-des-films.83.htm> Zugriff: 31.01.2011.

„Winchell, Walter 1897-1972“. *American Decades*. [http://www.encyclopedia.com/topic/Walter\\_Winchell.aspx](http://www.encyclopedia.com/topic/Walter_Winchell.aspx) Zugriff: 16.03.2011.

## Filmographie

*The Public Enemy*. Regie: William A. Wellman. Drehbuch: Kubec Glasmon und John Bright. USA: 1931. Fassung: DVD, Warner Home Video 2005, 81'.

*Scarface*. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Ben Hecht u.a. USA: 1932. Fassung: DVD, Universal 2005, 90'.

*42nd Street*. Regie: Lloyd Bacon. Drehbuch: Rian James und James Seymour. USA: 1933. Fassung: DVD, Warner Home Video 2006, 89'.

*Gold Diggers of 1933*. Regie: Mervyn LeRoy. Drehbuch: Erwin Gelsey, James Seymour, u.a. USA: 1933. Fassung: DVD, Warner Home Video 2006, 97'.

*Mr. Deeds Goes To Town*. Regie: Frank Capra. Drehbuch: Robert Riskin. USA: 1936. Fassung: DVD, Sony Pictures 2000, 115'.

*My Man Godfrey*. Regie: Gregory La Cava. Drehbuch: Eric Hatch, Morrie Ryskind. USA: 1936. Fassung: DVD, Criterion Collection 2001, 94'.

## Abbildungsverzeichnis

Alle Bilder sind Screenshots aus den unter Filmographie angeführten Filmen.

Abb. 1 Der Kleidungsstil von Tom & Matt am Beginn ihrer Karriere in THE PUBLIC ENEMY

Abb. 2 Tom & Matt im typischen Stehkragenmantel in THE PUBLIC ENEMY

Abb. 3 Tom & Matt im maßgeschneiderten Smoking mit Melone in THE PUBLIC ENEMY

Abb. 4 Tony Camonte mit seiner namensgebenden Narbe in SCARFACE

Abb. 5 X als Schatten in SCARFACE

Abb. 6 7 X für den 7-fachen Mord in SCARFACE

Abb. 7 X als Türnummer in SCARFACE

Abb. 8 X für einen Strike in SCARFACE

Abb. 9 Gekreuzte Träger, ein Böses Omen in SCARFACE

Abb. 10 Ein Beispiel für den berühmten „Traveling Shot“ von Berkeley in 42<sup>ND</sup> STREET

Abb. 11 Ein Paradebeispiel für einen „Berkeley Top Shot“ in 42<sup>ND</sup> STREET

Abb. 12 Ein leicht veränderter Spruch aus der Depression in 42<sup>ND</sup> STREET

Abb. 13 Leichtbekleidete Showgirls in 42<sup>ND</sup> STREET

Abb. 14 Der Close-Up eines Kusses in 42<sup>ND</sup> STREET

Abb. 15 Neon-beleuchtete Violinen in GOLD DIGGERS OF 1933

Abb. 16 Die unglaubliche Bühnenkonstruktion in GOLD DIGGERS OF 1933

Abb. 17 Tänzerinnen tanzen in kaleidoskopischen Formen in GOLD DIGGERS OF 1933

Abb. 18 Die Bühnenkonstruktion in der Musiknummer „Remember My Forgotten Man“ in GOLD DIGGERS OF 1933



# Abstract

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, ob und inwieweit in den 1930er Jahren zeitgenössische Ereignisse, wie etwa die Große Depression und aktuelle Diskurse, in den Filmen zum Thema gemacht werden.

Im ersten Teil dieser Arbeit wird die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Situation in Amerika der 1920er und 1930er Jahre besprochen, um ein besseres Verständnis von der damaligen Zeit zu bekommen. Es ist erstaunlich, wie viel sich in den „Roaring Twenties“ im Leben des Amerikaners verändert hat. Dabei ist eine große Kluft zwischen Stadt und Land entstanden. Modernität verdrängte die Tradition und dies rief einen langen Diskurs über das Pro und Contra dieser beiden Lebensweisen hervor.

In einem zweiten Teil wird anhand der Genres Gangsterfilm, Musical und Screwball Comedy gezeigt, wie diese Situation die Filme jener Zeit beeinflusst hat. Es handelt sich dabei um einen kleinen Teil der Hollywoodproduktion, welche aktuelle Ereignisse in die Filme eingebunden hat. Nichtsdestotrotz gab es sie und das Publikum von damals schien diese Filme zu lieben. Es wird auch gezeigt, dass die vorherrschende Annahme, dass Menschen ins Kino gehen, um ihrem Alltag zu entfliehen und sich in eskapistische Unterhaltung flüchten, so nicht stehen gelassen werden kann. Vielmehr war es die Mischung aus eskapistischer Unterhaltung und kritischen Themen, welche das Publikum begeisterte.



## LEBENS LAUF

## MICHAELA WAGNER

### PERSÖNLICHES

Geburtsdatum	27.06.1985
Geburtsort	Wels
Staatsbürgerschaft	Österreich
E-mail	<a href="mailto:michi_wagner@gmx.at">michi_wagner@gmx.at</a>

### AUSBILDUNG

1991 – 1995	Volksschule Stroheim
1995 – 2003	Gymnasium Dachsberg
2003 – 2008	Studium der Anglistik und Amerikanistik, Universität Wien (zunächst als Zweitfach, danach als Wahlfach)
2003 – 2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

### BERUFSERFAHRUNG

2002/2003/2004	VMC Telemarketing
2005	Oberösterreichische Rundschau
2006/2007/2008	Hollywood Megaplex Kinobetriebsges.m.b.H.