

## Zur Problematik der Interpretation populärer Kultur: Raoul Walshs Film *The Roaring Twenties*\*

Thomas Elsaesser/Winfried Fluck

### ABSTRACT

The article wants to contribute to an ongoing debate about how to define the realistic or critical dimension of artefacts belonging to the realm of popular culture, in the present case, the commercial cinema. While discussions of this kind have often tended to separate out 'serious' films in which social problems are explicitly thematized from those where such issues are conspicuously absent or obfuscated, the present essay recognizes no such distinction merely on the grounds of sociological or ideological transparency, but argues for a complex and differentiated model, which considers the artefact as a text constituted by a number of discourses whose determinants and structures, contrary to traditional aesthetics, do not necessarily reinforce each other to produce a coherent message.

The example chosen is *The Roaring Twenties* (USA, 1939), directed for Warner Brothers by Raoul Walsh and starring Humphrey Bogart, James Cagney, Priscilla Lane. While the film clearly belongs to a well-established genre, the gangster film, whose themes and strategies it resumes in a gesture that self-consciously closes an epoch, it is characterized by unusually explicit and numerous references to historical events and social data. However, a closer analysis of their function and place in the fiction shows that these apparently realistic and critical elements are only socially and ideologically significant, insofar as they enter into contact and tension with other levers of signification, where ideology is present only in a mediated form, as dramatically, emotionally, stylistically coded patterns of interaction between spectator and text.

As a fiction, a film tends towards coherence and naturalization. As a product of a given society it reworks its realistic and ideological material in ways which both reveal and conceal the incompatibilities and contradictions inherent in this material. For a study of America in the 30s, the gangster films appear to us as a privileged genre for the articulation of such contradictions. In order to discuss their social and ideological dimension and thus to make them fruitful for an understanding of popular culture, it is our assumption that the composite, multi-layered and ultimately synthetic character of film has to be stressed and explored. In this sense, the essay proposes an interpretative practice at variance with traditional contextualist and post-contextualist aesthetics while at the same time resisting attempts to conflate the study of popular culture with sociology and ideological criticism.

\* *The Roaring Twenties* (1939) Regisseur: Raoul Walsh. Buch: Jerry Wald, Richard Macaulay, Robert Rossen (nach einer Idee von Mark Hellinger); Kamera: Ernest Haller; Bauten: Max Parker; Schnitt: Jack Killifer; Musik: Leo Forbstein; Darsteller: James Cagney, Humphrey Bogart, Gladys George, Priscilla Lane, Jeffrey Lynn, Frank McHugh, Paul Kelly, Ed Keane u. a. Produktion: Hal B. Wallis, für Warner Bros.; 106 Min.

*The Roaring Twenties* schildert die divergierenden und sich mehrfach überkreuzenden Schicksale dreier ehemaliger Kriegskameraden in der Depression, dem *Black Friday*, der Prohibition und deren Aufhebung, bis hin zu den ersten Jahren des *New Deal*.

Noch gekennzeichnet von den Kriegserlebnissen versuchen Eddie (James Cagney), George (Humphrey Bogart) und Lloyd (Jeffrey Lynn) im zivilen Leben wieder Fuß zu fassen. Die Gesellschaft zeigt sich an ihnen nicht interessiert. George, schon im Schützengraben der Aggressive, tut sich mit einem Gangster zusammen, während die beiden anderen sich vergeblich bemühen, zurück in ihre früheren Berufe zu finden. Eddie versucht, sich als Taxifahrer durchzuschlagen. Mit Beginn der Prohibition wird er mehr durch Zufall als Absicht in den Handel mit illegalem Alkohol verwickelt und arbeitet

1. Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen war die Erfahrung, bei der Planung einer Unterrichtsreihe über das Verhältnis von Massenmedien und Gesellschaft auf Unverständnis bzw. Skepsis zu stoßen, als die exemplarische Analyse eines Unterhaltungsfilms vorgeschlagen wurde. Während die Bedeutung solcher Informationsträger wie Presse und Nachrichtensendungen unmittelbar evident ist, scheint die Haltung dem Film – und insbesondere dem als eskapistisch bezeichneten Hollywoodfilm – gegenüber immer noch weithin von der Überzeugung gekennzeichnet zu sein, daß eben – getreu dem Motto 'It's only a movie' – ein nennenswertes Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Film gerade nicht besteht. Die Einschätzung Hollywoods als durch Wirklichkeitsflucht und Tagtraumphantasien gekennzeichnete Traumfabrik ist eines der Standardmotive vor allem kultur- und ideologiekritischer Kommentare zur populären Kultur; es sei denn, man besinnt sich, wie im folgenden der Filmkritiker und Filmbuchautor Wolfram Schütte, auf Merkmale, die solchem Pauschalurteil vermeintlich im Wege stehen:

Es ist Mode geworden, Ilja Ehrenburgs Reportage über Hollywood aus den dreißiger Jahren ("Die Traumfabrik") als oberflächlich abzutun. Sicher kommt man dem, was Hollywood in seinen glänzenden 'Glanzzeiten' war, nicht allein durch das Verdikt bei, es sei eben die ablenkende, einlullende "Traumfabrik"; sicher gab es auch eine zeitkritische, realistische Tendenz (mit

sich, dank der Hilfe von Panama (Gladys George), Eigentümerin eines *speakeasy*, in die vorderste Reihe der *bootleg*-Lieferanten hoch. Dies erlaubt ihm, die Karriere seiner Freundin Jean (Priscilla Lane) als Nachtclubsängerin zu avancieren, die ihn jedoch nur hinhält, da sie sich inzwischen in Lloyd verliebt hat, der für Eddie als Anwalt arbeitet, um dessen Unternehmen eine legale Front zu geben. Die florierenden Geschäfte bringen Eddie auch in Konflikt mit George und dessen Boß, der sich von Eddies Erfolg bedroht sieht. Eddie und George entscheiden sich jedoch, gemeinsame Sache zu machen. Der Höhepunkt ist ein Raubüberfall auf ein staatliches Alkoholdepot, wobei jedoch George einen der Wachtposten erschießt, als er in ihm den verhaßten ehemaligen Armeevorgesetzten wiedererkennt.

Im Börsenkrach von 1927 verliert Eddie sein Vermögen und muß an George verkaufen, um seine Schulden zu decken. Er fristet nun wieder sein Leben als Taxifahrer. Jean hat sich inzwischen endgültig von ihm losgesagt und Lloyd geheiratet, der nun der Staatsanwaltschaft dient, sich insbesondere der Bekämpfung von Bandenverbrechen widmet und auch seinem ehemaligen Partner George das Handwerk legen will. Eines Tages steigt Jean zufälligerweise in Eddies Taxi als Fahrgast; sie nimmt ihn mit nach Hause, und er lernt ihre Kinder kennen. Das Erlebnis hinterläßt Spuren, er beginnt dem Alkohol zu verfallen, nachdem er während seiner Prohibitionskarriere demonstrativ nur Milch getrunken hatte.

George bedroht Lloyd und dessen Familie, um ihn von weiteren Recherchen abzuhalten. Als Eddie dies erfährt, erklärt er sich aus Treue zu seiner einstigen Liebe bereit, George aufzusuchen. Es kommt zur gewalttätigen Konfrontation. Eddie, der nichts zu verlieren hat außer seinem Versprechen an Jean, erschießt George. Auf der Flucht durch die winterlichen Straßen wird Eddie von Georges Leuten getroffen und stirbt auf den Stufen einer Kirche, in den Armen seiner ehemaligen Gönnerin Panama. Sie spricht sein Epitaph.

Wichtig ist *The Roaring Twenties* besonders in zweierlei Hinsicht. Einerseits baut der Film eine für das Genre unüblich große Anzahl historischer Ereignisse in die Handlung ein. Andererseits beschließt er eine entscheidende Phase des Gangsterfilms und resümiert gewissermaßen in der dreifachen Handlung die wichtigsten Themen und Stationen. Im Schema des 'Aufstieg und Fall' sind untergebracht: soziale Thesen zum Ursprung der Kriminalität, die Tragik des kleinen Mannes, den das soziale Versagen ins Verbrechen treibt und der dabei dennoch der Dumme bleibt; dazu polemische Parallelen zwischen kriminellen und geschäftlichen Praktiken und ein Anprangern der verfehlten Politik der Prohibitions Gesetze.

beschränkter Haftung); und nicht wenige Musicals, in denen man wohl zu Recht das Kernstück, das absolute, zentrale Produkt der "Traumfabrik" erkennen muß, thematisierten soziale Probleme mit einer Offenheit, die manchen der angeblich realistischen Filme der Zeit fehlt.<sup>1</sup>

Schüttes fast beiläufige Anmerkungen werden hier zitiert, weil sie den Vorteil haben, bestimmte Prämissen in der Analyse populärer Kultur, die sich häufig wortgewandt verhüllen, kurz und bündig und gleichsam unverhüllt zum Ausdruck zu bringen. Der Fall Hollywood scheint ganz einfach. Einem pauschalen Verdikt mag sich auch Schütte nicht anschließen. Aber es gibt ein Unterscheidungs- und Beurteilungskriterium, das den Unterschied zwischen Traumwelt und Nicht-Traumwelt, zwischen einem schlechten Musical (wie dem hier besprochenen) und einem noch ganz akzeptablen markiert: die "zeitkritische, realistische Tendenz", in der soziale Probleme offen thematisiert werden.

Im Fall unserer Unterrichtsreihe einigte man sich schließlich aufgrund solcher Überlegungen unter mehreren verfügbaren Hollywoodfilmen auf die Analyse von Raoul Walshs Gangsterfilm *The Roaring Twenties* (1939). Diese Wahl kommt den genannten Prämissen entgegen. Dem Gangsterfilm der dreißiger Jahre hat man durchgehend eine gewisse realistische Authentizität konzediert, aber im Gegensatz zu den meisten anderen Gangsterfilmen ist Walshs Film zusätzlich bescheinigt worden, daß er Ansätze expliziter Gesellschaftsdarstellung enthält und bestimmte soziale Probleme, mit denen die Kriminalität zusammenhängt, offen thematisiert. Darin ist er beispielhaft für die Produktion der Warner Bros. in den dreißiger Jahren, an die in der Regel zuerst gedacht wird, wenn von zeitkritischen Tendenzen im Hollywoodfilm die Rede ist:

Around 1932, the brothers Warner began to address their studio to social problems. Throughout the thirties, the Warner studios produced a number of films which dealt explicitly with aspects of social and political life Hollywood usually shunned.<sup>2</sup>

*The Roaring Twenties* gehört nicht unbedingt zu den allerbesten Filmen dieser Produktion, aber er wird innerhalb der Tradition des Gangsterfilms als ein "Kompendium aller Tendenzen der 30er Jahre" bezeichnet "einschließlich der sozialreformerischen der Roosevelt-Ära mit ihrem Ansatz, das Verbrechen als Folge von Umwelteinflüssen zu erklären."<sup>3</sup> Damit gehört er zu jenen relativ wenigen Filmen, die Hollywood vor den Augen eines bestimmten filmkritischen Engagements buchstäblich retten, das sich ansonsten – vielleicht mit den Ausnahmen *Salt of the Earth* und *Grapes of Wrath* – bei der Analyse des amerikanischen Films unversehens ganz ohne Gegenstand vorfinden würde. Das macht Walshs Film

<sup>1</sup> Wolfram Schütte, "Hackepeter: 'That's Entertainment' – ein Musical-Verschnitt," *Frankfurter Rundschau*, 19. 4. 75, S. 22. Colin McArthur faßt die Denkweise dieser in der Filmkritik einflußreichen Position polemisch so zusammen:

"All great works of art are concerned with man in his social context.

Few Hollywood films are concerned with man in his social context. Few Hollywood films are great works of art."

Er fährt fort: "This could be called the Paul Rotha syllogism. [It . . .] has led [ . . .] to the elevation of directors making overtly 'social' films at the expense of those working within more stylised genres."

Colin McArthur, *Underworld USA* (London, 1972), S. 14f. Eine simple Gegenüberstellung von *problem film* und *diversion* ist auch die Grundlage des neueren Buchs von David M. White und Richard Averson, *The Celluloid Weapon: Social Comment in the American Film* (Boston, 1972), S. viii.

<sup>2</sup> Andrew Bergman, *We're in the Money: Depression America and Its Films* (New York, 1971), S. 92.

<sup>3</sup> Benedikt Zulauf und Peter Nau, "Gangsterfilme als Bildungserlebnis," *Frankfurter Rundschau*, 6. 4. 74, S. 16. Lewis Jacobs lobt in seiner 1939 erschienenen Filmgeschichte *The Rise of the Ameri-*

zugleich zu einem besonders diskussionsträchtigen Beispiel für die Problematisierung einer Haltung, die Bedeutung und Bedeutsamkeit nur in jenen Aspekten zulassen will, die sich selbst explizit als solche ausweisen. Es wäre falsch, das für populäre Genres wie den Gangsterfilm oder das Musical durchaus typische Merkmal der 'Wirklichkeitsflucht' zu bestreiten – wenn man darunter versteht, daß soziale Probleme in einer Vielzahl von Fällen nicht offen thematisiert worden sind. Gefragt werden soll allerdings, ob dies der einzig denkbare und akzeptable Bezug zur sozialen Realität ist. Anstatt das Verhältnis von Medium und Wirklichkeit allein in jenen Szenen festmachen zu wollen, in denen soziale Probleme im Film selbst zum Thema werden und ansonsten im pauschalen Verdikt von der Traumfabrik ein solches Verhältnis zu dispensieren, scheint uns der Nachweis wichtig, daß und wie auch die anderen Teile des Films durch die Wirklichkeit geprägt sind und einen, wenn auch symbolisch verschlüsselten, Kommentar zu ihr enthalten. In dessen fiktionaler und filmische Logik gilt es aber genauer einzudringen, bevor eine Einschätzung versucht werden kann.

Walshs Film eignet sich zu einer Diskussion der hier angeschnittenen Problematik, die letztlich eine der Einschätzung populärer Kultur überhaupt ist, in gewisser Hinsicht besonders. Denn er vereint beides, Zeitkritik und bestimmte als Wirklichkeitsflucht bezeichnete Merkmale des Hollywoodfilms. Das erlaubt sowohl die Analyse typischer Formen sozialkritischer Argumentation als auch die typischer filmischer Merkmale und dramaturgischer Mittel des amerikanischen Films – vor allem aber auch die Behandlung der Frage, in welcher Spannung diese Ebenen zueinander stehen, wie sie sich gegenseitig beeinflussen und in einer Weise modifizieren, die zentrale Probleme populärer Kultur veranschaulichen helfen kann. All das mündet in die Frage, wie wir uns dem Hollywoodfilm gegenüber, der hier für eine bestimmte populäre Kultur stehen mag, interpretatorisch verhalten sollen.

2. *The Roaring Twenties* schließt sich bewußt an die Tradition des amerikanischen Gangsterfilms der dreißiger Jahre an, in dem das organisierte Verbrechen der Prohibitionszeit den Stoff für melodramatische und latent kritische Versionen der amerikanischen 'success story' abgab. Die bekanntesten Beispiele dieses sich rasch etablierenden Genres, dessen Zuwendung zu bisher nicht gezeigten Bereichen der amerikanischen Wirklichkeit gerühmt wurde, waren Mervyn Le Roys *Little Caesar* (1930), William Wellmans *Public Enemy* (1931) und *Scarface* (1932) von Howard Hawks.<sup>4</sup> Mit dem Eingangsbild von *The Roaring Twenties*, dem funkelnden Lichtermeer einer nächtlichen Großstadt, ist zugleich eine für den Gangsterfilm typische Zuwendung zum urbanen Amerika geschaffen und ein mit *Big Band-Music* unterlegtes Bild für die vermeintlich 'swingende' Nachtclubatmosphäre der zwanziger

*can Film* (New York, 1974) eine neue realistische Haltung an den Gangsterfilmen der frühen dreißiger Jahre, vermißt aber ein soziales Bewußtsein. Zur weiteren – als positiv empfundenen Entwicklung des Gangsterfilms in den dreißiger Jahren merkt er unter anderem an: "Gradually this indifference to the social implications of gang rule was replaced on the screen by intimations that society was responsible for crime and should do something about it." (S. 512) "A recent film, *Angels with Dirty Faces* (1938), made a bolder attempt to interpret the crime problem by pointing out many different causes of crime [...] reflected the newer tendency to seek out the sources of events." (S. 514) Vgl. auch Andrew Bergman: "In the late thirties, Hollywood attempted to resolve the environmental questions which the gangster movies had avoided." *We're in the Money*, S. 149.

<sup>4</sup> Die beste Analyse zum Gangsterfilm ist Colin McArthurs *Underworld USA*. Vgl. auch Stuart M. Kaminsky, *American Film Genres* (Chicago, 1974).

Jahre gefunden. Aber schon die zweite Einstellung leitet über zur besonderen Perspektive, die der Film in die Darstellung des Gangsters mit einbringt. *Little Caesar* beginnt unvermittelt und ohne jede Vorbereitung mit dem Überfall auf eine Tankstelle; *The Roaring Twenties* dagegen mit einer wochenschauartigen Montage über den Kriegseintritt Amerikas und leitet dann zu Kampfszenen aus dem 1. Weltkrieg über, die bereits eine erklärende Funktion für das spätere Verhalten der Hauptpersonen haben. Deutlich versucht der Film, einen Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Fehlentwicklungen wie der zunehmenden Kriminalität der zwanziger Jahre und sozialgeschichtlichen 'Ursachen' wie den Erfahrungen des 1. Weltkriegs, der Prohibitionszeit, dem Börsenkrach und der Depression herzustellen. "Umständlich" wird nachgewiesen, "wie und warum ein Mann in schlechten Zeiten zum Verbrecher wird."<sup>5</sup> In der melodramatischen Mustern folgenden Handlung des Films erscheint dieser Verbrecher gleich mehrfach als Opfer der amerikanischen Geschichte.

Das beginnt mit der Erfahrung des 1. Weltkriegs, "which taught a man to shoot and think nothing of it."<sup>6</sup> Gewalt wird als sanktioniertes, positiv besetztes Verhalten erfahren, die Unfähigkeit, sie anzuwenden, erscheint dagegen als Schwäche. Schon im Schützengraben, in dem die drei Schicksale zum ersten Mal zusammentreffen, zeichnen sich spätere Verhaltensweisen ab. Lloyd (J. Lynn) beispielsweise, mit moralischen Skrupeln besetzt und später für Recht und Ordnung kämpfender Bürger, bringt es nicht über sich, einen ganz jungen feindlichen Soldaten zu erschießen. George (H. Bogart) dagegen, schon im Schützengraben der aggressive, von Skrupeln unberührte, erledigt das für ihn nicht ohne Stolz auf seine eigene Schießkunst. Als die Nachricht vom Ende des Krieges kommt, blickt er noch einmal bedauernd auf sein Gewehr, an das er sich schon allzu sehr gewöhnt hatte. Solche Szenen erklären in der fiktionalen Logik des Films späteres Verhalten, vor allem die Selbstverständlichkeit, mit der zur Bewältigung gesellschaftlicher Konflikte zur Waffe gegriffen wird. Ihnen angeschlossen sind, wiederum nach einer kurzen historischen Orientierung über das Kriegsende, Szenen, in denen die Schwierigkeit der Reintegration in die Gesellschaft gezeigt wird. Im vergeblichen Versuch, Arbeit zu finden, stößt Eddie (J. Cagney) immer wieder auf das Desinteresse und den Konkurrenzdruck der Gesellschaft daheim. Ein Widerspruch zwischen patriotischen Sonntagsreden und real erfahrener sozialer Konkurrenz und Feindseligkeit wird deutlich. "You told me my job's always waiting," erinnert er den Boß an seinem alten Arbeitsplatz, an dem ihn die anderen Arbeiter mißtrauisch und feindselig betrachten, weil er eine Uniform anhat und sie deshalb befürchten müssen, er könne Ansprüche auf ihren Arbeitsplatz anmelden. Der Friede und die damit 'endlich' ermöglichte Heimkehr stellen sich in jeder Beziehung als Enttäuschung heraus. Sogar die Brieffreundin Jean (P. Lane), die Eddie eines Tages stolz und erwartungsvoll zugleich aufsucht, reiht sich ein in diese Kette: sie hatte sich, selbst noch ein halbes Kind, für die Aufnahmen als 'erfahren' aussehendes Pin-Up zurecht gemacht.

Diese Szenen folgen einer eindeutigen Wirkungsstrategie. Sie kennzeichnen Eddie als Opfer gesellschaftlicher Entwicklungen. An ihrem Ende ist Verständnis dafür geschaffen, daß er sich von einem gewissen Punkt an nicht mehr länger herumstoßen lassen will. "I've got to do something. I am tired of being pushed around." Da alles Bemühen, alle Geduld offensichtlich nichts geholfen haben, ist der Zuschauer mit ihm nun in einer Gefühlslage, die seine allmähliche Kriminalisierung, in die er anfangs zudem nur durch Zufall und gegen

<sup>5</sup> Wolf Donner, "Gangsterfilme der dreißiger Jahre," *Die Zeit*, 12. 4. 74, S. 20.

<sup>6</sup> Jacobs, *The Rise of the American Film*, S. 513.

seinen Willen hineingezogen wird, zumindest emotional verständlich und entschuldbar machen.

Die frustrierende gesellschaftliche Situation mitsamt ihrer Arbeitslosigkeit und dem gesellschaftlichen Konkurrenzdruck wird in der Sicht des Films ergänzt durch ein unsinniges Prohibitionsgesetz, das in seiner offensichtlichen Vernunftwidrigkeit dem enttäuschten und herumgestoßenen Arbeitslosen einen bequemen Ausweg geradezu nahelegt. Der Film nimmt eindeutig Partei gegen die Prohibition: "The bootlegger became a public hero," verkündet die Stimme des die historischen Ereignisse kommentierenden Sprechers und legt dabei nahe, daß ein derart gegen die Wünsche der Öffentlichkeit gerichtetes Gesetz es kaum besser verdient hat. Alles, was der *bootlegger* letztlich tut, ist, daß er die Öffentlichkeit mit etwas versorgt, das ihr ein unsinniges Gesetz nehmen will. Das Gesetz trifft demnach ein gehöriges Maß an Schuld als Ursache für die unnötige Kriminalisierung von im Grunde anständigen Bürgern.

Es sind solche Versuche, das Verhalten der Hauptpersonen mit bestimmten historischen Ereignissen zu verknüpfen und durch sie zu erklären, die dem Film das Attribut 'zeitkritisch' eingebracht haben. Wie ist aber diese zeitkritische Perspektive inhaltlich genauer zu charakterisieren? Zwei, letztlich zusammenhängende, Momente sind dabei von besonderem Interesse: das, was man Warners' 'environmentalism' genannt hat und das Geschichtsbild des Films. In der Eingangssequenz des ein Jahr zuvor ebenfalls bei Warner Bros. entstandenen Gangsterfilms *Angels With Dirty Faces* (Regie: Michael Curtiz) wird der Warnersche 'environmentalism' in seiner ganzen Naivität deutlich. In ihr haben zwei befreundete Jungen aus den Slums einen Diebstahl begangen und werden von der Polizei verfolgt. Dem einen gelingt es, über einen Zaun zu entkommen. Er wird später Priester und damit positive Sozialisationsinstanz der Gesellschaft. Der andere bleibt am Zaun hängen, wird gefangen und sodann in verschiedenen sogenannten Reforminstitutionen erst richtig zum erfolgreichen Gangster geformt. Der Zufall entscheidet, welchen Umständen wir ausgeliefert werden und bestimmt damit den entscheidenden Unterschied zwischen Priester und Gangster. Auch in *The Roaring Twenties* gerät der arbeitslose Eddie durch einen Zufall in die Gesellschaft von *bootleggern* und wird nach einer verständnislosen Verurteilung erst vollends in die Illegalität getrieben. So bedient sich der Film zwar dramaturgisch gewisser gesellschaftlicher Zustände, jedoch in der Art und Weise eines blind waltenden Zufalls. Weitaus mehr denn als zeitkritische Analyse überzeugen sie daher als emotionale Wirkungsstrategie. Im Grunde erhöht die Kenntnis einiger sozialer Bedingungen nur die primär melodramatische Perspektive des Films, indem sie uns noch mehr bedeutet, wie sehr Eddie als Opfer gesellschaftlicher Zustände zu sehen ist. Dagegen bleiben die Ursachen, vordergründig anscheinend beim Namen genannt, unbegriffen.

Dem entspricht filmdramaturgisch eine Montage kurzer zeitgeschichtlicher Filmsplitter, mit denen in deutlicher Anlehnung an die damaligen Wochenschauen bestimmte historische Phasen gekennzeichnet und gleichsam als erklärender Rahmen den Ereignissen im Leben der Filmpersonen vorangestellt sind. Die Imitation der Wochenschau reicht bis in die Imitation der Stimme des kommentierenden Sprechers, und das Resultat ist ein analoger 'Scherbenhaufen' der Geschichte, in dem vorüberlassende kurze Szenen aus verschiedensten Lebensbereichen bis hin zu neuen Moden und Rocklängen eine Aktualität und Information suggerieren, die sich eben in der "Geste des Zeigens"<sup>7</sup> erschöpft. Mit dem Stil ist auch das Ge-

sichtsbild dieser Art von Wochenschau übernommen oder, wahrscheinlich angemessener, jenes hat die Stilmittel der Wochenschau nahegelegt. Der Zuschauer bleibt Zaungast im Wirbel der Ereignisse, im emotionalen Wechselbad schnell vorüberhuschender Ereignisse bleibt nur die Gewißheit, daß es sich um bewegte Zeiten handelte, in denen schon manches los war, eben "Roaring Twenties". Diese werden aus der vermeintlich sicheren Distanz am Ende der dreißiger Jahre als ereignisreiche, aber unsichere Phase der Vergangenheit begriffen, die nun überwunden scheint. Die sozialen Ursachen der Kriminalität sind erkannt und an den "Roaring Twenties" festgemacht, einer undisziplinierten und in der gesellschaftlichen Entwicklung ungesteuerten Zeit, die irgendwann überkochen mußte. Im Grunde kommt daher dem Börsenkrach im Film eine heilsame Funktion zu. Er ist als entscheidende historische Zäsur gebührend akzentuiert und wird entsprechend als "bombshell" bezeichnet. In der Metaphernkonstruktion, die der Film für den Geschichtsprozeß anwendet (wuchernder unkontrollierter Wuchs führt zum Kollaps; zu viel Druck bringt den Kessel zur Explosion) explodiert am *Black Friday* gleichsam, was sich in den maßlos unvernünftigen zwanziger Jahren an Dynamit angesammelt hat. Dann wird Roosevelt Präsident, das unsinnige Prohibitionsgesetz wird aufgehoben. Die Dinge 'normalisieren' sich und damit klären sich auch die Fronten. Für die Kriminalität ist das im Film der Anfang vom Ende. Dagegen steigt nun in den vermeintlich 'normalen Zeiten' der rechtschaffene Bürger wieder auf. Endlich kann er sich – gezeigt am Beispiel Lloyds – den nur aus Not akzeptierten illegalen Geschäften entziehen und selbst dazu übergehen, Recht und Ordnung wiederherzustellen. Mit dem illegitimen Aufsteiger der zwanziger Jahre dagegen, dem Gangster, geht es bergab. Er fällt, wie im Falle Eddies, auf natürliche Weise an seinen alten Platz zurück, oder er wird, wie im Falle des unverbesserlichen George, schließlich zur Strecke gebracht. Eine Zeit des Exzesses findet damit ihr Ende. Ordnung kehrt wieder ein. Auf der Ebene des expliziten Zeitbezugs folgt der Film mit anderen Worten einer ziemlich eindeutigen ideologischen Strategie. Sie reflektiert die enge Freundschaft des Studiochefs Jack Warner mit Roosevelt und die daraus resultierende Studiopolitik der Warner Bros., die darauf angelegt war, Roosevelt und seine Politik zu unterstützen.

In der Fiktion, vor allem der populären, stört das Verbrechen zumeist eine Ordnung. Diese Störung hat hier eine gesamtgesellschaftliche Dimension. Im Mittelpunkt steht nicht der Bürger als potentielles Opfer gewalttätiger Bedrohung, sondern das Thema der gesellschaftlichen Mobilität. Gestört wird hier deren konventionelle Definition, in der Erfolg als Belohnung bestimmter Tugenden erscheint. Roosevelt aber (und nicht wie sonst in Gangsterfilmen der G-Man oder die Polizei) stellt in der fiktionalen Argumentation des Films diese (ideologische) Ordnung wieder her. Von diesem Ziel ist die Behandlung der sozialen Probleme im Film deutlich geprägt. Beispielsweise scheut sich der Film nicht, mit der Illusion zu arbeiten, daß es mit den Syndikaten zu Ende gehe und daß hinter diesem Niedergang letztlich Roosevelts Politik stehe. Das zeigt, wie direkt und unverhüllt er das Thema zur unbekümmerten Apologie Roosevelts einsetzt, nur daß hier diese Legendenbildung besonders geschickt hinter einer realistischen 'zeitkritischen' Fassade versteckt ist. Was vor allem im zweiten Teil des Films übrig bleibt, ist der äußere Schein von Authentizität und Sozialkritik anstelle dieser selbst.

Solche Feststellung ist allerdings nicht notwendigerweise gegen den Film gewandt. Sie ist zunächst einmal lediglich gegen jene Kritik gewandt, die ihre Ehrenrettung des (populären Hollywood-) Films allein vom Kriterium der expliziten Thematisierung sozialer Probleme abhängig macht, um ihre Beschäftigung mit dem Genre insgesamt zu rechtfertigen. Wir

<sup>7</sup> Hans Magnus Enzensberger, "Scherbenwelt: Die Anatomie einer Wochenschau," in *Einzelheiten I*:

haben diesen Anspruch als Interpretationshypothese vorübergehend ernst genommen und am Beispiel von *The Roaring Twenties* durchgespielt, um zu zeigen, wie problematisch er bei näherem Hinschauen sein kann. Auf den expliziten Realitätsanspruch hin betrachtet, sind Filme wie *The Roaring Twenties* zwar redlich, zugleich aber auch unübersehbar naiv, wenn nicht sogar mystifizierend.<sup>8</sup>

3. Wirklichkeit geht aber in einen Film immer auf vielfältige und mehrschichtige Weise ein. Daß das Verhältnis von Film und Wirklichkeit komplexer und komplizierter ist, darauf hat schon Robert Warshow hingewiesen.<sup>9</sup> Für ihn ist die Frage nach dem expliziten Realitätsgehalt populärer Kultur falsch gestellt. Die primäre Gratifikationskraft, die wir in Gangsterfilmen suchen, ist nicht die einer offenen Thematisierung des Problems der Kriminalität in den USA. Man muß vielmehr die Figur des Gangsters als symbolische Verkleidung bestimmter Erfahrungen und Gefühle zu begreifen versuchen, die 'offiziell' und 'nichtverkleidet' in dieser Form nicht ausgesprochen werden können. Im Gangsterfilm sieht er in diesem Sinne vor allem die Bewältigung einer typisch amerikanischen Verhaltenserwartung, dem Zwang zum individuellen Erfolg ("to get ahead"). Sie ist zugleich ein Zwang zur rücksichtslosen Selbstbehauptung und Aggression, die leicht zur Verhaltenszumahmung werden kann. "Society worships ruthless ambition, but insists that we love our neighbor."<sup>10</sup> Der offiziell optimistischen Version der 'success story' steht in den amerikanischen Gangsterfilmen als Antwort ein "sense of desperation and of inevitable failure"<sup>11</sup> gegenüber. Das Schicksal des Gangsters folgt dem Muster von Aufstieg und Fall des Geschäftsmannes. Seinen Erfolg verdankt er der Tatsache, daß er die ansonsten im Konkurrenzkampf latent zugelassene Aggression offen anwendet: "He is what we want to be and what we are afraid we may become."<sup>12</sup> Doch je mehr es ihm gelingt, sich durchzusetzen, desto mehr isoliert er sich damit zugleich und fordert die Aggression der Mitkonkurrenten heraus. Daher enden die

*Bewußtseins-Industrie* (Frankfurt, 1962), S. 106.

<sup>8</sup> Zu den sozialkritischen Filmen der Warner Bros. heißt es bei Bergman: "They remain, without exception, fascinating documents, demonstrating both a gritty feel for social realism and a total inability to give any coherent reasons for social difficulties." *We're in the Money*, S. 92. An anderer Stelle spricht er von den "[...] magic lamp qualities of the New Deal's appearance in the Warner topicals [...]" (S. 97).

<sup>9</sup> Robert Warshow, "The Gangster as Tragic Hero," in *The Immediate Experience* (New York, 1962). Siegfried Kracauer schreibt in einem Aufsatz über "Filme mit einer Botschaft": "Filme ergänzen das wirkliche Leben. Sie [...] spiegeln den verborgenen Verlauf unserer Erfahrung. Sie stellen Situationen heraus, die direkt oft nur schwer faßbar sind, die uns aber zeigen, was wir unter der Oberfläche über uns selber denken. Dies trifft in besonderer Weise auf solche Leinwandmotive zu, die scheinbar unbeabsichtigt eingeführt worden sind." in *Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, hg. von Karsten Witte (Frankfurt, 1974), S. 249.

<sup>10</sup> S. Kaminsky, *American Film Genres*, S. 21.

<sup>11</sup> Warshow, S. 129. Vgl. auch Stephen Farber: "The dream of success is pursued fiercely, but it is also haunted by intense feelings of guilt and fear, and in the imaginations of the people who dramatize American success stories, those feelings of guilt and fear find expression in images of terror and violence. The success story is most often told as a story of destruction and betrayal. The crucial American drama of 'Making It' slips again and again into dark, lurid melodrama." Stephen Farber, "Violence and the Bitch Goddess," *Film Comment*, 10/6 (1974), S. 9.

<sup>12</sup> Warshow, S. 131.

klassischen Gangsterfilme mit dem Niedergang und dem schließlich melodramatisch in Szene gesetzten Tod des Gangsters. Dieses Ende erfüllt einerseits eine offensichtliche moralische Funktion (Verbrechen lohnt sich nicht), wichtiger jedoch erscheint ihre emotionale Funktion. Indem der Gangster scheitert, wird unsere geheime Unsicherheit darüber aufgelöst, ob wir nicht doch unserer Aggression freien Raum geben sollten. Im Gangsterfilm leben wir einerseits die Aggression aus, erfahren sie aber andererseits auch als selbstzerstörerisch. Die Dramatisierung folgt dem Grundmuster populärer Kultur, das da heißt: "You can eat your cake and have it, too."

Warshows Thesen sind hilfreich, weil sie die Aufmerksamkeit von den im vorliegenden Film peripheren Realitätsaspekten auf das emotionale Zentrum des Films zurücklenken helfen. Ihr spekulativer Charakter muß eingeräumt werden. Allerdings ist der geläufige Hinweis, sie seien 'ungesichert', dürrig. Die Brauchbarkeit solcher und ähnlicher Erklärungsmodelle erweist sich auch darin, inwieweit sie den fiktionalen Zusammenhang eines Films wie *The Roaring Twenties* zu erklären vermögen, d. h. inwieweit sie erklären helfen können, warum sich unterhaltende Elemente wie 'Spannung' und 'action' in ganz spezifischen hier vorliegenden Konfigurationen ausdrücken und nicht in anderen.

Versucht man, Warshows Thesen in diesem Sinne auf Walshs Film anzuwenden, so ergeben sich in der Tat ergiebige Analogien. Mit Eddies Aufstieg zum erfolgreichen Alkoholschmuggler häufen sich die Parallelen zum Geschäftsleben. Der Betrieb expandiert, Telefone klingeln ohne Unterlaß im Empfangsbüro, es herrscht hektische Betriebsamkeit bei angespannter Auftragslage, die durch eine Betriebsbesichtigung mit der ehemaligen Brieffreundin Jean und dem unmißverständlichen Schlußsatz "[...] and this is big business" noch einmal besonders akzentuiert wird. Auch verbal wird die Analogie unmißverständlich festgehalten als Lloyd sich beklagt: "I set out to be a corporation lawyer," und Eddie ihm stolz antwortet: "This is a corporation." Zum Besitzerstolz gesellt sich die entsprechende Arbeitsethik: der mit der Produktion von heimlich gebranntem Alkohol aufsteigende Geschäftsmann rührt sein eigenes Produkt nicht an. Als er das erste Mal in einem *speakeasy* landet, verlangt er demonstrativ und vor den entsetzten Augen des Barmannes ein Glas Milch.

Dem allmählichen Aufstieg im Film konträr gesetzt ist zugleich eine Verschärfung der melodramatischen Perspektive des Films. Sie konzentriert sich auf den vergeblichen Versuch, zugleich auch entsprechende bürgerliche Anerkennung und bürgerliches Glück zu finden. Im Film kristallisiert sich dieser Versuch im vergeblichen Bemühen, die Liebe von Jean zu erringen. Sie ist durch ihre ganze Erscheinung, ihre brave Kleidung, ihre Herkunft aus einem kleinstädtisch anmutenden Vorort deutliche bürgerliche Repräsentantin. Die brave 'Unverdorbenheit' ihres Lebensbereiches wird unmißverständlich – wenn auch glücklicherweise nicht ohne Ironie – in Szene gesetzt, als Eddie und ein Freund sie eines Tages zu Hause aufsuchen und sich dabei herausstellt, daß es im ganzen Haus nichts als Limonade zu trinken gibt. Gerade in ihrer unverhohlenen Bürgerlichkeit entfaltet sie für Eddie eine besondere Faszination. Der Film gewinnt geschickt Spannung aus der Konstellation, daß Eddie selbst nicht realisiert, was dem Zuschauer vorgeführt wird: daß er längst nicht mehr dazugehört und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft steht. Seine Empfindlichkeit, mit der er in einer Szene einem unliebsamen Kritiker am Gesang Jeans eine Zigarre in den Mund stopft, hat tiefere Bedeutung: am Beispiel Jeans wird in der fiktionalen Logik des Films entschieden, ob rücksichtslos erkämpfter Erfolg und bürgerliches Glück bzw. bürgerliche Respektabilität zusammengehen. Sie tun es nicht. Dezidiert versagt der Film dem Gangster privates Glück – signifikanterweise zugunsten des rechtschaffenen Bürgers Lloyd, den Jean heimlich liebt –

und erhebt damit sozialen Aufstieg und bürgerliches Glück zur Alternative. Als Folge der privaten Enttäuschung beginnt Eddie zu trinken, und damit sind für den unaufhaltsamen Abstieg deutliche Signale gesetzt, die bald auch durch den *Black Friday* ihre geschäftliche Bestätigung finden. Der Gangster hat sich zu weit vorgewagt, die einzige ihm fiktional zustehende Gefährtin bleibt die außerhalb der bürgerlichen Respektabilität stehende Nachtclubbesitzerin.

Der *Black Friday* erscheint im Film als notwendige Zäsur, die einen Gesundungsprozeß einleitet. Roosevelt kommt, die Zeit der Unordnung ist vorbei. Selbst Eddie sieht ein, daß man im Begriff ist, die richtige Ordnung wiederherzustellen ("people are building things up"). Da der durch bestimmte historische Umstände und Versuchungen vom Wege abgekommene Bürger, für den der Film zumindest Verständnis zeigt, nach dem Börsenkrach und der Aufhebung des Prohibitionsgesetzes wieder auf seinen ihm zustehenden Platz zurückverwiesen ist (Eddie wird wieder Taxifahrer), gibt es nun keine moralischen Unterscheidungsschwierigkeiten mehr. Zurückgeblieben sind nur die wirklich verbrecherischen Elemente, gegen die man nun unbarmherzig vorgeht. Indem sich Eddie dieser Entwicklung nicht versagt, sondern ihre Logik zu seiner eigenen macht, trägt er letztlich seinen Teil zur neuen Ordnung bei. Er büßt für seine temporäre Asozialität mit einem reinigenden sozialen Beitrag, der ihm zwar den Tod, aber auch eine heroisch-tragische Dimension einbringt. Auch dieses Ende hat zwei Dimensionen. Es genügt einerseits den Anforderungen offizieller Moral, aber es bewegt andererseits aus Gründen, die mit der emotionalen Struktur des Films zusammenhängen.

Daß uns der Gangster Eddie als nicht so recht böse erscheinen will, hat seinen Grund im Personenspektrum des Films, in dem der 'good-bad guy' Eddie das eigentliche emotionale Zentrum ist. Lloyd als der Repräsentant des Guten bleibt farblos, als Identifikationsangebot ungeeignet. Der 'bad guy' George ist ganz einfach und ohne jede Entschuldigung schlecht, er lebt seine Aggression ohne jede Kontrolle aus. Für ihn, den eigentlichen Gangster, sind die sorgsam bemühten Umstände keine Entschuldigung. Das ist ein deutliches Indiz dafür, daß der Film genau genommen tatsächlich gar nicht an einer Thematisierung des sozialen Problems Kriminalität interessiert ist, sondern an dem viel spezifischeren Problem, den diese – über lange Strecken jedenfalls so wirkende – Abkürzung zum Erfolg für das Bewußtsein dessen stellt, der sich redlich (und vielleicht gerade deshalb vergeblich) müht. Dieses Problem ist an Eddie veranschaulicht, der zwischen beiden Verhaltensangeboten hin- und hergerissen ist: Er ist der Partner Georges, aber er möchte auch die Rolle Lloyds spielen, am deutlichsten im Verhältnis zu Jean; In seinem Konflikt wird der mögliche Konflikt des Zuschauers zwischen offener aggressiver Selbstbehauptung und deren gesellschaftlicher Tabuisierung ausgetragen. Aggression wird 'emotional' verständlich. Eddie wehrt sich gegen die drohende Erfolglosigkeit, indem er in einer Weise darauf reagiert, die zumindest eine gedankliche Verhaltensversuchung für den Zuschauer darstellt, obwohl sie ihm *de facto* kaum möglich ist. Dadurch daß Eddie zudem fast gegen seinen Willen in diese Verhaltensweise hineingezogen wird, kann sich auch der Zuschauer ohne Schuldgefühle tentativ auf sie einlassen. Um diesem aber schließlich zu bestätigen, daß ein derartiges Verhalten nicht gut gehen kann – und das heißt auch: daß er selbst gut daran tut, der Versuchung nicht nachzugeben – kommt es zum unvermeidlichen heroisch überhöhten Niedergang. Vordergründig opfert sich Eddie dabei für Lloyd und seine Familie, aber im umfassenderen emotionalen Sinne auch für all das, wofür sie stehen. So wird auch dem Zuschauer, der sich als Opfer der Aggressionen anderer sehen mag und dennoch seine eigenen aggressiven Impulse aus Furcht

vor gesellschaftlicher Sanktion unterdrückt, ein Angebot gemacht, diesen Verzicht als notwendiges und unvermeidliches Opfer zu heroisieren.

Man kann ein solches Angebot auch als Sozialisationsangebot bezeichnen, d. h. als Versuch, mit der Problematisierung in 'verkleideter' und damit unterhaltender Form fertig zu werden, die unsere im Sozialisationsprozeß herausgebildeten Wertvorstellungen und Verhaltensweisen immer wieder aufs Neue erfahren, wenn sie auf die Realität treffen.<sup>13</sup> Die Tatsache, daß diese Verhaltensunsicherheit im Film bei einem Mitglied der Unterschicht auftritt (wie überhaupt Warner Bros. in den dreißiger Jahren als Studio der unteren Schichten galt), sagt zudem etwas darüber, welcher Schicht dieses Angebot in einer Zeit sozialer Krisen primär gemacht wurde und mit welcher Funktion. Die Sozialisationsforschung verweist darauf, daß aggressives Verhalten beim männlichen Unterschichtenmitglied in einer frustrierenden und kaum zu verändernden Lebenssituation am unteren Ende der sozialen Leiter eine besondere Verhaltensversuchung darstellt, weil sie als die nahezu einzige Möglichkeit zur spontanen Gegenwehr erscheint.<sup>14</sup> Im breiten Auspielen dieser Verhaltensversuchung liegt die offensichtliche Gratifikationskraft des Gangsterfilms, der gerade bei der männlichen Unterschicht besonders populär ist. Zugleich wird aber dieser Versuchung am Ende eine heroisch stilisierte Absage erteilt. Die als problematisch durchgespielten Wertvorstellungen werden im Opfer Eddies von neuem bestätigt, und so wendet der Film die emotionale Wirkungsstrategie zur abschließenden ideologischen Affirmation, wie sie für populäre Kultur gemeinhin typisch ist.

Man muß andererseits sehen, daß dieser affirmative Charakter notwendigerweise in sich widersprüchliche Züge trägt und daher von Fall zu Fall neuer Bestimmung bedarf. Denn vor dem Ende muß erst die Verhaltenszumutung rekonstruiert werden, die solch neuerliche Affirmation notwendig gemacht hat. Es muß – wenn auch in recht pauschaler und verschlüsselter Form – vorgeführt werden, welche Wertvorstellungen und Verhaltensweisen in Frage gestellt sind, welche Schwierigkeiten sich immer wieder aus der Realität solchen Anschauungen entgegenstellen und welche Verhaltensversuchung sie hervorrufen. Man darf sich daher auch im Falle populärer Kultur nicht von vornherein und sozusagen *qua* Medium über den Problem- und Realitätsgehalt täuschen lassen: Auch wenn soziale Probleme nicht offen ausgesprochen sind, so können doch bestimmte fiktionale Momente als Metaphern für eine soziale Analyse eingesetzt sein, die der Film direkt nicht leisten könnte, ohne das Genre zu sprengen. Eine solche Rolle spielt beispielsweise das Liebesmotiv in *The Roaring Twenties*, an dem zu zeigen versucht wird, daß der Repräsentant der aspirierenden Unterschicht die Klassenschranken nicht durchbrechen kann. In solchen Motiven steckt ein Bezug zur Realität, der sich im Genre sozusagen symbolisch verselbständigt hat, dessen Ursprünge und Abhängigkeiten von Zeitgeschichte und Ideologie aber rückübersetzt werden können, wenn man sie zu lesen versteht.

Solche Erkenntnis ist weder zur verdeckten Apologie populärer Kultur bzw. eines Films wie *The Roaring Twenties* gedacht, noch umgekehrt zur grundsätzlichen Kritik am realisti-

<sup>13</sup> Der Begriff des Sozialisationsangebots ist entwickelt in einem Manuskript von Winfried Fluck, "Populäre Kultur als Sozialisationsangebot: Zur Funktion populärer Kultur," das demnächst veröffentlicht werden soll.

<sup>14</sup> Zur Überbetonung von Männlichkeit und Aggressivität in der männlichen Unterschicht vgl. beispielsweise Wilfried Gottschalch, Marina Neumann-Schönwetter und Gunther Soukup, *Sozialisationsforschung: Materialien, Probleme, Kritik* (Frankfurt, 1971), S. 84.

schen Hollywoodfilm, der seine Grenzen, aber auch beachtliche Leistungen zu verzeichnen hat. In diesem Zusammenhang geht es jedoch gar nicht um den zeitkritischen Film, sondern gerade um all jene, die als bloße Unterhaltung wegzufallen drohen, wenn die Entscheidung, welche Filme – bzw. welche Aspekte eines Films – es wert sind, diskutiert und analysiert zu werden, allein vom Kriterium expliziter Thematisierung abhängig gemacht wird. Zur Debatte steht nicht das Problem des explizit zeitkritischen Films, sondern die Problematik einer kritischen Haltung, die ihre Analyse auf eine Auseinandersetzung mit der im Film selbst thematisierten Wirklichkeit verkürzt, andere Filme dagegen als Traumfabrik pauschal zu dispensieren neigt. Bedenklich an diesem Ausgangspunkt ist die Gefahr, sich selbst der Möglichkeit zu verschließen, auch und gerade in den scheinbar 'wirklichkeitsfremden' Genrelementen nach Spuren der Realität zu suchen. Die Brauchbarkeit von Ansätzen wie denen Warshows besteht demgegenüber darin, daß ihn primär nicht die realistische oder 'seriöse' Ausnahme interessiert, sondern jene Art von populärer Durchschnittsware, der wir uns in der Regel gegenübersehen, wenn wir es mit populärer Kultur zu tun haben. Diese 'Durchschnittlichkeit' des Gegenstandes bringt zum einen mit sich, daß die geläufigen Fluchtstrategien verhindert werden, bei denen immer noch eine realistische, zeitkritische Tendenz oder 'important subject matter' als Indiz ausreichender kultureller Seriosität herhalten müssen, um eine kritische Auseinandersetzung zu rechtfertigen. Erst indem sich Warshow auch auf die bloße Unterhaltung konzentriert und diese ernst nimmt, erscheint ihm im explizit nahezu 'unkritischen' Gangsterfilm Realität, und der Gangster kann als Repräsentant bestimmter Haltungen zu dieser Realität erkannt werden. Daraus ergibt sich als methodische Anregung, daß man auch die scheinbar 'bloß unterhaltenden' Hollywood- bzw. Traumweltelemente als Veranschaulichung sozialer Realität zu lesen sucht. Was rein äußerlich lediglich als Gangsterfilm erscheint, an dem nichts wichtig scheint als 'Spannung' oder 'action' – so jedenfalls verlaufen ja unsere traditionellen Erwartungshaltungen –, ist bei näherer Analyse auch in diesen vermeintlich bloßen Unterhaltungselementen bedeutungsgeladen.<sup>15</sup> Denn auch Unterhaltungsfilme können nur unterhalten, wenn sie Realität in einer bestimmten Weise strukturieren und ihr in diesem Prozeß eine bestimmte, auf die Realität rückbeziehbare Bedeutung verleihen.

4. Die Einsicht, um wieviel komplexer und schwieriger das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion auch in populären Filmen ist, wird weiter dadurch kompliziert, daß die bis jetzt diskutierten Rezeptionsangebote des Films diesen ja noch keineswegs erschöpfend beschreiben. Mit der Notwendigkeit, die vorliegende Fiktion filmisch zu realisieren, tritt ein weiteres wichtiges – meist visuelles – Angebot auf, das die Wahrnehmung der anderen Ebenen des Films entsprechend beeinflussen kann. Die emotionale Wirkungsebene des Films kann ein kritisches Gegenelement bilden, das der Ebene des ideologischen Diskurses in gewisser Weise widerspricht. Aber auch die visuelle Ebene kann sich selbständig und kritisch gegenüber den anderen Ebenen des Films verhalten und deren Bedeutung entsprechend verstärken oder abschwächen. In der Filmkritik hat sich für diese Fähigkeit des Regisseurs, in der filmischen Umsetzung eine eigene Perspektive zu formulieren, der Begriff der 'mise-en-scène' eingebürgert, und die entsprechenden Regisseure mit eigenständigem Stilwillen werden als "auteurs" bezeichnet. Obwohl Walsh als "auteur" gilt, erweist sich *The Roaring*

<sup>15</sup> Vgl. Frederick Elkin, "The Value Implications of Popular Films," *Sociology and Social Research*, 38 (1954), 320–322.

*Twenties* in dieser Hinsicht allerdings als nicht so ergiebig wie andere Filme des gleichen Regisseurs oder anderer Hollywood-Regisseure. Andere Einflüsse bei der Produktion dieses Films waren offensichtlich stärker. So konzentriert sich das Interesse an der filmischen Realisierung in diesem Fall eher auf die vielfältigen Entscheidungszentren in der Produktion des Films und auf den Einfluß, den sie auf die Endfassung des Films hatten. Einige begründete Vermutungen drängen sich dabei auf:

[...] if one looks at some of the people who worked with Walsh on his early Warners' productions the facts are suggestive. Mark Hellinger, who produced *The Roaring Twenties*, was a Broadway reporter in the twenties and thirties, covering New York crime stories. Jerry Wald, who helped write *The Roaring Twenties* and *They Drive By Night*, came from Brooklyn and worked with Walter Winchell on the Graphic in New York. Robert Rossen, who co-wrote *The Roaring Twenties* came from the East Side in New York, where his early experiences turned him to the left politically. The kind of nexus of crime, working class life and radical politics which exists in Walsh's first three films for Warners must surely owe much to these men.<sup>16</sup>

Hellingers 'Handschrift' läßt sich im Film relativ leicht erkennen. Bekannt für seine Filme aus dem New Yorker Polizei- und Gangstermilieu, verbindet sein Werk eine liberal-sozialkritische Tendenz (die ihn als 'writer-producer' von Warner Bros. in den späten dreißiger und Anfang der vierziger Jahre reüssieren ließ) mit einem stark didaktischen Einschlag (vgl. *Brute Force*, *Naked City*). Für *The Roaring Twenties* wählte er den Stoff aus. Im Film selbst gehen auf ihn wohl am ehesten die etwas aufdringlichen Rolltitel zurück, die von ihm selbst unterschrieben sind, um eine Aura der Authentizität und Relevanz zu schaffen, sowie der moralisierend-reißerische Tonfall der Überleitungskommentare. Überhaupt liegt die Vermutung nahe, daß die als 'dokumentarisch' zu bezeichnenden Elemente des Films, in denen die journalistische Aufbereitung des Themas zum Tragen kommt, sein Beitrag sind, der sich, wie schon angedeutet, im Spannungsfeld mit der nach ganz anderen Prinzipien geführten Zentralhandlung um Eddie befindet. Dagegen ist auffallend, daß in dem sehr reichhaltigen und sich über 40 Jahre erstreckenden Werk des Regisseurs Raoul Walsh im Gegensatz zur journalistischen Tendenz Hellingers der direkte Bezug zu Amerika und dem Zeitgeschehen eher ausgespart als gesucht wird: immer erst über die Genres nähert sich Walsh der amerikanischen Gesellschaft.

<sup>16</sup> Edward Buscombe, "Walsh and Warner Brothers," in Phil Hardy, Hg., *Raoul Walsh* (Edinburgh Film Festival, 1974), S. 60. Zum ökonomischen Hintergrund der Studiopolitik von Warner Bros. schreibt Buscombe: "The conventional wisdom, informed by vulgar Marxism, is that by the beginning of the '30s Hollywood was totally in the hands of big business [...]. But while such an analysis is substantially correct when applied to MGM it is misleading about Warner Brothers. [...] some complicated financial dealings, for which the brothers were called to account in front of a Congressional committee, resulted in the family being left in virtually complete control of their company [...]. The importance of these facts is that during the '30s Warner Brothers, along with Columbia and Universal, was not subject to direct interference from Wall Street. Of course they operated within the framework of a capitalist economy dictated by financial giants such as Rockefeller and Morgan and within an industry where the profit motive ultimately determined policy. But within those limitations they could make the pictures they wanted. It therefore seems no accident that Warner Brothers and Columbia made a number of pictures which were notably to the left of other Hollywood products. However, the brothers' control of their own studio provided only one of the conditions necessary to the production of this kind of picture. Another condition is that those in control should wish to produce such pictures." (S. 52f.)



Während also die ideologische Ebene des Films wahrscheinlich primär von Hellinger beeinflusst war, ist man geneigt, die Konzeption und Ausführung der dramatischen Handlung um die Cagney-Figur den Drehbuchautoren Jerry Wald, Richard Macaulay, Robert Rossen und dem Regisseur Raoul Walsh zuzuschreiben. Dabei fällt auf, daß die in ihrer asozialen Identität unbeirrbar Figur des Gangsters vom emotionalen Zentrum, das sie in den frühen klassischen Gangsterfilmen inne hatte, hier in der Figur Georges an den Rand gerückt ist. Ihr eignet nichts Heroisches mehr. Cagney dagegen als der im Mittelpunkt dieses Films stehende Gangster Eddie ist durch innere Widersprüche gekennzeichnet, die sich aus seinem Wesen ergeben. Sein Waterloo erlebt er nicht durch rivalisierende Konkurrenten oder die Polizei, sondern durch Jean. Der *Black Friday* besiegelt es lediglich dramaturgisch. Er unternimmt danach keinen Versuch mehr, sein Imperium etwa mit denselben Mitteln wiederzugewinnen, die sich vorher im Aufstieg außerhalb der Legalität bewährt haben. Es könnte seinen inneren Konflikt auch nicht auflösen. Das Motiv des frustrierten und daher fehlgeleiteten Energieüberschusses, der selbst keine soziale Erfüllung finden kann, ist das fiktional vorherrschende Thema und führt zu einer thematischen Akzentuierung des Gangsterfilms, durch die der emotionale Konflikt und die damit verbundene melodramatische Perspektive auf Kosten des expliziten ideologischen Diskurses intensiviert werden. Ganz neu und untypisch für die bis dahin bekannten Genrekonventionen treten die breit ausgespielten 'privaten' Teile mit Jean neben die eher auf Zitate verkürzte Geschichte vom Aufstieg des Gangsters, um den in seiner Persönlichkeit verankerten (und veranschaulichten) Konflikt stärker zu betonen. Ein weiteres typisches Moment, an dem klar wird, wie die ideologische Intention des Stoffes in der konkreten filmischen Umsetzung verloren geht, ist das 'Drei-Kameraden'-Motiv. Es ist ein wiederkehrendes fiktionales Segment dieser Zeit, um die determinierende Kraft der Umwelt und des Zufalls auf Kameraden mit dem gleichen Ausgangspunkt zu dramatisieren. Die Realisierung durch Drehbuch und Regie zeigt jedoch kein Interesse an einem Verschränken mehrerer Handlungsstränge. Der erste Teil des Films ist ganz und gar auf die Cagney-Figur zentriert. Damit ist die soziologisierende Perspektive durch eine ersetzt, in der Eddies Persönlichkeitskonflikt dominiert und durch den Kontakt mit Panama und Jean Ausdruck findet. Erst im Laufe des Films tauchen George und Lloyd wieder auf, doch auch dann bleiben sie passive Statisten um das emotionale Zentrum Eddie. George beispielsweise, der ohne innere Problematisierung als Person statisch bleibt, wird mit auffälliger Konsistenz in passiv-abwartenden Situationen gezeigt (Karten spielen, Golf, Cocktails). Eine Ausnahme ist sein aggressives Verhalten beim Überfall auf das Depot, durch das relativ unvermittelt wieder ein kausaler Zusammenhang zwischen Kriegs- und Friedenszeiten hergestellt werden soll – ein Beispiel für die den ganzen Film durchziehende Überlagerung verschiedener Ebenen, die sich wiederum auf verschiedene Entscheidungsinstanzen zurückführen lassen. Die Ausdeutung der Gangsterfigur durch das Thema des fehlgeleiteten Energieüberschusses erinnert dabei an wiederkehrende Motive im Werk Robert Rossens:

The violence and emotional intensity that are the regular ingredients of a Rossen film surround an inner struggle, a search for identity within the attractions and limitations of society. Typically, Rossen's searcher is a young man – often rootless or socially dispossessed – with a certain natural inner force, someone who cannot fully identify or control this energy, this source of grace and power. Under the shaping pressures of a corrupt society, his élan turns aggressive, perverse, destructive.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Alan Casty, *The Films of Robert Rossen* (New York: The Museum of Modern Art, 1969), S. 2f.

Die Perspektive, die Hellingers stoffliche Intention durch das Drehbuch erhielt, muß Walsh in gewisser Weise entgegengekommen sein. Die Konzentration auf Cagney, das Zurückdrängen der anderen Entwicklungslinien und des 'Drei-Kameraden'-Motivs, entspricht einer Tendenz in seinen Filmen, sich in einer linear entwickelten Erzählstruktur auf die zentrale Figur des Helden und das damit verbundene Problem einer von der Umwelt als exzessiv registrierten Individualität zu konzentrieren. Walshs Filme zeigen dabei allerdings auch eine unauffällige, eher deskriptive als expressive Bildsprache, die für das Action-Genre funktional ist, aber weder geeignet scheint, die ideologische Ebene noch die emotionale Ebene des Films visuell besonders zu unterstützen. Im Falle von *The Roaring Twenties* ist die filmische Realisierung auch keine, die sich zu den beiden anderen Ebenen kritisch verhält. Ihr spezifischer Beitrag liegt eher darin, daß sie gewisse Punkte klärend kommentiert und akzentuiert. Das kommt eindeutig der emotionalen Ebene zugute, etwa wenn in zwei parallelen Szenen Eddies innerer Konflikt durch Großaufnahmen seiner sich nervös verkrampfenden Hand verdeutlicht wird, die mit den Gesichtern von Jean und Panama gegengeschnitten sind. Überhaupt hatte Walsh mit dem eine spezifische Erwartungshaltung schaffenden Star James Cagney einen Hauptdarsteller, dessen permanente Motorik und vorwärtsdrängende Rastlosigkeit den emotionalen Gestus des Energieüberschusses verstärkte.

5. Analysiert man einen Film wie *The Roaring Twenties* rein inhaltlich, dann spricht man im Grunde nicht über den vorliegenden Film, sondern – um es bewußt pointiert zu formulieren – nur über Hellingers Idee bzw. Version dieses Films. Erst indem man auch die fiktionale und filmische Konkretisierung mit in Betracht zieht, kommt man dem komplexen Angebot näher, das der Film darstellt. Zugleich erscheint er aber immer weniger so, wie es der Bezug auf explizite Thematisierungen versprach. Man kann wohl am besten von einem realistischen zeitkritischen Impuls sprechen, der im Laufe seiner Fiktionalisierung und Visualisierung vielfältigen Einflüssen unterlag, die wiederum verschiedene Angebote des Films konstituieren. Diese haben wir zwar bisher aus Gründen der Übersichtlichkeit getrennt behandelt, tatsächlich sind sie aber im Film selbst untrennbar verschränkt. Auf die Diskussion einiger Probleme dieser Verschränkung richtet sich unser abschließendes Interesse. Worum es dabei geht, ist das – vielfache 'Brüche' und 'Kollisionen' stiftende – Spannungsverhältnis, in das die verschiedenen Angebote des Films unvermeidlicherweise treten.

Von solchen Brüchen und Spannungen ist der Film durchzogen, und erst ihre Erkenntnis markiert seine eigentliche ästhetische Struktur und den damit verbundenen gesellschaftlichen Gehalt. Sie beginnen innerhalb der einzelnen Ebenen selbst. So ist beispielsweise die ideologische Ebene in *The Roaring Twenties* dadurch gekennzeichnet, daß sich sozialkritische und apologetische Tendenzen überlagern. Man meint hier gewisse sich überkreuzende ideologische Intentionen zu erkennen, die wiederum auf verschiedene Entscheidungsinstanzen, Mark Hellinger und Jack Warner, zurückzuführen sind. Der Film will das Thema der Kriminalität zur Kritik an einer Gesellschaft verwenden, deren gegenwärtige Verwaltung durch *New Deal* und Roosevelt jedoch zugleich propagandistisch unterstützt werden soll. Der Konflikt wird also in die vor-Rooseveltsche Zeit verlagert. Damit wird jedoch der kritische Gestus zu einem beträchtlichen Teil seiner Wirkung beraubt, denn er wird zu einer Kritik an vergangenen Zuständen. Sein aktueller Stellenwert kann nur mühsam verbal behauptet werden, nämlich durch den Verweis auf eine mögliche Wiederkehr im Vorwort des Films. Diese wird aber im Film selbst sogleich mit der gegenläufigen Darstellung der Politik Roosevelts kontrastiert und damit neutralisiert.



In noch deutlicherer Weise geraten ideologische und emotionale Ebene des Films in Spannung zueinander. Ein interessantes Beispiel ist der Schluß. In seiner Ambivalenz ist er in mancher Hinsicht ein Spiegel des Films. Ideologisch gesehen ist er in zweifacher Weise optimistisch: gesamtgesellschaftlich gesehen symbolisiert er den endgültigen Sieg der gesellschaftlichen Ordnungskräfte, individuell erhält Eddie Absolution und die Orientierungs- und Verhaltensunsicherheit, für die er steht, wird affirmativ aufgelöst. Aber emotional gesehen ist diese Wiederherstellung der Ordnung und die damit verbundene Auflösung seines Dilemmas eine melodramatische, d. h. sie geht auf Kosten des einzelnen, der am Ende einsam in der Kälte, von allem Guten, Warmen, Friedlichen ausgeschlossen, ihr Opfer wird. Der Gangster der klassischen Gangsterfilme stirbt ohne Reue und mit herausfordernd gesellschaftsverneinendem Gestus. Dieses emotional erfolgreiche Ende forderte aber Kritik heraus, Soziales Problembewußtsein und Gangsterfilm gerieten in eine gewisse Spannung zueinander, denn die soziologisierende und moralisierende Erklärungsweise versucht, den Mythos des Gangsters zu reduzieren. Der Gangster muß einerseits 'tough' sein, andererseits aber auch Einsicht oder Reue zeigen, um sein Ende zu einer 'Lehre' werden zu lassen. Eine instruktive Lösung, in der der daraus resultierende Riß nur mühsam gekittet ist, kann man am Ende von *Angels With Dirty Faces* finden. In ihm überredet der Priester den von Cagney gespielten Gangster, der in der Todeszelle gleichmütig und ohne jede Reue auf die Hinrichtung wartet, wenigstens öffentlich so zu tun als bereue er seine Taten. Der moralisch bedenklichen Verherrlichung ist damit scheinbar entgegengewirkt. Aber nur scheinbar, denn der Zuschauer hat ja miterlebt, daß alles nur abgesprochen ist. Im Gegensatz zu den Jungen im Film, die den Gangster einst verehrten und sich nun enttäuscht von ihm abwenden, bleibt sein Bild des Gangsters ungetrübt. Es wird höchstens noch angesichts solch heroischer Selbstverleugnung weiter verstärkt. Eine ähnlich paradoxe Gegenwirkung auf der emotionalen Ebene scheint uns auch am Ende von *The Roaring Twenties* vorzuliegen. Die mit dem *Hays Code* einsetzende vorsichtige Demontage des Gangsters als eines Helden, der keiner Erklärung und Entschuldigung bedarf, führte hier paradoxerweise – über verstärkte Versuche, ihn zu erklären und zu entschuldigen, um auf diese Weise das Thema des Films moralisch zu legitimieren – zu fiktionalen Darstellungsmustern, die eine emotionale Identifikation eigentlich noch mehr als zuvor begünstigen müßten. Umgekehrt bewahren die dem expliziten Anspruch nach weitaus weniger kritischen klassischen Gangsterfilme auf der ideologischen Ebene gerade dadurch ein gewisses kritisches und realistisches Potential, daß sie nicht mehr sein wollen als eine bewußt auf eine Stimmung hin stilisierte Momentaufnahme der amerikanischen Gesellschaft:

Most American movies intended as social criticism have become unintentional melodramas. But the reverse is also true: significant social criticism has often emerged, perhaps unintentionally, from deliberately melodramatic movies.<sup>18</sup>

Aus dem Nebeneinander von Zeitbezug und sozialpsychologischem Konflikt in der Darstellung Eddies ergibt sich auch formal eine zwiespältige Doppelstruktur zwischen kommen-

<sup>18</sup> Sidney Rosenzweig, "The Dark Night of the Screen: Messages and Melodrama in the American Movie," *American Quarterly*, 27/1 (1975), S. 92. Ihre besondere Wirksamkeit und ihr spezifisches kritisches Potential kann man darin sehen, daß in ihnen das breite Ausspielen der Verhaltensumutung und der sich daraus ergebenden Verhaltensversuchungen das fiktionale Gesamtangebot besonders weitreichend dominieren. Das trifft besonders auf den *film noir* der vierziger Jahre zu.

tierenden Unterbrechungen von dokumentarischem Charakter und der linearen Struktur der Cagney-Handlung. Unübersehbar ist, daß die externalisierten *Handlungsmomente* (Weltkrieg, Arbeitslosigkeit, Börsenkrach, Bandenkrieg) bis hin zum Raubüberfall auf das staatliche Depot *gerafft* bis zur fast elliptischen Verkürzung dargestellt sind, mißt man sie an dem breiten Ausspielen derjenigen Handlungsteile, die 'verinnerlichte' Momente konkretisieren: Eddies falsche Hoffnungen auf Jean, ihre Lancierung als Sängerin, Eddies Verhältnis zu Panama, seine traumatische Wiederbegegnung mit Jean in ihrem Heim, seine fortschreitende Trunksucht, die Erfüllung seiner Mission und seines Schicksals. Das heißt, der Film ist im Falle Eddies daran interessiert, die verschiedenen Bewußtseinszustände bzw. -änderungen in Handlung und Dramatik umzusetzen: dies kommt offensichtlich der emotionalen Identifikationsstruktur sehr entgegen, aber nicht so sehr der ideologischen, die dadurch eher aufgelöst wird. Walsh unterstützt diese filmische Bedeutungsverlagerung durch das Gegenüber von fast immer kurz gehaltenen Montageeffekten in der Darstellung der ideologischen Ebene, in die lange und ruhig inszenierte Einstellungen von der privaten Ebene eingebettet sind. Auch visuell ist der private Teil derjenige, in dem der Zuschauer zum längeren Hinsehen und zu nachvollziehender Identifikation Zeit hat. So verschiebt sich das Angebot visuell bis zu dem Punkt, an dem die dokumentarischen Teile letztlich nur eine Funktion im Rahmen ganz anderer Gestaltungsintentionen spielen, für die ihre simulierte Authentizität geschickt genutzt wird. Zeitgeschichte wird zum fündigen Ressort der Dramaturgie.

6. Der Versuch, ein soziales Problem in Form einer Geschichte zu thematisieren, muß unvermeidliche Rückwirkungen auf den Stoff haben, weil damit ein Strukturierungsprinzip mit eigener narrativer Logik und Gesetzmäßigkeit ins Spiel kommt. Zu diesem grundsätzlichen Problem einer jeden Fiktionalisierung kommt ein zweites, das insbesondere Werke mit realistischer oder zeitkritischer Intention betrifft. Je mehr man das Problem fiktional verkleidet, um so mehr löst man es zugunsten wiederkehrender und wiedererkennbarer Gratifikationsmuster auf und setzt sich damit dem Vorwurf der Realitätsflucht aus. Je weniger man es andererseits fiktionalisiert (und damit symbolisch verkleidet), um so mehr droht man sich der emotionalen Attraktivität und Wirksamkeit fiktionaler Konstruktionen und damit des Publikums zu berauben. Aus solcher Sicht der Schwierigkeiten fiktionaler Transformation erwächst unser Unbehagen an einer einfachen Dichotomie von expliziter Zeitkritik und Traumfabrik, vor allem aber an der Brauchbarkeit dieses Ausgangspunktes für eine "effektive Lektüre".<sup>19</sup> Auch wo Filme uns mit zeitkritischem bzw. realistischem Impuls über Ge-

<sup>19</sup> Der Begriff ist mit Bedacht der *Young Mr. Lincoln*-Lektüre der *Cahiers du Cinéma* entlehnt. Dort heißt es im Hinblick auf Interpretationsweisen, die man für unzureichend hält:

"Zuletzt, auch keine Demystifikation, im Sinne, daß es genügt, den Film in seine historischen Determinationen zurückzustellen, seine Voraussetzungen 'aufzudecken', seine Problematik und ästhetische Parteinahme anzuprangern und seine Aussagen im Namen einer so mechanistisch angewandten materialistischen Wissenschaft zu kritisieren, um ihn zusammenstürzen zu sehen und sich daran schadlos zu halten, nichts mehr sagen zu müssen, was darauf hinausläuft, das Kind mit dem Bade auszuschütten, ohne sich naß zu machen, d. h. klarer ausgedrückt: sich moralisierend aus der Affäre zu ziehen, mit einer Geste das 'Gute' vom 'Schlechten' scheidend, und jeder effektiven Lektüre auszuweichen."

Autorengruppe (Redaktion der *Cahiers du Cinéma*), "Young Mr. Lincoln von John Ford," *Filmkritik*, 18/1 (1974), S. 11.

schichte und Gesellschaft informieren wollen, ist es eine mindestens ebenso signifikante kulturelle Information, welches fiktionale Angebot dafür gewählt worden ist und welche Probleme, Spannungen und Brüche sich aus der Wahl ergeben haben.

Wir haben daher in diesem Aufsatz versucht, den Film als mehrschichtige Fiktion zu erkennen und entsprechend umfassender zu analysieren. Was einen Film wie *The Roaring Twenties* kulturell und ästhetisch interessant macht, ist dabei – um zur ursprünglichen Fragestellung zurückzukommen – kaum der explizite Zeitbezug, der sich bei näherer Analyse als recht naiv, wenn nicht mystifizierend herausstellte. Es ist auch nicht die 'mise-en-scène', die in diesem Fall nur sehr begrenzte Aussagefähigkeit hat. Das weist darauf hin, daß wir es in *The Roaring Twenties* mit einer Kompromißform zu tun haben, die auch von den Erwartungen eines auf den Regisseur abgestimmten Bezugsrahmens nur als bedingt geglückt bezeichnet werden kann. Daraus ergeben sich Spannungen und Risse, die nun wieder weitere Anhaltspunkte liefern für die spezifische Machart des Films, bei der sich mehrere Determinanten überlagern, wenn man Studio, Produzent, Drehbuchautoren und Regisseur als vier im Text vorhandene Entscheidungszentren wiedererkennen will. Die so entstandenen Risse oder unaufgelösten Komplexe sind aber nicht notwendigerweise negativ zu verbuchen, weisen sie doch auf die Produktionsbedingungen der Ware Film aufs nachdrücklichste hin und ergeben sich doch daraus erst die Nähte, an denen verschiedene ideologische und ästhetische Konzeptionen sichtbar werden, die signifikantere Schwierigkeiten in der Auseinandersetzung mit der Realität anzeigen als die expliziten Intentionen selbst. Man wäre damit wieder an den Ausgangspunkt zurückgekehrt, an dem man die Frage der Realitätsvermittlung und Realitätsflucht von neuem, und man nimmt an, mit größerem Verständnis der Mechanismen, die hier am Werk sind, stellen kann.