

Hans J. Wulff

THE CROWD (USA 1926/28, King Vidor): Materialien

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medienwissenschaft / Kiel. Projekte und Papiere* 3, 1998, S. 1-5.
URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/9-22>.

Die MGM hatte größte Zweifel am Erfolg von *THE CROWD*. Vidor hat insgesamt sieben verschiedene Schlußfassungen gedreht, die in einzelnen Previews getestet wurden. Doch keiner konnte überzeugen. Der Film wurde 1926/27 gedreht, lag aber zwei Jahre unveröffentlicht im Archiv, bis er endlich in die Kinos kam - mit zwei alternativen Schlüssen, zwischen denen der Kinobesitzer wählen konnte (Koszarski 1990, 137, 323f).

Gegen alle Erwartungen wurde *THE CROWD* aber kein Verlustgeschäft - er brachte nicht nur die Produktionskosten wieder ein, sondern erbrachte sogar eine halbe Million Dollar Gewinn (Toeplitz 1984, 413; Koszarsky 1990, 324).

Das Jahr Null: Ein Jahrhundertfilm: die Handlung beginnt am 4. Juli 1900. Manche andere Filme, die im Jahre Null beginnen, reklamieren das, was folgt, als Darstellung der Einflußkräfte des Jahrhunderts. *NOVOCENTO* (1975) von Bernardo Bertolucci beginnt 1900 mit zwei gleichzeitigen Ereignissen, die die Thematik des Films umzirkeln: Verdi ist gestorben, und noch in der gleichen Nacht werden zwei Kinder geboren - das Kind des Gutsherrn und das eines Landarbeiters. Ein solch symbolischer Rahmen ist in Vidors Film vermieden. Hier geht es um das Normale, das Gewöhnliche. Bei den Vorbereitungen zu dem Film schrieb Vidor eine Reihe Dinge auf, die in einem gewöhnlichen Lebenslauf passieren - Geburt, Schule, Job, Mädchen, Heirat, Baby. Auch *THE CROWD* beginnt mit einer Geburt: John Sims, der Held der Geschichte, kommt am Nationalfeiertag 1900 auf die Welt.

Die Roaring Twenties: Die eigentliche Geschichte des Films spielt in den zwanziger Jahren, die gemeinhin die "Roaring Twenties" genannt wurden - eine Periode heftigster Auseinandersetzungen um alte und neue Werte. Prosperität, technischer Fortschritt, satte Selbstzufriedenheit, materialistischer

Daseinsgenuß, eine Modernisierungswelle sondergleichen; und gleichzeitig ein Zeitalter der Auflehnung traditionalistischer Kräfte gegen die Entwicklung der Moderne: Am Ende der zwanziger Jahre stand nicht allein die Weltwirtschaftskrise, sondern auch Faschismus und Prohibition. In Amerika ist es vor allem der Konflikt zwischen einem älteren ländlichen und dem modernen städtischen Amerika, in dem der ideologische Bruch zu Tage trat. Was geschah tatsächlich - die Fakten?

Urbanisierung: Der Bevölkerungsanteil in Gemeinden unter 2500 Einwohnern ("ländliches Amerika") sank von 1919 bis 1929 von 48,6 auf 44%; in der gleichen Zeit fiel der Gesamtwert der landwirtschaftlichen Produktion von 21,4 auf 11,8 Mrd. Dollar; der landwirtschaftliche Anteil am Bruttosozialprodukt sank von 16 auf 8,8% - bei einer absoluten Zunahme von 12%. Folge: gewaltige Produktionsüberschüsse, eine breite Verelendung der Landbevölkerung lange vor den großen Krisen der dreißiger Jahre. Das Vorkriegseinkommen der Farmer war 1929 erst zu 89% erreicht. Im Gegenzug errichtete die boomende Bauindustrie im Umfeld der Städte gigantische Vorstadt-Gebiete (suburbiaity, exurbanity), die Stadtviertel entwickelten sich auseinander, die differenzierte Urbanität der heutigen Zeit entstand. Wolkenkratzerbauten entstanden, sie signalisierten die Bedeutung der Innenstädte, der Stadtzentren. Wolkenkratzer sind lesbar als heroisch-architektonische Zeugnisse einer besonderen Art der Urbanisierung: Sie "repräsentierten den Geist des Wettbewerbs, der beinahe grenzenlosen Leistungsfähigkeit, des anspruchsvollen Selbstbewußtseins und der aufwendigen Selbstdarstellung einer modernen, reichen und am äußeren Erfolg orientierten Gesellschaft" (Angermann 1966, 85). 1931 wurde das Empire State Building abgeschlossen (dessen Entstehung von Lewis Hine in unvergessenen Bildern dokumentiert wurde - der dem Hochhaus assoziierte Heroismus des Kapitals spiegelt sich dort bis in die Gestaltung der Arbeiterkörper hinein). Hochhäuser als Kathedralen eines entwickelten Kapitalismus: Sie zelebrieren eine technische Entgrenzung, überwin-

den die Schwerkraft, ersetzen "Natur" durch eine vollständig menschlich-technisch geformte Umwelt.

Liberalisierung: Der Sozialkontrakt, der sich unter Wilsons Weltkriegsregierung angekündigt hatte, wurde gekündigt, die Bedeutung der Gewerkschaften ging rapide zurück (5,1 zu 4,3 Mill. Mitglieder). Die explodierenden Gewinne kamen einer schmalen Oberschicht zugute, den großen Industriellenclans, den Kartellen usw. Unermeßlicher Reichtum wird zynischerweise wie im Fall Henry Ford mit einer demonstrativen einfachen Lebensweise kontrastiert. Dem ökonomischen Wandel steht ein tiefgreifender gesellschaftlicher Wertewandel zur Seite: Die Geschlechterrollenstereotypen verändern sich; die Familie verliert ihre Stabilität, weil sie ihren zentralen Status für Schule, Beruf, nachbarschaftliche und kollegiale Geselligkeit, Massenunterhaltung usw. einbüßt - die Scheidungszahlen liegen 1929 um mehr als 100% über dem Vorkriegsniveau, ein Indikator für diesen Funktionswandel. "In großem Rahmen vollzog sich so der Übergang von den herkömmlichen Verhaltensnormen einer auf Produktion, Erwerb, Sparsamkeit und Beständigkeit angelegten Gesellschaft zu denen der ‚Conspicuous Consumption‘, des ‚geltungssüchtigen Verbrauchs‘, wie die Soziologen Thorstein Veblen und David Riesman diese moderne Form, sich soziales Prestige zuzulegen, treffend bezeichnet haben" (Angermann 1966, 91). Es findet also parallel zur Neuformation der Formen des Zusammenlebens ein Wandel der Lebens- und Konsumstile statt.

Konsum: Die Industrieproduktion absolut verdoppelte sich von 1921 bis 1929. Dabei wurden einzelne Konsumgüter verhältnismäßig immer billiger, so daß trotz stagnierender Einkommen die Einzelhaushalte ebenfalls modernisiert werden konnten. Kühlschränke, Staubsauger, Licht, Telefon, Radio hielten ihren Einzug in die Wohnungen. Konservennahrung ergänzte ein zunehmendes Angebot von Frischwaren. Ein immer größer werdender Anteil des Konsums wurde auf dem Kreditwege finanziert, was zur Krise des gesamten Wirtschaftssystems Ende der 20er Jahre wesentlich beitrug. Es entstand die Massenunterhaltungsindustrie - das Kino erhielt seine Rolle als kulturelles und ästhetisches Zentrum einer urbanen Kultur, Boxen und Baseball wurden Aufführungssportarten und zu Elementen einer Unterhaltungsindustrie, der Tanz wurde zu einem Massenphänomen (They Shoot Horses, Don't They?, 1969, Sidney Pollack). Der zunehmenden Außenorientierung des

Freizeitverhaltens vermochte auch das 1918 eingeführte Alkoholverbot (Prohibition) nicht entgegenzuwirken, hatte in den großen Städten vielleicht sogar einen paradox anmutenden gegenteiligen Effekt.

Elektrifizierung: Die Produktivitätssteigerung der Industrie von ca. 40% basiert wesentlich auf Massengüterproduktion und Strategien der Rationalisierung. Rasant schritt die Elektrifizierung voran - 1930 waren 70% der Industrie angeschlossen, die Versorgung mit elektrischem Licht war fast flächendeckend. Licht inszeniert wiederum vor allem die Städte selbst, deren Zentren nachts illuminiert erscheinen - Helligkeit als Indikator einer rasanten und vollständigen Zivilisierung der natürlichen Konditionen.

Mobilisierung: Der Kraftfahrzeugbestand stieg von 15 Mill. Fahrzeugen 1923 auf 26 Mill. in 1929 (ein Auto / fünf Einwohner - das BRD-Verhältnis von 1965). Das berühmte Ford-Modell "T" kostete ab 1924 290 Dollar, etwa ein Zehntel des Jahresmindesteinkommens.

Ich nenne diese Details (alle Zahlen aus Angermann 1966, 75ff), weil THE CROWD auf diesem Hintergrund angesiedelt ist, seine Themen vor der Folie der großen gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen der Zeit ansiedelt. Der Held ist einer, der sich mit diesen neuen Lebensbedingungen auseinandersetzen muß, der vor allem seine biographischen Entwürfe vereinbaren muß mit Konditionen, die so erst unter der Kondition der großen Stadt zustande gekommen sind.

Das endlose Büro: Der Held kommt vom Lande in die Stadt, von der *small town* in die Metropole. Die Karriere kommt nicht in Gang, es gelingt ihm lediglich, Büroangestellter zu werden in einem jener Bürohochhäuser, in dem niemand mehr genau weiß, welche Büros sie alle enthalten, und die gegliedert sind in riesige Großraumbüros, die die Anonymisierung des einzelnen noch verschärft spürbar machen. Dutzende von exakt auf imaginären Linien im Raum aufgereihten Schreibtische markieren einen Raum, der in kleine Areale aufgeteilt ist, die jeweils den Nachbararealen ohne jeden Schutz und ohne größere Grenzen nebengesetzt sind. Die klassische Bildperspektive nimmt das Gesamtareal von der Stirnseite, aus der erhöhten Position einer imaginären (oder so-

gar tatsächlich vorhandenen) Aufsicht. Die Kontrollierbarkeit des Arbeitsraumes ist so Teil des Bildes selbst.

Anonymität, Gleichartigkeit, Indifferenz gegen die persönliche Ausstrahlung: Diese Bilder sind Programm gewordene städtische Arbeitswelt. Es gibt eine ganze Reihe von Filmen, die das Bild des Großraumbüros als Symbol jener tristen Gleichartigkeit und Gesichtslosigkeit des "Menschen in der Masse" nehmen. Zuallererst ist Billy Wilders *THE APARTMENT* (1959) zu nennen, in dem das Großraumbüro der Privatwohnung kontrastiert ist, die Gesichtslosigkeit der Arbeitenden dem *vie privée* der Hauptfigur entgegensteht - und ausgerechnet die Privatsphäre wird von den Vorgesetzten enteignet, zum eigenen Vergnügen genutzt. Noch Mike Nichols' *WORKING GIRL* (*DIE WAFFEN DER FRAUEN*, 1988) enthält den Blick in das Großraumbüro als Blick auf jene gesichtslose Menge oder sogar Klasse von Frauen, die lediglich ihre Arbeit tun, von der Karriere ausgeschlossen sind, in Geschichten, die in den Zeitungen stehen und wie sie der Film selbst erzählt, nicht auftreten.

Monotonie, Gleichartigkeit: Bis in die privaten Vollzüge hinein läßt sich die Uniformisierung des täglichen Lebens verfolgen. Wer in eine solche Institution hineingerät, wird zu einem, der wie alle anderen ist.

Das Büro symbolisiert das Großkapital (Toeplitz 1984, 413), ist Bild gewordene Sozialstruktur.

Die Dramaturgie des Films setzt das Büro und die private Wohnung als Endpunkte einer Skala (Affron/Affron 1995, 74). Und in der Wohnung ist die Tür zum Klo und Bad nicht fest, sie läuft immer wieder auf.

Bilder: Einige Szenen setzen Bilder ein, die symbolische Bezüge aufbauen. Das Innere des Krankenhauses ist expressionistisch ausgestaltet, zeigt es als einen affektivisch aufgeladenen Raum, als Ort der Angst und der Ausgrenzung. Auch der Tod des Vaters ist in einer sehr harten, die Perspektive des Kindes isolierenden Art inszeniert.

Berühmt geworden ist die Hochfahrt der Kamera am Wolkenkratzer, die sich am Ende einem Fenster nähert und auf Nr. 137 - John Sims - zufährt. Für das

Bild wurde ein Fassadenmodell verwendet, mehrfache Überblendungen verstärken den Eindruck von Höhe.

Der Film verwendet Bilder der gesichtslosen Menschenmasse aus den Straßenschluchten New Yorks - Aufnahmen, die mit versteckter Kamera gedreht wurden und die zu jener Zeit noch sehr unbekannt waren (Greenberg 1968, 194; Toeplitz 1984, 413).

Vidor hat den Film bewußt unter dem Eindruck des deutschen Kammerspielfilms gedreht (so auch Toeplitz 1984, 412f) - so daß die realistischen Filme von Lupu Pick oder Murnau als filmhistorische Folie gedacht werden sollten.

Masse: Nach Giesenfeld ist die Masse jener abstrakte Bezugspunkt, der dafür verantwortlich ist, daß der eigentlich verdiente soziale Aufstieg nicht stattfindet. "Bist du sicher, daß es immer nur die anderen sind und nicht du selbst?" fragt Mary, und John antwortet: "Weißt du nicht, wie stark die Masse ist und wie übermächtig?" Nun ist Masse sicher nicht als theoretischer Terminus anzusehen, wie ihn Soziologen wie Gustave Le Bon oder David Riesman wenige Jahrzehnte früher eingeführt hatten, sondern als naiver Begriff, der die Erfahrungswelt der Großstadt als subjektive Erfahrungswelt erfassen soll. Die Rolle der Masse erklärt sich aus einer Übergangsbewegung, die ursprünglichere amerikanische Lebensformen in die Konditionen der Metropolen überführt - eine Entwicklung, die tiefe Krisen impliziert, wie ich oben schon andeutete. *THE CROWD* handelt so nicht allein von einer individuellen Biographie, sondern viel globaler von der Transformation der amerikanischen Gesellschaft in eine urbane Kultur (Belton 1994, 127). Der Held wandert vom *small-town*-America nach New York, der ersten der großen Metropolen, Symbol ihrer selbst und der darin enthaltenen Lebens- und Produktionsweisen. Ältere Filme wie Griffiths *BIRTH OF A NATION* (1915) haben den Helden gezeigt als eine Figur, die handlungsfähig war, Kontrolle über das Geschehen erwerben und sogar auf Geschichte einwirken konnte (Belton 1994, 127). Hier nun kämpft der Held in einer konformistischen Gesellschaft um eine einheitliche Identität, die immer wieder durch die Schrecken des täglichen Lebens in Gefahr gerät (ähnlich Belton 1994, 128).

Dem Konzept der Masse entgegengesetzt ist so das Konzept der Identität. Die Entfremdung des einzelnen von den biographischen Entwürfen der Kindheit und Jugend, den Träumen von Erfolg und Glück ist die alltägliche Furcht an die Seite gestellt, in den diversen Rollen als Vater, Angestellter und Ehemann zu versagen. Der Tod des Kindes führt fast zur Katastrophe. Es ist aber keine heroische Gegenüberstellung, sondern ein viel kleinerer und darum viel schwierigerer Konflikt: Dieser Held kann Identität nur im Austausch mit anderen erwerben. Bei Belton heißt es sehr richtig: "Vidor's hero is an everyman - a man in and of the crowd. But as an everyman, he is also no-man - a nobody whose identity, goals, and desires are given to him by others rather than stemming from his own, inner needs" (1994, 128). In einem anderen Artikel über Vidor (in: Wakeman) ist die paradoxe Moral des Films zusammengefaßt: "If you can't beat the mass, you can join it!"

Welche Fähigkeit hat der Held, das eigene Handeln zu kontrollieren? Vidors Film ist eher pessimistisch - das urbane Produktionssystem läßt keinen Raum für individuelle Handlungsfähigkeit. Und der Film geht sogar noch weiter, indem er das Individuum auch im Raum der Werbebotschaften verortet - und jene sind Text gewordene Wunschvorstellungen. Das Individuum des Films beeinflussen und prägen individuelle Wunschenergien, machen ihn zu einer Konsumentenfigur in einer Warenwelt (ähnlich Belton 1994, 129). *The Crowd* erzählt auch eine Geschichte, die auf der Grenzlinie zur Konsumwelt angesiedelt ist. Das mag man durchaus als Kritik der zeitgenössischen Entwicklungen in den USA ansehen, und man mag über die darin vorgetragene Kritik an der amerikanischen Ideologie - vor allem an der Vorstellung einer unbegrenzten Individualität - nachdenken.

Die Frage der Individualität, der Unbeschränktheit der individuellen Entscheidung ist eines der wichtigsten Themen der amerikanischen Ideologie - und mit dem Übergang in die urbanen und industriellen Lebensverhältnisse gerät sie immer mehr ins Zentrum. Schon der Gangsterfilm wird wenige Jahre nach *THE CROWD* das Thema aufnehmen, den Gangster als einen zeichnend, der unbegrenzten Zugang zu Macht, Reichtum, Gewalt und Sexualität hat und der gerade darum scheitern muß (Robert Warshow nimmt den Gangster als modernen "tragischen Helden"); die paranoiden Geschichten des Fünfziger-Jahre-Kinos enthalten auch die Furcht vor einer blinden Egalisierung und der Unterordnung unter ein

mächtiges System; die Anti-Helden der Spätsechziger sind Vertreter jenes Anspruchs auf ungebremste Selbstbestimmung - und geraten darum in Konflikt mit dem "normalen Amerika", das in diesen Filmen das amerikanische Projekt verraten hat; und noch in der Fernsehserie *NORTHERN EXPOSURE* (*AUSGERECHNET ALASKA*, 1990ff) ist die Individualität und Selbstbestimmung des Lebens eines der bestimmenden Leitthemen. Ein Jahrhundertthema, das die innere Verfassung des amerikanischen Selbstbewußtseins wie kaum ein anderes berührt, das in *THE CROWD* als Implikation der Urbanisierung und der Zwänge industrieller Arbeit gezeigt worden ist.

Geschichten und Katastrophen: Wenn es gegen alle Einflüsse des Lebens einen Pol gibt, an dem so etwas wie persönliche Identität ausgemacht werden kann, dann ist es der Raum der Familie. Der Masse steht die Familie gegenüber. Aber die Familie kann sich nicht wirklich zur Wehr setzen, ist kein wirkliches Gegengewicht, sie hat keine Macht. Die Sozialisation in der Masse umfaßt vor allem die Einsicht in die eigene Machtlosigkeit. *THE CROWD* ist die Geschichte eines *losers*, und darin steht er gegen alle Konventionen des Hollywood-Erzählens. Eine Hollywood-Geschichte ist normalerweise eine *winner-story*, und selbst wenn jemand in die Opfer-Position hineingerät, dann ist es Zweck der Geschichte zu erzählen, wie er seine Handlungsinitiative wiedergewinnt und die Geschichte am Ende unter Kontrolle gebracht hat. Da ist *THE CROWD* von anderer Art: Die Geschichte eines Mannes, der sich anpaßt, durch eine persönliche Katastrophe fast stirbt, sich am Ende mühsam wieder arrangiert - sich der eigenen Handlungssohnmacht nun endgültig gewiß geworden. Das Bild des Glücks am Ende ist zutiefst melancholisch: Weil dieses Lachen erkennbar ist als Teil einer allumfassenden Maschine der Affekte, die die Wunsch- und Angstenergien der Menschen ergreift und prägt und am Ende in die Zirkulation der Waren einbezieht.

Der Schluß ist durchaus versöhnlich, wenn auch in einer raffinierten Weise - der Held entdeckt, daß einer der fragilsten Teile seines Selbstentwurfs durch seine Identifikation mit der Masse zustandekommt - er kann nicht außerhalb der Masse existieren, er ist notwendig angewiesen darauf, Teil der Masse zu sein (so auch Belton 1994, 129).

THE CROWD versucht, die Geschichte eines normalen Lebens zu erzählen. Realismus ist das Programm. Das unterscheidet ihn von Filmen wie Nichols' *WORKING GIRL*, der am Ende doch von der Geschichte eines Erfolges erzählt. Vidors Film dagegen bleibt am Normalschicksal und seinen kleinen Erfolgen und großen Einbrüchen interessiert. Der Held bekommt eine große Prämie für einen Werbeslogan - aber er macht keinen Aufstieg, steigt nicht in eine andere Kaste auf. Auch wenn an dieser Stelle des Lebens eine andere Art des Lebens sich anzukündigen schien - die Tochter wird überfahren, tödlich verletzt. Der biographische Faden reißt, der Held gerät in eine schlimme Krise, er wird arbeitslos, begeht fast Selbstmord. Am Ende findet er einen neuen Job als Sandwich-Man, als lebender Agent der Waren - und er versöhnt sich mit seiner Frau. Der Film endet in einer Vaudeville-Hall - und zeigt das Paar, lachend in der Menge. "Was blieb ihnen anders? Sie können nur lachen" lautet einer der Zwischentitel des Films (Toeplitz 1984, 412).

Einer der nicht verwendeten Schlüsse des Films ist ein *happy ending* - ein sensationell erfolgreicher Slogan bringt die große Wende.

Der Held ist ausgerechnet bei einer Versicherungsgesellschaft beschäftigt.

Die Stadt: Es gehört zur Größe von THE CROWD, daß er nicht flach ist, daß die Gegensätze nicht vereinfacht sind. Die Stadt ist der Lebensraum der Masse. Aber sie anonymisiert nicht allein, sondern ist selbst ein Ort des Vergnügens, ein bunter und schillernder Ort der Begehung, eine *formation of pleasure*, so wie Bennett den Blackpool-Vergnügungspark zu verstehen versucht hat.

Die Ankunft des Helden in der Stadt ist eine kurze Sequenz von Stadt-Ansichten, die ein widersprüchliches und in sich gespanntes Bild der Stadt entwirft und die in einer Ansicht des Büros endet. Zu dieser Ansicht, die die Unpersönlichkeit der Stadt artikuliert, gesellt sich aber eine andere Ansicht der Stadt als "site of romance, excitement and enjoyment" (McArthur 1997, 25). Die Gesamtgeographie des Films umfaßt die Eröffnung in der *small town*, die Flitterwochen an den Niagara-Fällen, den Familienurlaub am Strand. Obwohl so eine Ansammlung von prototypischen Orten des amerikanischen Lebens zu-

sammenkommt, wird doch keine Symbolik von *américanité* zusammengesetzt, sondern eher so etwas wie ein Aufblick auf subjektiv besetzte Orte konstruiert. Die Niagarafälle z.B. stehen als Bild sexueller Begierde, und dies ist keine persönliche Aufladung, sondern das populäre Image der Fälle (wie es Jahre später in NIAGARA [1953] zentral zum Thema gemacht wird): eines der Beispiele dafür, daß der Held sich an die populären Bedeutungen von Orten und Objekten anlehnt.

Perspektive: Vidor erzählt die Geschichte aus der Perspektive des Helden, er verzichtet auf die Autorität eines allumfassend informierten Erzählers (Toeplitz 1984, 412). Nach seinen eigenen Worten erzählt THE CROWD "die Geschichte eines Menschen, der das Leben beobachtet" (Vidor 1954, 102; zit. n. Toeplitz 1984, 412).

Gattungen: THE CROWD ist ein Film, der in keine Kategorie ganz zu passen scheint - und der trotzdem oder gerade deshalb einer der größten amerikanischen Spätstummfilme ist. Ihm fehlen fast alle Ingredienzien eines Hollywood-Erfolges - keine Bösewichter, keine Actionszenen, kein *happy ending*, nicht einmal eine klare Intrige (Koszarski 1990, 324; Giesenfeld 1998, 166). Es war die Absicht, die Chronik eines einfachen Lebens nachzuzeichnen, Alltagsleben auf die Leinwand zu bringen, realistisches Kino zu machen (auch wenn es in der Welt, die der Film nachzeichnet, weder Hunger noch Obdachlosigkeit gibt und auch die materielle Not nicht wirklich bedrohlich scheint; man könnte spekulieren, ob THE CROWD schon auf die Politik des New Deal ausgreift, die ja am Ende auf der Vorstellung eines gültigen Sozialkontraktes basierte). Der Film klagt nicht an, er ist kein Propagandafilm, forscht nicht einmal ernsthaft nach den Ursachen des sozialen Abstiegs in der großen Stadt. Sein alles dominierendes Interesse ist das Zeigen. Aber er ist durchaus von einer verhaltenen Kritik: "er zeigt, wie selbst bei den prononciert optimistischen Protagonisten das Vertrauen in die Gesellschaft und die Zukunft langsam verlorengehen kann" (Giesenfeld 1998, 166). Insofern entsteht eine Spannung zwischen dem wachsenden Vertrauensverlust des Helden in die Selbstheilkräfte der Gesellschaft und den ständig auftauchenden Werbeslogans,

die einen Optimismus verbreiten, der durch die Geschichte des Films selbst konterkariert wird.

Keine einhellige Meinung über die Genrezugehörigkeit des Films. Kein Melodrama (Giesenfeld 1998, 166). Der Film sei nüchtern und klar heruntererzählt. Doch ein Melodrama: Die melodramatische Handlung von *THE CROWD* drehe sich um die Anstrengungen einer Figur, die nur wenige oder sogar gar keine Kontrolle über das eigene Schicksal habe (Belton 1994, 127).

Reichweite und Vergleichbares: *THE CROWD* markiert eine Grenze des kritischen Realismus (Toeplitz 1984, 413), weil sein Thema Ausweglosigkeit ist.

"King Vidor stand in seiner Anklage allein auf weiter Flur, genauso wie seine Helden" (Toeplitz 1984, 414). Filme wie *GREED* oder *THE CROWD* formulierten eine scharfe Kritik am amerikanischen Traum zu einer Zeit der Prosperität (*Coolidge-era prosperity*, Koszarsky 1990, 190) und wurden auch darin zu Meilensteinen der Stummfilmgeschichte.

Nachahmer: *LONESOME* (*ZWEI JUNGE MENSCHEN*, 1928, Paul Fejos) - ein Mechaniker und eine Telefonistin lernen sich zufällig auf Coney Island kennen, sie verlieren sich und gewinnen einander wieder. Aber: ein nur schwacher Abklatsch der Intrige von Vidor's Film.

Folgen: Nach Aussage von Vittorio de Sica ist *THE CROWD* eines der wichtigsten Vorbilder für *LADRI DI BICICLETTA* (*FAHRRADDIEBE*, 1948). Koszarsky (1990, 324) nimmt die erkennbare Tendenz, die zum neo-realistischen Kino deutet, insbesondere zu Zavattinis Diktum "Neunzig Minuten aus dem Leben eines

durchschnittlichen Menschen", als eines der auffallendsten Merkmale von *THE CROWD*.

Man denke an *MR. DEED GOES TO TOWN* (1936, Frank Capra) und an King Vidor's *THE FOUNTAINHEAD* (1949) nach einem Roman von Ayn Rand, der die Differenz zwischen individuellem und Masse auslotet (dazu McArthur 1997, 25ff).

Literatur

Affron, Charles / Affron, Mirella Jona (1995) *Sets in motion. Art direction and film narrative*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Angermann, Erich (1966) *Die Vereinigten Staaten von Amerika*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv-Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. 7.).

Belton, John (1994) *American cinema / American culture*. New York [...]: McGraw-Hill.

Giesenfeld, Günter (1998) Rez. In: *Filmklassiker*. 1. Hrsg. v. Thomas Koebner. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, pp. 165-168.

Greenberg, Joel (1968) *War, wheat, and steel: An interview with King Vidor*. In: *Sight and Sound* 37,4, pp. ***.

Koszarski, Richard (1990) *An evening's entertainment: The age of the silent feature picture 1915-1928*. Berkeley [...]: University of California Press (*History of the American Cinema*. 3.).

McArthur, Colin (1997) *Chinese boxes and Russian dolls tracking the elusive cinematic city*. In: *The cinematic city*. Ed. by David B. Clarke. London/New York: Routledge, pp. 19-58.

Toeplitz, Jerzy (1984) *Geschichte des Films*. 1. 1895-1928. Berlin: Henschelvlg.

Vidor, King (1954) *A tree is a tree*. London [...]: Longmans. -- Darin v.a. pp. 145-158.