

Hans Jürgen Wulff

## Screwball Comedies: Ein enzyklopädischer Artikel

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12822>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans Jürgen: *Screwball Comedies: Ein enzyklopädischer Artikel*. Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2003 (Medienwissenschaft: Berichte und Papiere 3). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12822>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

[http://berichte.derwulff.de/0003\\_03.pdf](http://berichte.derwulff.de/0003_03.pdf)

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 3, 2003: Screwball Comedy.

ISSN 1613-7477.

Redaktion und Copyright dieser Ausgabe: Hans J. Wulff.

Letzte Änderung: 19. Juli 2001.

URL der Hamburger Ausgabe: [http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0003\\_03.pdf](http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0003_03.pdf).

## Screwball Comedies: Ein enzyklopädischer Artikel Von Hans J. Wulff

### Präferenzfilme

Die Filmographie der Hochphase der Screwball Comedy (1934-1942) umfaßt nahezu 200 Filme, die mehr oder weniger typische Vertreter des Screwballs sind. Als prototypische Vertreter können dienen:

1934: *It Happened One Night* (Es geschah eines Nachts); Frank Capra.

1934: *Twentieth Century* (Napoleon vom Broadway); Howard Hawks.

1935: *The Gilded Lily* (Das Mädchen, das den Lord nicht wollte); Wesley Ruggles.

1936: *Libeled Lady* (Lustige Sünder); Jack Conway.

1936: *My Man Godfrey* (Mein Mann Godfrey); Gregory LaCava.

1937: *The Awful Truth* (Die schreckliche Wahrheit); Leo McCarey.

1937: *I Met Him in Paris* (Pariser Bekanntschaft); Wesley Ruggles.

1937: *Nothing Sacred* (Denen ist nichts heilig); William Wellman.

1937: *True Confession* (Ein Mordsschwindel); Wesley Ruggles.

1938: *Bringing Up Baby* (Leoparden küsst man nicht); Howard Hawks.

1938: *Bluebeard's Eighth Wife* (Blaubarts achte Frau); Ernst Lubitsch.

1939: *Ninotchka* (Ninotschka); Ernst Lubitsch.

1939: *The Women* (Die Frauen); George Cukor.

1940: *His Girl Friday* (Sein Mädchen für besondere Fälle); Howard Hawks.

1940: *The Philadelphia Story* (Die Nacht vor der Hochzeit); George Cukor.

1941: *The Lady Eve* (Die Falschspielerin); Preston Sturges.

1941: *Mr. And Mrs. Smith* (Mr. und Mrs. Smith); Alfred Hitchcock.

1942: *Ball of Fire* (Die merkwürdige Zähmung der Gangsterbraut Sugarpuss; aka: Wirbelwind der Liebe); Howard Hawks.

1942: *Palm Beach Story* (Atemlos nach Florida); Preston Sturges.

### Bezeichnung

Unter *Screwball Comedy* versteht man eine Komödiengattung, deren wichtigste Elemente (1) respektloser Humor, (2) schneller Rhythmus, (3) Dialogorientiertheit, (4) exzentrische Charaktere und (5) der *battle of sexes* sind. Auch Gehring (1986) gibt insgesamt fünf Charakteristika des Genres: (1) Unbegrenzt zur Verfügung stehende Freizeit; die meisten der Figuren sieht man nicht bei der Arbeit, eine Ausnahme bilden die Reporter-Figuren, die einen eigenen kleinen Themenkreis füllen; (2) Kindhaftigkeit der Charaktere; die Filme handeln von Figuren, die nur geringe Verantwortung tragen, das Interesse liegt darauf, Spaß zu haben oder eine verklemmte Figur zu beeinflussen, die Filme handeln von der Werbung des einen um den anderen; die Heirat kommt erst kurz vor dem Ende ins Spiel; (3) urbane Spielorte; (4) apolitisches Interesse der Figuren; (5) Frustration der männlichen Hauptfigur.

Die Screwball-Komödie handelt immer von sozialen Beziehungen. Sie entstammt den Broadway-Komödien der späten zwanziger Jahre und wurde für den Film um Slapstick-Elemente angereichert (Belton

1994, 150; zur Vorgeschichte Balio 1993, 268). Alternative Bezeichnungen sind *Madcap Comedy*, *Daffy Comedy*, *Romantic Comedy* und *Sophisticated Comedy*. Es gibt keine präzise Definition, der Begriff faßt ein ganzes Feld von romantischen Komödien zusammen (Blake 1991, 111).

Die Herkunft des Begriffes ist nicht eindeutig nachgewiesen. (1) Möglicherweise entstammt er der Baseball-Sprache, in der der *screwball* ein verschlagener Ball ist, der mit Effet geworfen wird, so daß er nur schwer angenommen werden kann und aus dem Spielfeld herauszufliegen droht. (2) Ein *screwball* ist außerdem eine Slang-Bezeichnung für eine schrullige, launische und ungewöhnliche Figur ist. *Screwy* entspricht in etwa unserem „Schraube locker“ (Bergman 1971). (3) In der Literatur findet sich ein Hinweis auf einen Dialog am Ende von Capras *It Happened One Night* (1934): Auf die Frage „Do you love her?“ antwortet der Held: „Yes, but don't hold that against me. I'm a little screwy myself.“ (Blake 1991, 111). (4) Die Bezeichnung *screwball* wurde weit verbreitet, als die Kritik die Rolle Carole Lombards in *My Man Godfrey* mit dieser Metapher belegte. Daraufhin wurde die Bezeichnung als Bezeichnung einer Komödiengattung üblich.

## Geschichte

Der besondere Stil der Screwball-Komödie wurde mit drei Überraschungserfolgen - Hawks' *The Twentieth Century*, Van Dykes *The Thin Man* und Capras *It Happened One Night* - 1934 etabliert. Nach diversen Vorläufern entstand mit diesen drei Filmen eine Gattung, die äußerst erfolgreich war. *It Happened One Night* erhielt 1934 insgesamt fünf Oscars. Das Genre blühte bis 1942, manche sprechen von 1945 als Abschlußphase (Thompson/Bordwell 1994, 255), andere nehmen die Phase 1936-38 als Hochphase, schon danach trat das Genre zurück (Balio 1993, 268).

Die Screwball-Komödie löst die bis dahin vorherrschenden anarchistischen Komödien im Stil der Marx Brothers oder Mae Wests ab. Ideologie- und geistesgeschichtlich hängt sie eng mit der Entwicklung der amerikanischen Depression zusammen, der sie sichtbar entstammt. Als die Krise Mitte der drei-

ßiger Jahre unter Kontrolle zu sein schien und das Reformprogramm des *New Deal* zu greifen begann, trafen die leichteren, trotz ihrer Respektlosigkeit letztlich systembestätigenden Screwball-Komödien auf einen veränderten Publikumsgeschmack. Screwball-Komödien dienten als Unterhaltungsangebote primär eskapistischen Zwecken (Bawden/Tichy 1977, 588). Manche (Bergman 1971) halten die Screwball-Komödie für politisch konservativ, ja sogar reaktionär. Belton (1994, 155) plädiert dafür, der Gattung einen historischen Platz zwischen den beiden Weltkriegen zuzuordnen – dann wird sie lesbar als rebellische Wendung in der *romantic comedy* - als Antwort auf die anarchistische Komödie der frühen Tonfilmzeit.

Die Screwball-Komödie ist durch einige Regisseure gekennzeichnet - Howard Hawks und Frank Capra, George Cukor und Mitchell Leisen, Ernst Lubitsch und Gregory LaCava, Leo McCarey und Preston Sturges. Und ihr Erscheinungsbild hängt an den männlichen und weiblichen Protagonisten. Allerdings haben alle Beteiligten auch in anderen Genres gewirkt, und eine so eindeutige Assoziation wie zwischen Chaplin und Slapstick läßt sich auf keine der Personen münzen (Blake 1991, 111). Alle Akteure arbeiten gleichzeitig auch in anderen Genres; so spielen Spencer Tracy und Joan Crawford in Filmen wie Frank Borzages bittersüßer Komödie *Mannequin* (1937), Carole Lombard und Fred MacMurray treten in dem Drama *Swing High, Swing Low* (1937) von Mitchell Leisen auf.

Die Frauenfiguren sind selbstbewußt und energisch, auch eigensinnig bis zum Exzentrischen: Jean Arthur, Claudette Colbert, Irene Dunne, Katharine Hepburn, Miriam Hopkins, Carole Lombard, Myrna Loy, Rosaling Russell, Barbara Stanwyck und Ginger Rogers.

Entsprechend sind auch die Männerfiguren auffallend - es handelt sich durchwegs um leichtfertige, leichtlebige Figuren, um Gauner, Betrüger, halbseidene Gestalten, die oft in den Tag hineinleben; oder es handelt sich um Figuren, die so in ihrer Arbeit aufgehen, dass sie vom Leben abgeschnitten scheinen. Das *screwy* trifft auf die männlichen Rollen eher zu als auf die weiblichen. Spleenig oder verrannt in eine Idee bis zur Verrücktheit sind Gary

Cooper in *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), Cary Grant in *Bringing Up Baby* (1938) oder Spencer Tracy in *Adam's Rib* (1947).

Die Darsteller treten oft paarweise auf – so sind Myrna Loy und William Powell in den Filmen des Thin-Man-Zyklus fest assoziiert und geben der Reihe eine Qualität, die durch die Kriminalgeschichten kaum eingelöst werden kann (Balio 1993, 277)

### Erzählte Welt

Manche Autoren haben die Gliederung der Welt in eine Fülle von Oppositionen als Zentrum der Screwball-Komödie angesehen. Das Gebildete steht dem Ungebildeten gegenüber, das Reiche dem Armen, das Intelligente dem Dummen, das Ehrenwerte dem Ehrlosen, das Weibliche dem Männlichen. Es geht nicht um den Ausgleich dieser Gegenüberstellungen, sondern um das Auskämpfen einer Koexistenzform - unter Verzicht auf Gewalt, mit den symbolischen Mitteln des Dialogs, des Tricks, des Betrugs. Gewaltanwendung ist immer überraschend und eher als ein Kontrollversagen gewertet denn als echte Möglichkeit des Handelns.

Zentral ist immer die Beziehung der Geschlechter. Andrew Sarris behauptete (1978), dass die Unterdrückung von Sexualität das primäre Thema der Screwball-Komödie sei und dass Sexualität darum ihr wichtigste Subtext. Sarris verbindet dieses Verhältnis mit dem Aufkommen des Production Code (1934), der nicht nur die Filme von Mae West und Jean Harlow unmöglich machte, sondern auch solche Konstellationen wie die Dreiecksgeschichte in Lubitschs *Design for Living* (1933). Fortan bleibt die Darstellung von Sexualität und von sexueller Macht ironisch und indirekt (Belton 1994, 152f). Die Paare, um die die Geschichten sich drehen, vereinen die Gegensätze am eigenen Leibe. Es sind „ungleiche Paare“ (Wartenberg 1999).

Ein erster Typus von Screwball-Komödien lebt von der schroffen Gegenüberstellung von Reich und Arm. Zwar waren insbesondere die Reichen kaum realistisch gezeichnet, doch gaben die Filme immer wieder Hinweise auf die zeitgenössische Realität. Manche (wie *Mr. Deeds Goes to Town*, 1936) zeig-

ten Wochenschaubilder hungernder Massen, manchen handelten von Slums in New York und einem geradezu märchenhaften Aufbruch aus den Slums (*My Man Godfrey*, 1936), andere erzählten – unter komischen Vorzeichen - vom Börsenkrach (*Easy Living*, 1937).

Die Helden der Screwball-Komödie müssen vor diesen Hintergrund eines unverantwortlichen und hedonistischen Reichtums und großer äußerer Not gesetzt werden. Materielle Werte sind eher zweitrangig, die Devise, richtig zu leben, gilt als verbindlicher als die traditionelle Wertorientierung an Reichtum und Status. Der ausgestellte Reichtum wird am Ende oft abgestraft, wenn er eine Niederlage erleidet - dem Reichen wird der arme Mann vorgezogen (wie in *It Happened One Night*, 1934; *The Bride Comes Home*, 1935; *The Gilded Lily*, 1935; *Hands Across the Table*, 1935; *Holiday*, 1938), das Gericht gebietet den Reichen Einhalt (*Mr. Deed Goes to Town*, 1936). Manchmal auch werden die Reichen am Ende einsichtig (*My Man Godfrey*, 1936, *Easy Living*, 1937; *You Can't Take It with You*, 1938). Bergman (1971) geht generell davon aus, dass die Screwball-Komödie Klassendifferenzen überbrücke, soziale Gegensätze ausgleiche und die sozialen Probleme der Depressionszeit behebe, erfaßt damit aber wohl nur diesen einen Typus (zu dem Capra und Sturges zugeliefert haben).

Ein zweiter Typus bildet sich neben diesem tendenziell sozialkritischen Grundmuster heraus, in das Hawks oder McCarey hineingerechnet werden können. In seinem Zentrum steht der konstant ver-rückte, der oft sonderliche, dem Alltagsleben und der Normalität entfernte Held, weshalb auch ältere Filme wie *Trouble in Paradise* (1932), *Design for Living* (1933), *Bombshell* (1933) und der schon erwähnte *Twentieth Century* (1934) zur Screwball-Komödie gerechnet werden können. Das Exzentrische im Verhalten ist aber nicht als Wert für sich gesetzt, sondern manchmal als exzentrische Befreiung von Normen (*Bringing Up, Baby*, 1938), manchmal aber als deviantes und unverantwortliches Verhalten gegenüber anderen gekennzeichnet (*My Man Godfrey*, 1936) (Neale/Krutnik 1990, 152).

## Inszenierung

Vor allem die Ausstattung deutet auf eine Anbindung der Geschichten der Screwball-Komödie an das Milieu der Reichen resp. der Wohlhabenden hin. Diese Geschichten spielen in den städtischen Quartieren der reichen Leute, in eleganten Wohnungen, in Stadtvillen etc. Auch die späteren Filme, in denen Journalisten, Politiker und Bankangestellte agieren, spielen im urbanen Milieu. Die Ausstattung ist modern, am Puls der Zeit. Die Stilrichtungen der Art Déco dominieren die Einrichtungen, die Möbel, die Kleidung, die Autos. Aufenthalt auf dem Lande ist nur vorübergehend (wie zum Zweck der Scheidung in *The Women*, 1939, oder als Feld, auf dem man das Leben der Armen erforschen kann, wie in *Sullivan's Travels*, 1941) und wird als lästig und langweilig empfunden. Manchmal ist der Lebensraum der Stadt erst zu erobern, er erscheint fremd und unbekannt (wie in *Ball of Fire*, 1941). Gelegentlich handeln Filme nicht in amerikanischen Großstädten, sondern in Paris (*I Met Him in Paris*, 1937; *Midnight*, 1939; *Ninotchka*, 1939), an Urlaubsorten wie der französischen Riviera (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938), auf Landgütern (*Bringing Up Baby*, 1938).

Zur Modernität gehören wohl auch die Rollenmuster, denen die Akteure zugeordnet sind. Insbesondere die Frauen nehmen am Berufsleben teil. Auffallend ist, dass Konsumation eine der ausgestellten urbanen Handlungsweisen ist. Professionalismus gehört zum normalen Identitätsverständnis.

Die Dialogregie operiert mit sehr kurzen Dialogstücken. Hawks hatte eine Technik des „überlappenden Dialogs“ entwickelt, in der ein Akteur schon zur Gegenrede ansetzt, wenn die provozierende Zeile noch gar nicht ausgesprochen ist (Blake 1991, 112f). Eine erstaunliche Menge von Filmen nutzt Lieder zur Inszenierung – um Gemeinschaftssinn zu illustrieren, gemeinsames Vergnügen zu zeigen, zu thematischen Effekten (Shale 1991).

## Handlungsmuster

Grundsätzlich gilt für die Filme der Screwball-Komödie ein parodistischer Grundzug. *It Happened One Night* (1934) z.B. bezieht sich sowohl auf einen

vielfach adaptierten Stoffkreis des Überlandbusses wie auch auf die vielfach adaptierte Thematik des Grand-Hotels (Balio 1993, 268ff). Entsprechend ist *Whole Town's Talking* (1935) eine Variation des Little-Cesar-Stoffs (Balio 1993, 272).

Schon früh ist die Inszenierungsweise der Screwball-Komödie mit anderen Genres zusammengeführt worden - mit Elementen des Krimis (*Big Brown Eyes*, 1936), des Horrors (*The Invisible Woman*, 1940), der Groteske (*Arsenic and Old Lace*, 1941) oder des Melodrams (*Arise My Love*, 1940).

Die Geschichten folgen *formula*, bieten also keine Überraschungen. Das Ende ist zumindest tendenziell bekannt (Blake 1991, 113). Der Akzent liegt also eher auf dem Wie der Erzählung als auf dem Was. Dieses Prinzip wird unterstützt durch die Paarigkeit der Akteure – wenn ein Film als „Tracy und Hepburn“-Komödie angekündigt wird, ist klar, dass sie am Ende ein Paar sein werden. Rezeptionslust entsteht also nicht aus gespanntem Interesse am Verlauf, sondern in der Betrachtung verrückter Charaktere und in den Schwierigkeiten, die sich das Paar selbst auf dem Weg zur Einsicht, dass die Partner füreinander bestimmt sind, bereitet (Blake 1991, 113).

Es bildet sich ein doppeltes Handlungsmuster heraus, die jeweils auf einer starken weiblichen Hauptperson und einem normengerechten Ende basieren. Der weibliche Protagonist treibt die Handlung an, seine Ziele dominieren die Handlung. Oft ist die weibliche Protagonistin der einzige Akteur, der weiß, dass das Ziel der Handlung eine romantische Bindung zwischen ihr und dem nichts ahnenden männlichen Helden ist. Sowohl in *Bringing Up Baby* (1938) wie aber auch in *Ball of Fire* (1941) ist es die Heldin, die den Helden in den Sog der Ereignisse hineinzieht und die am Ende auch die Entscheidung, die Beziehung in eine erotische Beziehung zu normalisieren, antreibt. Harvey (1987, 161) geht sogar so weit, Screwball als „a special kind of women's game“ anzusehen.

Das erste Handlungsmuster ist die *Zähmung der Widerspenstigen* resp. der *Leichtfertigen* durch einen zwar humorvollen, aber realistischen Partner. Beispiele sind *Desire* (1936), *Nothing Sacred* (1937),

*Bluebeard's Eighth Wife* (1938), *Fifth Avenue Girl* (1939), *Midnight* (1939), *The Philadelphia Story* (1940) und *The Lady Eve* (1941).

Das zweite Handlungsmuster ist eine Verkehrung des ersten: Ein eigentlich liebenswerter, aber zu sehr auf seine Arbeit, bürgerliche Ambitionen oder skurrile Eigenheiten fixierter Mensch wird durch einen lebenslustigen Partner von seiner unbekömmlichen Ernsthaftigkeit befreit. Dieses Muster findet sich u.a. in *She Married Her Boss* (1935), *The Awful Truth* (1937), *Ninotchka* (1939), *His Girl Friday* (1940), *The Palm Beach Story* (1940), *Ball of Fire* (1941), *They All Kissed the Bride* (1942).

Die Filme enden immer mit einer romantischen Wendung (von daher rührt die Bezeichnung *Romantic Comedy*). Sei es, dass das Paar heiratet oder dass es überhaupt nur zum Paar wird – die Zeit des Geschlechterkrieges wird am Ende durch das Erreichen des Ziels der Gemeinsamkeit abgelöst.

Eigenartigerweise ist eine ganze Anzahl von Filmen der Wiederverheiratung gewidmet (Cavell 1981). Die Basis der Aneignungsformen in der Screwball-Komödie ist der Konflikt (Belton 1994, 153), und darum nimmt es nicht wunder, dass die Geschichten nicht in der Beruhigungsform erzählt werden, nach der ein Paar seine Liebe entdeckt und zum Paar wird, sondern dass die Phase der Paarbildung abgeschlossen ist und dass die Ausbalancierung der inneren Nähe der Beziehung weiterhin konflikthaft ist – bis zur Möglichkeit, den Bruch einzuleiten (ihn aber möglicherweise auch rückgängig zu machen). Belton folgend (1994, 153f), ist es nicht allein die Integration von zweien zum Paar, die hier zur Disposition gestellt ist, sondern das ganze Feld der Desintegration, der Quasi- und der Pseudointegrationen. Der Partner ist als Opponent wertgeschätzt, das Lebensziel ist nicht unbedingt ein ausgeglichenes Alltagsleben (ganz im Gegenteil, bürgerliche Normalität wird als langweilig, sensations- und lustlos erkannt).

## Nachleben

Die sich wiederum verändernde soziale Realität, die durch die Kriegswirtschaft bedingt war, veränderte das ideologische Umfeld der Filmproduktion und

-rezeption - die ungezügelte Heiterkeit der Screwball-Komödien der Hochphase werden nun durch ernstere Stoffe abgelöst (Sullivan's Travels, 1941; *The Talk of the Town*, 1942), gelegentlich auch patriotisch weiterentwickelt (*The More, the Merrier*, 1943). Wenige späte Versuche aus den vierziger Jahren liegen vor (*Adam's Rib*, 1949; *And Baby Makes Three*, 1949; *Monkey Business*, 1952).

Die fünfziger Jahre brachten einige Versuche, das Genre neuzubeleben. Mehrere Filme wurden neuverfilmt, scheiterten aber an der veränderten Konstellation der sozialen Beziehungen der Klassen, an der mangelnden Leichtfertigkeit der Autoren und an der Schwerfälligkeit der Inszenierung. Vor allem die Liberalität und Ungezügeltheit im Umgang mit weiblicher Initiativität und Sexualität, wie sie in Screwball-Komödien immer wieder erreicht wurde, ist in den fünfziger Jahren nicht erzielbar. Die Komödien der Zeit mündeten schließlich in die pruden Sex-Komödien mit Doris Day ein (wie z.B. *Pillow Talk*, 1959). Auch die Versuche Hawks', mit *Man's Favorite Sports* (1964) an die Inszenierungsstrategien der Screwball-Komödie anzuknüpfen, mißlangen, weil der Film deutlich zu langsam gegenüber den Vorbildern ist.

Auch wenn man im Deutschland der dreißiger Jahre versuchte, Screwball-Komödien nachzudrehen (*Glückskinder*, 1936), ist die Gattung eine amerikanische Domäne geblieben. Erst in den sechziger Jahren nahm Philippe de Broca in Frankreich die Tradition des Genres wieder auf (*Le Farceur*, 1960; *L'Amant de cinq Jours*, 1961; *Un Monsieur de Compagnie*, 1964). Peter Bogdanovich versuchte mit *What's Up, Doc* (1972) eine klare und explizite Reminiszenz an die klassische Phase. Seither kommen immer wieder Screwball-Filme auf den Markt (*Starting Over*, 1979; *Continental Divide*, 1981; *Blind Date*, 1987; *Who's That Girl*, 1987; *When Harry Met Sally*, 1989), ohne dass sich aber abzeichnen würde, dass das Genre ein Revival erlebte. Gelegentlich ist nämlich die These geäußert worden, dass Screwball einer neuen Blütezeit entgegenstrebe – weil die heterosexuelle Liebeskomödie in der Zeit der sexuellen Liberalisierung Themen der Sexualität und der Aushandlung von Beziehungen nach ihrer institutionellen Regulation ansprechbar mache (Neale/Krutnik 1990, 172f).

## Literatur

**Balio, Tino** (1993) *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*.

Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, pp. 268-279 (History of American Cinema. 5.).

**Bawden, Liz-Anne** (Hrsg.) (1978) *Rororo Filmlexikon. 1-6*. Hrsg. d. deutschen Ausg. v. Wolfram Tichy. Reinbek: Rowohlt.

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

**Bergman, Andrew** (1971) Frank Capra and screwball comedy. In seinem: *We're in the money: Depression America and its films*. New York: Harper & Row, pp. 132-148.

**Blake, Richard A.** (1991) *Screening America. Reflections on five classic films*. New York/Mahwah: Paulist Press, pp. 103-127.

**Cavell, Stanley** (1981) *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

**Gehring, Wes D.** (1986) *Screwball comedy. A Genre of madcap romance*. New York: Greenwood Press (Contributions to the Study of Popular Culture. 13.).

**Harvey, James** (1987) *Romantic comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges*. New York: Alfred A. Knopf.

**Neale, Steve / Krutnick, Frank** (1990) *Popular film and television comedy*. London: Routledge.

**Shale, Rick** (1991) Songs in screwball comedy. In: *Beyond the stars. Studies in American popular film. 2. Plot conventions in American film*. Ed. by Paul Loudikes and Linda K. Fuller. Bowling Green: Bowling Green University Press, pp. 160-169.

**Thompson, Kristin / Bordwell, David** (1994) *Film history: An introduction*. New York [...]: McGraw-Hill.

**Wartenberg, Thomas E.** (1999) *Unlikely Couples: Movie Romance as Social Criticism*. Boulder, Col.: Westview Press, 254 pp.