



Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm¹

1. Der klassische Gangsterfilm: Zur Methodik der Strukturbeschreibung

Als sich Anfang der 70er Jahre die Auseinandersetzung mit „Genre“ als Ansatz in der u.s.-amerikanischen Filmwissenschaft herauszubilden begann, erfolgte der methodische Zugang zunächst über die Beschreibung der visuellen Charakteristika verschiedener Filmgenres. So schrieb Edward Buscombe in seinem richtungsweisenden Text aus dem Jahr 1970:

[...] the major defining characteristics of genre will be visual: guns, cars, clothes in the gangster film; clothes and dancing in the musical (apart from the music, of course!); castles, coffins, and teeth in horror movies (Buscombe 1995, 19).²

In dieser Etablierungsphase der Genretheorie in der Filmwissenschaft war es neben dem Western vor allem der Gangsterfilm, der im Zentrum der ersten Genreanalysen stand. Prägend für die nachfolgenden Untersuchungen wurde Colin McArthurs *Underworld U.S.A.* von 1972, in dem dieser sich dem amerikanischen Gangsterfilm über dessen „Ikonographie“ zu nähern sucht. In seinem Aufsatz „The Iconography of the Gangster Film“ (McArthur 1977) differenziert er folgende Gruppen visueller Muster, die er als konstitutiv für den Gangsterfilm begreift:

The recurrent *patterns of imagery* can be usefully divided into three categories: those surrounding the physical presence, attributes and dress of the actors and the characters they play; those emanating from the milieux within which the characters

1 Dieser Aufsatz verdankt sich der Anregung und Unterstützung von Hans J. Wulff, dessen Ideen und Hinweise an zahlreichen Stellen in den Text eingegangen sind.

2 Die Dürftigkeit der Erklärung dürfte hier insbesondere am Beispiel des Horrorfilms augenfällig werden: Abgesehen davon, daß die Aufzählung von Schlössern, Särgen und Zähnen keinesfalls die visuellen Momente des Genres hinreichend beschreiben kann, vernachlässigt sie grundsätzlich, daß hier (ähnlich wie im Genre des „Thrillers“) die genre-bestimmenden Merkmale nicht auf der filmischen Oberfläche, sondern in den Teilhabemodi Spannung, Angst – dem „Horror“ eben – auf Seiten des Zuschauers zu suchen sind, die der Text evoziert und steuert.

operate; and those connected with the technology at the characters' disposal (118; Herv. B.H.).¹

John Gabree führt in seinem *Der klassische Gangsterfilm* (1981 [orig. 1973]) folgende „Symbole“ an, die seiner Meinung nach das Genre kennzeichnen:

- Sieg über das Verbrechen,
- die Niederlage des Gangsters,
- Tod des Gangsters.²

Danach benennt Gabree „die wesentlichen Faktoren, die einen Film zum Gangsterfilm werden lassen“ (ibid., 16), als da wären: Bekleidung, Autos, Schießisen, Telefone, die Stadt, die Darsteller, die Rollen, Sex (darunter sind kurioserweise auch die Rollen der „Lady“ sowie der „Mutter“ [!] versammelt). Die Überlegungen erinnern an die Dramaturgie des Rezeptbuchs: „Man nehme...“.

Und Tom Ryall (1998) urteilt in einem Rückblick auf die Entwicklung von Genretheorie und -analyse:

The gangster genre also lent itself to such analysis with its urban, street-at-night settings, its night-clubs and bootleg liquor factories; the gangster's fedora and well-tailored suit; and the cars and tommy-guns which were the gangster's tools of the trade (331).

Als abschließendes Beispiel für diese Form der Annäherung an das Genre über die Aufführung typischer „ikonographischer“ Elemente möchte ich Tino Balio zitieren, der die verbindenden Elemente der drei prototypischen Gangsterfilme (zur „Prototypikalität“ s.u.) der 30er Jahre – *LITTLE CAESAR*, *THE PUBLIC ENEMY* und *SCARFACE* – sehr schön wie folgt beschreibt³

The pictures also contained most of the *iconographic characteristics* of the genre. The milieu of the gangster was the city, in particular its dark streets, dingy rooming houses, bars, clubs, penthouse apartments, mansions, and precinct stations. The gangster typically wore nondescript and wrinkled clothing at first, but as he moved to the top, his clothing changed to flashy, custom-tailored stripped suits with silk ties and suitable jewelry, fedora hats, spats, and tuxedos. Being a modern man of the city, the gangster had at his disposal the city's complex technology, in particular

1 McArthurs Unterscheidung von Schauspielern und Figuren leuchtet ein, wurden doch die Stars und ihre spezifische Erscheinungsweise zu zentralen Elementen der Ausdrucksseite des Gangsterfilms: Neben Paul Muni fungierten vor allem Edward G. Robinson und James Cagney als prototypische Filmgangster.

2 Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß der hier verwendete Symbolbegriff unklar und auch die Unterscheidung dieser drei Erzählmotive nicht klar ersichtlich ist.

3 Einige der Formulierungen sind von McArthur übernommen; vgl. 1977, 121

firearms, automobiles, and telephones. The automobile was a major icon and had a twofold function: it enabled the hero to carry out his work, and like his clothes, it became the symbol of his success (Balio 1993b, 283; Herv. B.H.).

In keinem der zitierten Texte wird geklärt, was im filmwissenschaftlichen Kontext unter dem Begriff „Ikonographie“ genau zu verstehen ist. (Den Ergebnissen nach ist kaum mehr als die Aufzählung, zuweilen noch Beschreibung verschiedener, disparater Bildelemente damit gemeint.) Welchen Erklärungswert haben solche Listen wiederkehrender Textelemente? Ich würde sagen: Für sich genommen keinen. In einigen der Formulierungen zeichnet sich jedoch eine *funktionalistische Bestimmung* solcher „ikonographischen“ Bestimmungstücke des Genres ab, um die es mir hier geht und die ich daher deutlicher herausstellen möchte. Grundlegende These ist, daß die aufgeführten Genre-Elemente als *Funktionen der Narration* zu beschreiben sind: Der Gangsterfilm kann als narrativer Komplex gefaßt werden, der den *Funktionalisierungsrahmen* bereitstellt, der all diese Elemente integriert und damit erst zum „Zeichen“, zum Träger spezifischer Bedeutung macht.¹ Das heißt: Sogenannte „visuelle“, meinelten auch „ikonographische“ Elemente werden nicht einfach quasi automatisch‘ signifikativ für das Genre, weil sie sich schlichtweg von Film zu Film wiederholen. Vielmehr sind sie – in der Terminologie des Phänomenologen Wilhelm Schapp (1985) – „Wozudinge“: Sie werden genutzt, um darüber eine Geschichte in einer spezifischen „erzählten Welt“ mit eigenen Gesetzmäßigkeiten, Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten zu entfalten.

Rick Altman hat ähnlich argumentiert. Er differenziert in seinen genretheoretischen Überlegungen Zugänge, die sich – wie die genannten „Ikonographie“-Ansätze – auf „semantische Elemente“ der Textoberfläche beziehen, und solche, die nach den darunterliegenden Strukturen oder auch grammatikalischen Mustern‘ eines Genres fragen²:

[...] we can as a whole distinguish between generic definitions that depend on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like – thus stressing the *semantic elements* that make up a genre – and definitions that play up instead certain constitutive relationships between undesignated and variable placeholders – relationships that might be called the genre’s *fundamental syntax*. The

1 Ich folge hier einer strikt funktionalistischen Auffassung von „Zeichen“, wie sie Hans J. Wulff seinerzeit formuliert hat: „Zeichen zu sein, ist eine Funktion von Dingen und Ereignissen, nicht Eigenschaft“ (1988, 50).

2 Als Beispiele für „syntaktische“ Ansätze wären etwa das „*frontier*-Modell“ John Caweltis zur Analyse des Westerns (1970) zu nennen oder Jim Kitses’ (1969) Beschreibung der zentralen Opposition im Western zwischen „Wildnis“ und „Zivilisation“.

semantic approach thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged (1986, 30; Herv. B.H.).

In seinem „semantic/syntactic approach“ zur Genreanalyse fordert Altman die Integration beider Richtungen und damit die Untersuchung des Beziehungsgefüges zwischen den semantischen Elementen eines Genres und den übergreifenden syntaktischen Rahmen, in die diese eingelassen werden.

Ein einfaches Beispiel zur Erläuterung, wieder auf den konkreten Fall des Gangsterfilms bezogen: Der aufwendige Kleidungsstil im Gangsterfilm ist nicht schlichtweg deshalb kennzeichnend, weil er immer wieder ausgestellt wird, sondern weil er *genutzt* wird, um vom sozialen Aufstieg (und später vom Fall) des Gangsters zu *erzählen*: Mit Kleidung markiert und kommuniziert der Gangster ein Selbstbild und seinen gesellschaftlichen Status und grenzt sich von einer sozialen Gruppe ab (in der Regel von der Unterschichtsgruppe italienischer oder irischer Einwanderer, der er entstammt). Kleidung ist damit ein Mittel zur Kennzeichnung sozialer Oppositionen, die narrativisiert werden. Sie tragen zur Strukturierung der erzählten Welt bei und werden von dieser wiederum zum Ausdruck gebracht. Erst durch diese Eingebundenheit in den narrativen Komplex ist die Kleidung des Gangsters für den Zuschauer signifikativ in Hinblick auf den „Intertext“, läßt sie ihn oder sie doch beispielsweise auf Beziehungsgefüge und Machtverhältnisse zwischen den handelnden Figuren und den Entwicklungsstand der Handlung schließen und regt Erwartungen auf kommende Konflikte an. In der abstrakten Formulierung Altmans: Die einzelnen semantischen Elemente fungieren als Signale, die syntaktische Erwartungen evozieren (und vice versa: die Ausfaltung „semantischer Felder“ macht syntaktische Signale erwartbar) (vgl. 1987, 101). Daraus folgt aber auch: Die einzelnen generischen Elemente befinden sich, wie am Beispiel der Kleidung demonstriert werden sollte, nicht auf derselben strukturellen Ebene, sondern unterliegen einer *hierarchisch-funktionalen Ordnung*.

Ich möchte hier die These vertreten, daß für den Gangsterfilm 1. die elementare Gliederung der erzählten Welt und der sich darin und darüber manifestierende zentrale Konflikt konstitutiv sind für die spezifischeren filmischen und narrativen Elemente des jeweiligen Genreexemplars und daß 2. der zentrale narrative Konflikt sowie der typische narrative Verlauf untrennbar verbunden sind mit dieser topographisch-symbolischen Ordnung des Genres. Das heißt beispielsweise: Die typische „rise-and-fall structure“ (Balio 1993b, 283) des Gangsterfilms, man könnte meinen: *die* narrative Grundstruktur des Genres¹ (in

1 Vgl. Gabrees „Symbole“ (s.o.).

Altmans Worten: seine „Syntax“), ist entsprechend gebunden an diese fundamentale räumliche Ordnung und ordnet sich ihr funktional unter.¹ In diesem Sinne fungieren Schauplätze resp. „Milieus“ denn auch nicht als bloßer, tendenziell austauschbarer Hintergrund einer Handlung, sondern Räume markieren *symbolische Felder*, die normativ besetzt sind und narrativ entsprechend genutzt werden.² Diese Besetzung und Gliederung ist essentiell für das Genre als Instantiation einer *möglichen Welt*.³ Anders ausgedrückt: Die diegetische Welt ist in Handlungsräume strukturiert, die zugleich weiterführende Bedeutungen annehmen. Sie repräsentieren beispielsweise auch das personelle Nahfeld der Figuren, darüber hinaus eine spezifische historische und kulturelle Umgebung, eine moralische Welt mit bestimmten Werten, Ge- und Verboten und Codes der Verhaltensregelung und vor allem: die fundamentale soziale Ordnung. Für den Gangsterfilm heißt das konkret: Die fiktionale Welt der Filme und des Genres wird um die zentrale Dichotomie der bürgerlichen Sphäre und der „Unterwelt“, die jedoch (wie ich zeigen werde) ineinander greifen und miteinander verwoben sind, organisiert.

Für die Beschreibung einiger der Strukturmomente des klassischen Gangsterfilms, die ich hier verfolge, setze ich also diese Sphärengliederung als fundamental für die typifizierte „Modellwelt“ des Genres, d.h. nehme sie als *den* tiefenstrukturellen Mechanismus, der die einzelnen Textelemente integriert und funktionalisiert. Entsprechend, so die sich anschließende Behauptung, operiert das „Genrebewußtsein“ des Zuschauers (Schweinitz 1994) mit diesem Wissen um die grundsätzliche Teilung der abgebildeten (wie realen) Welt: in Ober- und Unterschicht, in Besitzende und Besitzlose, in die mondäne Welt und die Arbeitswelt. Diese kulturell vermittelten Wissensbestände werden von den einzelnen Texten des Genres geteilt und machen sie aufeinander und damit auf den „Intertext“ beziehbar. (Genres sind entsprechend weniger als Textklassen, son-

1 Verwiesen sei an dieser Stelle auf Wulffs beispielhafte textsemiotische Analyse von Ingmar Bergmans *DAS SCHWEIGEN* (Wulff 1988), die auf die topographischen und soziometrischen Verhältnisse in diesem Film fokussiert ist.

2 In einer Art „Abfärbeprozess“ (ein Fall von „Informationsvererbung“) dienen Räume dazu, die in ihnen agierenden Figuren auf erzählökonomische Art zu charakterisieren. Vor allem am Filmanfang kommt solchen Prozessen der Informationsvergabe über die symbolische Auskleidung von Handlungsräumen zentrale Funktion zu.

3 Eco definiert das erzähltheoretische Konzept der „möglichen Welten“ textsemiotisch als „strukturelle Repräsentation von konkreten semantischen Aktualisierungen“ (1990, 157). Dieser Verwendungsweise schließe ich mich hier an; zur Diskussion um das Konzept vgl. *ibid.*, 154-219.

dern vielmehr als solche „Einheiten des Wissens“ bestimm- und beschreibbar; vgl. *ibid.*, 115.)

Als Beispielfilme zur Beschreibung der fundamentalen „topographischen Ordnung“ des klassischen Gangsterfilms und des sich darin entfaltenden typischen Handlungsgeschehens dienen hier zwei der „Klassiker“ des Genres vom Anfang der 30er Jahre, *LITTLE CAESAR* (First National [WB] 1930, Mervyn LeRoy) und *SCARFACE* (auch: *SCARFACE*, *SHAME OF THE NATION*, Caddo 1932, Howard Hawks), denen *prototypischer Status* für das Genre zukommt. Der Gangsterfilm gehört ja – im Unterschied etwa zum Western – zu den Genres, die sich eindeutig auf einen oder mehrere dann retrospektiv als „klassisch“ bezeichneten *Ausgangs-* oder *Ursprungstexte* zurückführen lassen, welche als „canonical stories“ für die spätere Entwicklung und Ausdifferenzierung des Genres fungieren und das Genrebewußtsein der Zuschauer prägen. Wenn also in diesem Text der Begriff des „Klassischen“ verwendet wird, sind damit die genrekonstituierenden und formierenden Gangsterfilme Anfang der dreißiger Jahren gemeint und damit zugleich ein sehr eng umrissener Textkorpus (vgl. Maltby/Craven 1995, 111), da die Bestimmungen des 1930 detailliert festgelegten und ab 1931 rigoros umgesetzten „MPPDA's Production Code“ nach einer kurzen Blütezeit des Genres weitere Gangsterfilme nach dem „klassischen“ Muster verhinderten (vgl. Maltby 1993).¹ An seine Stelle treten nun Filme, die den Kampf gegen das Gangstertum aus Sicht der Polizei und des FBI darstellen und deren Protagonisten als prosoziale Figuren angelegt sind.

2. Die Gliederung der „erzählten Welt“

Im Gangsterfilm steht der Sphäre des *Gangsterhaften*‘ (des Abweichenden‘, Geheimen‘, Abgeschlossenen‘, Anti-Sozialen‘) der Bereich des *Bürgerlichen*‘ (des gesellschaftlich Normalen‘, Anständigen‘, Öffentlichen‘, Prosozialen‘) gegenüber. Diese fundamentale Gliederung manifestiert sich in den Handlungsräumen, den typischen Personenkonstellationen, den Wertorientierungen der Protagonisten und begründet die Konflikte der Erzählung. Das erzählerische Universum des Gangsterfilms bildet so eine spezifische „mögliche Welt“ mit mehr oder weniger festen Regeln und Konventionen aus. Das *Wissen* um diese

1 Mit der Gründung der „Production Code Administration“ (PCA) unter Joseph Breen (bekannt als „Hays-Breen-Office“) kommt es ab 1934 zu einer nochmaligen Verschärfung der Zensurauflagen Hollywoods. Maltby (1993) verweist aber zugleich auf den schwindenden Markt für Gangsterfilme mit der anlaufenden „New Deal“-Politik Roosevelts; vgl. dazu auch Balio 1993b. Und mit der Aufhebung der Prohibition am 5.12.1933 (nach 14 Jahren) entfiel zudem einer der zentralen kulturellen Topoi, die im Genrediskurs verhandelt wurden; vgl. Sacks 1971.

Strukturierung und Regelmäßigkeit dieser „Modellwelt“ beruht auf intertextueller Erfahrung, ist erlernt und historisch spezifisch. Diese erzählte Welt wird jedoch nicht allein in Beziehung zum Intertext gesetzt, sondern trifft auch auf die sozialisatorisch gewonnenen Norm- und Überzeugungssysteme des Zuschauers, vor deren Hintergrund sie eingeschätzt und gewertet wird. Die kulturellen Bedeutungen „kleben“ nicht an den Texten, sondern werden im Verstehensakt des historisch und kulturell eingebundenen Zuschauers „gemacht“. Der Zuschauer übernimmt „Übersetzungsfunktion“ zwischen dem spezifischen filmischen Text und der umgebenden Kultur (Altman 1987, 226).

Um auf das Beispiel von oben zurückzukommen: Das Wissen um die symbolische Bedeutung der Kleidung des Gangsters ist so auch gebunden an das kulturelle Wissen des Zuschauers um historisch und (sub)kulturell distinkte Kleidungsstile und deren Bedeutung und beruht damit ebenfalls auf Konventionen und Kodifizierungen, die gelernt werden müssen. Spezifisches intertextuelles Wissen und das Alltagswissen des Zuschauers¹ stellen so die Folie bereit, vor deren Hintergrund Abweichungen vom Normalen² erkennbar und bewertbar werden. Die Unterscheidung dieser Wissensbereiche scheint mir zentral, weil damit auch dort von Oppositionsstrukturen zwischen normativen Bereichen gesprochen werden kann, wo diese nicht klar und eindeutig im Text selbst zum Ausdruck gebracht werden, sondern zumindest teilweise „außerhalb“ des eigentlichen Textes liegen, so z.B. wenn der Text mit Anspielungen arbeitet, um den Zuschauer zum Vergleich mit seiner Welt und ihren Normsystemen und zu einer Selbstverortung gegenüber der abgebildeten Welt anzuregen.

Nun stellt sich die topographische Gliederung der abgebildeten Welt im Gangsterfilm aber eben nicht (wie es die Redeweise vom „Gut-Böse-Schema“ Hollywoods suggerieren möchte) als strikt getrennte Sphären von Gut³ und Böse⁴ mit eindeutigen Demarkationslinien dar. Vielmehr haben wir es hier mit Räumen und normativen Bereichen zu tun, die einander durchdringen (so gehört teure Kleidung pikanterweise auch zum Ausdrucksrepertoire der bürgerlichen Welt), einander gar bedingen und dennoch in einem Oppositionsverhältnis zueinander stehen. Jurij Lotman spricht in seinen Überlegungen zum künstlerischen Raum in einem solchen Fall der Durchdringung und nicht eindeutigen Demarkation zwischen den Räumen auch von der „Polyphonie der Räume“

1 Diese Unterscheidung spezifischer schematisierter Wissensbestände des Zuschauers, die in der Filmwahrnehmung und -verarbeitung aktiviert werden, wird auch in Zuschauermodellen aus der Kognitionspsychologie vertreten, so unterscheidet Ohler in seinem Prozeßmodell der Filmverarbeitung „filmisches Wissen“, „narratives Wissen“ und „Weltwissen“ des Zuschauers; vgl. Ohler 1994.

(1972, 329).¹ Diese Spannung zwischen den verschiedenen Räumen (und es sollte deutlich geworden sein, daß „Raum“ hier konkret-lokale wie symbolische Bedeutung zukommt) im Gangsterfilm wird in doppelter Form zum Ausdruck gebracht: Einerseits wird in den Personenkonstellationen ein Pol von Normalität‘/‘Bürgerlichkeit‘ deutlich markiert, von dem aus das abweichende und als asozial gekennzeichnete Verhalten des Gangsters angeklagt und verfolgt wird (zuweilen wie etwa in *PUBLIC ENEMY* [WB 1931, William A. Wellman] oder auch in *SCARFACE* verläuft diese Grenze quer durch die Familie des Gangsters); andererseits wird im Gangsterfilm gerade die Verwischung der Grenzen zwischen diesen normativ getrennten Sphären thematisiert, indem der Gangster (wie die ihn umgebenden Figuren) als hochgradig ambivalent in seinen Wertorientierungen und Handlungsmustern gezeigt wird.

Das heißt auch: Wenn in den Untersuchungen zum Gangsterfilm von der „Stadt“ als Ort des Gangsters die Rede ist, dann ist unbedingt zu ergänzen, daß „Stadt“ hier tatsächlich, im Sinne von Lotmans „Polyphonie der Räume“ doppelt, gar widersprüchlich besetzt ist: als Lebensraum des Gangsters und Kampfplatz für seine Geschäftsaktivitäten sowie als schützendes Umfeld einerseits, andererseits jedoch als Ort der sozialen Ordnung, die den Gangster auszuschließen sucht und ihm den „Kampf ansagt“, den „Krieg erklärt“ (durch Polizei, Gerichtsbarkeit und „Bürgerwehr“) (vgl. dazu auch Schatz 1981, 85).

2.1 Die Gang als ambivalentes Sozialgefüge

Der Gangster leitet sich her von der Gang, d.h. er ist Mitglied einer kriminellen Vereinigung professioneller Prägung und grenzt sich dadurch vom gewöhnlich allein arbeitenden Kriminellen ab. Die Untersuchung der inneren Soziologie der Gang und des Beziehungsnah- und -umfeldes des Gangsters bildet den Kern der Beschreibung des spannungsvollen topographischen Verhältnisses und der sich darin manifestierenden Konflikte. In *LITTLE CAESAR* wie in *SCARFACE* wird die Gang als *feste Organisationsform* vorgestellt, man könnte auch formulieren: als dauerhafter, zweckorientierter und durch Regeln bestimmter Zusammenschluß Krimineller zur Erlangung größerer Effektivität und Durchsetzungsfähigkeit mit dem Ziel der Ertragssteigerung und des gegenseitigen Schutzes. „Gangstern“

1 Er führt dazu aus: „Der Fall, in der der Raum des Textes von einer Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem dieser Teile gehört, ist der grundlegende und wichtigste. Es sind jedoch auch kompliziertere Fälle möglich: verschiedenen Helden können nicht nur zu verschiedenen Räumen gehören, sondern auch mit verschiedenen, bisweilen unvereinbaren Typen der Raumaufteilung gekoppelt sein. Dann erweist sich dieselbe Welt des Textes als für die jeweiligen Helden in verschiedener Weise aufgeteilt. Es entsteht sozusagen eine Polyphonie der Räume“ (Lotman 1972, 328f).

ist keine temporäre Beschäftigung, sondern ständiger Beruf und „gemeinsame Lebenspraxis“ (Seeßlen 1980, 67). Sowohl LITTLE CAESAR als auch SCARFACE zeigen die Gang als eine *kreisförmige Struktur*: Jedes Mitglied des Zirkels ist für eine spezielle Tätigkeit in der Organisation zuständig (als Fahrer, *gun man* oder ähnliches, ein komischer Fall ist der debile „Sekretär“ in SCARFACE, der nicht über die für seine Aufgabe unbedingt notwendigen Schreibkenntnisse verfügt und auch das Telefon nicht zu bedienen vermag). Alle Gangmitglieder in diesem Kernbereich der Organisation befinden sich auf derselben hierarchischen Stufe. Sie folgen den Weisungen eines Anführers, der über diesem Zirkel steht. In SCARFACE bricht die Hierarchie hier bereits ab, in LITTLE CAESAR setzt sie sich über einen zweiten übergeordneten Boss bis zum Kopf des „Unternehmens“ fort. Zu dieser obersten, häufig anonymen Instanz hat niemand aus den unteren Rängen Kontakt. Auf seiner Stufe in der Hierarchie lösen sich die Grenzen zwischen den getrennten Räumen auf: Der Chef des Syndikats begreift sich als ganz normaler Geschäftsmann in völliger Übereinstimmung mit den Normen der bürgerlichen Gesellschaft und wird von dieser auch ebenso wahrgenommen (vgl. auch Kaminsky 1985, 31ff).¹

In beiden Beispielen erweisen sich die Aufgaben und Befugnisse in der Hierarchie als streng geregelt, darin ähneln die Gangs Firmen oder Konzernen bürgerlicher Prägung. Doch die Regeln, die diese Struktur zusammenhalten, sind komplizierter als dort – und weil sie Widersprüche in sich bergen, sind sie auch labiler. Einerseits wird das Prinzip der hierarchischen Struktur bedingungslos gehandhabt: Der Mann an der Spitze hat die absolute und uneingeschränkte Befehlsgewalt, die Untergebenen haben sich diesen Befehlen unterzuordnen – soweit erinnern die Gangs auch an militärische Komplexe. Auf der anderen Seite

- 1 Vgl. dazu auch die Darstellung der historischen Situation im Chicago der 20er und frühen 30er Jahre bei Enzensberger 1966. Die weitere Entwicklung des Gangsterfilms geht denn auch in die Richtung, daß die „Verbürgerlichung“ des Gangsters als Manager verzweigter Geschäftsbereiche thematisiert wird. So hat sich in POINT BLANK (USA 1967, John Boorman) die Gang in eine Art Konsortium mit bargeldlosem Zahlungsverkehr verwandelt, so daß der Protagonist beim Versuch, sein ausstehendes Geld einzutreiben, an diesen Strukturen verzweifelt. THE GODFATHER (USA 1972, Francis Ford Coppola) schließlich zeigt die Verschmelzung von Bourgeoisie und Großgängertum (vgl. Seeßlen 1980, 212). Parallel zu dieser Wandlung des Gangsters zu einem Geschäftsmann, der sich selbst nicht mehr die Finger schmutzig macht, nimmt der Polizist das Ausdrucksrepertoire des Gangsters an, bis zu dem Punkt, an dem die Polizei selbst als Ort von Korruption und Verbrechen dargestellt wird (wie etwa in William Friedkins TO LIVE AND DIE IN L.A. [USA 1985] oder in Sidney Lumets Q&A [TÖDLICHE FRAGEN, USA 1990]). Oder aber: Gangster und Polizist müssen erkennen, daß sie dieselben Werte von Männlichkeit, Professionalität, Freundschaft und Treue zu sich selbst teilen, die sie von ihren eigenen Sphären isolieren, jedoch die Kontrahenten einander annähern wie beispielsweise in John Woos THE KILLER (Hongkong 1989) oder Michael Manns HEAT (USA 1995).

ist die Bindung an die Gang und ihren Boss eine freiwillig gesuchte, die nicht nur ökonomischen Überlegungen, sondern auch dem Wunsch nach Sicherheit folgt. Denn – darin wiederum ähnelt die Gang einem feudalistischen System¹ – es bestehen nicht allein Verpflichtungen nach oben, sondern der Gangsterboss übernimmt ebenfalls Aufgaben und Verantwortung: Er ist nicht nur für die finanzielle Seite des Geschäftes verantwortlich, sondern ebenso für die Sicherheit seiner Gangmitglieder: Er gewährleistet ein schützendes Umfeld, in der sie sicher sind vor der bedrohlichen Außenwelt, vor gewaltsamen Übergriffen konkurrierender Gangs und vor der Verfolgung durch die Polizei. Solche Schutzfunktionen zeigen sich z.B., wenn der Gangster durch den Anwalt der Gang (ihrem „Winkeladvokaten“) dem Zugriff des Polizeiapparates entzogen wird (wie in *SCARFACE*).²

Diese Konzeption der Gang als geschützter Bereich ist im Genre am sinnfälligsten in der Besetzung der Handlungsräume gegeben – in der Abtrennung und Markierung verschiedener Räume als öffentlich‘ oder geheim‘. Auch hier zeigt sich die Fragilität und Ambivalenz der Grenzziehung zwischen den Räumen des Bürgertums und den Räumen des Gangsters: Der Bürger nutzt schließlich die Nachtlokale und illegalen *speakeasies* der Prohibitionszeit, die von den Gangs unterhalten oder kontrolliert werden, der Gangster wiederum residiert für alle offen sichtbar in denselben teuren Nachtclubs oder trifft sich mit Freunden in Cafés, Restaurants, gerne auch in Friseursalons, die von den anständigen Bürgern‘ ebenso besucht werden (in *SCARFACE* ist dieses unmittelbare Nebeneinander von Gangstern und Normalbürgern‘ besonders auffällig).

Und dennoch fallen die Handlungsräume, obgleich so eng aufeinander bezogen, nicht zusammen, sondern Grenzen durchziehen selbst die vermeintlich gemeinsamen Räume‘ (die damit für die verschiedenen handelnden Figuren unterschiedlich symbolisch besetzt sind): Der Zugang zum Treff der Gang (in Hinterzimmern von halböffentlichen Einrichtungen wie Amüsierbetrieben, Clubs oder Sportvereinen) ist gemeinhin gesichert durch ein System ineinander verschachtelter Räume, an deren Eingängen Türsteher Außenstehenden oder „Nichtmitgliedern“ den Einlaß verwehren; d.h. es liegt eine Staffelung verschiedener Räume des eher öffentlichen bis zum geheimen, abgeschlossenen und unzugänglichen Bereich der Gangster vor. Der Kernbereich der Gangstersphäre in diesen engen, dunklen, verräucherten

1 Ähnlich spricht Kaminsky von der Gang als einem „loose feudal system“; vgl. 1991, 31.

2 In *PUBLIC ENEMY* verspricht der Boss einer Bande von Halbwüchsigen ihnen Schutz vor der Polizei, taucht dann jedoch unter, als der von ihm geplante Überfall scheitert. Damit kündigt er den „Feudalvertrag“ einseitig auf und zieht damit nach den Gesetzen in *gangland* die berechnete Rache der jungen Gangster auf sich, die ihn später einholen wird.

Räumen mit dem Charme von Jugendclubs ist als höhlenartig¹ markiert – mit allen Konnotationen von Sicherheit, Geborgenheit und Aufgehobenheit, aber auch denen des Geheimbündlerischen², der Verschwörung. Hierin ähnelt die Gang einer Ordensgemeinschaft mit ihren Geheimritualen und ihrer Abschirmung gegenüber dem öffentlichen Bereich. Und ähnlich den Mechanismen in verschworenen Gemeinschaften rücken auch hier die Mitglieder eng zusammen, begreifen sich als Freunde und ihre Gruppe als eine Art Ersatz für familiäre Bindungen, die sie hinter sich gelassen haben. Der Boss fungiert hier als eine Art schützendes Oberhaupt dieser Familie¹ und greift als kritische Instanz ein, wenn die Mitglieder sich selbst oder die Gruppe durch ihre Unangepaßtheit an das Geschäftsleben oder schlichtweg durch ihre Dummheit in Gefahr begeben. Die Problematik dieser Bindungen wird dann sichtbar, wenn einer der Gangmitglieder aus dem Kreis ausbricht und in der Hierarchie aufsteigen will – und eben das ist das zentrale Erzählmotiv des Genres.

LITTLE CAESAR und SCARFACE sind durch einen solchen *AufsteigerPlot* beschreibbar: Ein einzelner jüngerer Gangster tritt aus dem Kreis der anderen heraus und steigt in der Hierarchie der Gang auf, indem er den bisherigen Boss aus dem Weg räumt (er wird umgebracht oder zum Abstieg gezwungen). Und dieser Aufstieg befindet sich einerseits in Übereinstimmung mit den Regeln des Gangstergewerbes, die der kapitalistischen Welt entlehnt sind: Der alte Boss wird geschildert als jemand, der mit seinem Familienbetrieb zufrieden ist, sein ruhiges Auskommen schätzt, jedem Risiko aus dem Weg geht und daher keine Expansionswünsche mehr hegt (in der Eröffnungsszene von SCARFACE wird diese Tatsache deutlich ausgesprochen). Nach den Regeln des Kapitalismus bedeutet dieser Stillstand aber den unvermeidlichen Untergang. Hier greift der Aufsteiger ein und fordert einen neuen expansiven Schub, die Absatzmärkte sollen auch auf den Bereich konkurrierender Gangs ausgedehnt werden: An die Stelle des geregelten Geschäftslebens mit vertraglich zugesicherten Einflußbereichen setzt er ein neues Geschäftsprinzip, das Recht des Stärkeren (ohne zu ahnen, daß diese Stärke im höher entwickelten Kapitalismus nicht im Einsatz von Waffengewalt besteht und er mit diesen Mitteln zur anachronistischen Figur werden muß; vgl. Seeßlen 1980, 112). Thematisiert wird demnach anhand der persönlichen Rivalität zwischen zwei Gangstern auch der Kampf zwischen verschiedenen Geschäftsprinzipien.

1 In *The Godfather* wird diese Konzeption in ihrer mystischen Überhöhung am deutlichsten zum Ausdruck gebracht.



Abb. 1: Scarface: Nachdem er selbst einem Anschlag entgangen ist, besucht der junge Gangster Tony Camonte (Paul Muni) seinen Boss Johnny Lovo in dessen „Sportverein“, um mit ihm abzurechnen und ihn zu stürzen. Sein bester Freund Guino Rinaldo (George Raft) hilft ihm dabei (Quelle: Stiftung Deutsche Kinemathek).

Dieser Konflikt ließe sich beschreiben als die symbolische Auskleidung des zentralen Widerspruchs in der amerikanischen Gesellschaft – die unauflösbare Spannung zwischen gegensätzlichen, einander ausschließenden Orientierungen im Kapitalismus puritanischer Prägung: Mitchell (1995 [1976]) etwa begreift den Gangster als Ausdruck der Widersprüche zwischen Sozialdarwinismus, Puritanismus und dem „Horatio-Alger-Mythos“ im kollektiven Bewußtsein der amerikanischen Gesellschaft. Die Ambivalenz des Gangsters wäre demnach zu fassen als Widerspiegelung der Ambivalenz des „amerikanischen Traums“ zwischen dem Feiern des Individualismus und der gleichzeitigen Beschwörung sozialer Ordnung.¹ Shadoian urteilt ähnlich:

1 Von einem solchen ideologiekritischen Ansatz ausgehend, ließen sich Parallelen zum Genre des Westerns ziehen: Der Westerner ist im Besitz eines individuellen, noch nicht institutionalisierten Rechts und tritt damit als ordnungsstiftende Instanz an Stelle eines ausdifferenzierten und

There is an inherent contradiction in American thought between America as a land of opportunity and the vision of a classless, democratic society. [...] The gangster is the vehicle to expose this central problem of the American people (1977, 5).

Ich möchte diesen Überlegungen hier nicht weiter nachgehen, jedoch darauf hinweisen, daß die Sympathie des Publikums für den Gangster vermutlich auch daher rühren dürfte, daß er als Variation des „self-made American man“ (vgl. Schatz 1981, 84), d.h. einer prosozialen Figur mit gesellschaftlich sanktionierten Wertvorstellungen, aufgebaut wurde. Es scheint geradezu zwangsläufig, daß der Gangster unter den Bedingungen der Depression zum Volkshelden werden mußte, hatten sich doch die normalen Wege zur Erlangung von Wohlstand in den Bereich des Utopischen verschoben. Mit seinem ausgeprägten Individualismus, seinen klaren Zielvorstellungen und einem starkem Handlungsimpuls erfüllt der Gangster zudem die Rollen-Funktion des „Helden“ im Modus des „protagonist-driven story film“ (Gaines 1992, 1) Hollywoods geradezu ideal.

Doch zurück zur Ausgangsargumentation: Mit seinem dem kapitalistischen, sozialdarwinistisch geprägten System inhärenten Expansionsgedanken und individualistischem Aufstiegswunsch kündigt der Gangster den Sozialkontrakt der Gang auf. Er verstößt mit der Rebellion gegen seinen Vorgänger gegen die Werte von Vertrauen und Loyalität innerhalb der Schutzgemeinschaft und trägt das Konkurrenzprinzip der Außenwelt in die geschützte Sphäre der Gang hinein. Der neue Gangsterboss muß nun nicht nur gewaltsam seine Macht gegenüber den konkurrierenden Gangs der Stadt, die er allein herausgefordert hat, aufbauen und verteidigen, wozu er die unbedingte Unterstützung durch die Gemeinschaft braucht; auch seine Stellung innerhalb dieser Gruppe muß er notfalls mit Hilfe von Gewalt aufrechterhalten. Die Sicherheit in der Gruppe gründet sich letztlich auf der Furcht der Gangmitglieder (vgl. Sacks 1971, 7). Innerhalb der vermeintlich verschworenen und brüderlichen Gemeinschaft herrscht eine ständige Spannung, tobt ein latenter Machtkampf: Das Gesetz des Aufstiegs kann sich jederzeit gegen den wenden, der es zunächst auf seiner Seite glaubte. Der Freundschaftsgedanke erweist sich hier als strukturgegebenes Paradoxon; der Gangsterboss wird einsam in der Gruppe: Physisch darf er nicht allein sein, bedarf er der Gegenwart der anderen als Schutzschild, aber vertrauen kann er niemandem. Die Gang erweist sich so als kompliziertes Geflecht von Abhängigkeitsverhältnissen, das die Momente der Bedrohung strukturell in sich

im Gesetzestext fixierten bürgerlichen Rechts, das mit der *frontier* immer weiter gen Westen vordrängt. Während es im Western jedoch gerade darum geht, Recht und Ordnung einzuführen, tritt der Gangster als Angriff auf die soziale Ordnung auf; vgl. auch Schatz 1981, 82f.

trägt. Warshow schrieb bereits 1948 in seinem berühmten Aufsatz „Der Gangster als tragischer Held“:

Keine Regel des Gangsterfilms ist so unumstößlich wie diese: Es ist gefährlich, allein zu sein. Und doch macht es das Wesen des Erfolgs unmöglich, nicht allein zu sein; denn der Erfolg ist stets die Bestätigung einer *individuellen* Überlegenheit, die man die anderen spüren läßt, [sic!] und die in ihnen automatisch Haß produziert; der erfolgreiche Mann ist ein Outlaw. Das ganze Leben des Gangsters ist der Versuch, sich als Individuum zur Geltung zu bringen, sich von der Masse zu entfernen; und immer stirbt er, *weil* er ein Individuum ist; die letzte Kugel wirft ihn zurück, läßt ihn am Ende doch scheitern (Warshow 1969, 263; Herv.i.O.).

Um diesen unauflöslichen Widerspruch zwischen Loyalität der „Ersatz-Familie“ gegenüber und bedingungslosem Individualismus zuzuspitzen, ist in den beiden hier thematisierten Gangsterfilmen (wie auch in *PUBLIC ENEMY* als dem dritten im berühmten „Trio“ „klassischer“ Gangsterfilme; vgl. Jowett 1991, 58) dem Gangster ein bester Freund zur Seite gestellt, der seinen Aufstieg von Anfang an begleitet. Diese besondere Freundschaftsbeziehung ist eingelassen in die topographisch-symbolische Gliederung der erzählten Welt und eng mit dem Untergang des Gangsters am Ende verknüpft bzw. bedingt diesen gar wie in *LITTLE CAESAR* oder auch in *SCARFACE*.

2.2 Die Figur des „Überläufers“

Zu den Grundregeln der Gangstersphäre gehört, daß Aussteiger aus der Gruppe als Verräter gelten und nach den Regeln des um nichts zu gefährdenden Geschäfts beseitigt werden müssen. In *LITTLE CAESAR* bringt der Boss Rico aka „Little Caesar“ (Edward G. Robinson) einen abtrünnigen Gangster eigenhändig auf den Stufen der Kirche um, in die dieser sich zum Beichten seiner Schuld flüchten wollte.¹ Mit dieser Tat schützt der Anführer nicht allein die Organisation, sondern vor allem seine Stellung innerhalb der Gruppe: Er beweist, daß er noch nicht weich geworden ist. Der Fall fungiert in diesem Film als eine Folie der Regelhaftigkeit (nach den Maßstäben in *gangland*), vor der das Versagen des Anführers in einem parallel gelagerten Fall von Überläufertum verdeutlicht wird: Der beste Freund des Gangsters (verkörpert von Douglas Fairbanks, Jr.)

1 Der Tod des Gangsters auf den Stufen vor der Kirche als Bild der Vergebung, die nicht mehr erreicht werden kann, ist nicht nur ein äußerst beliebtes Motiv im Gangsterfilm (vgl. auch das Ende von *THE ROARING TWENTIES* [WB 1939, Raoul Walsh & Anatole Litvak]), sondern in diesem Moment wird das Zwei-Welten-Modell des Genres als eine Grenze gezeigt, die durch die Figuren selbst verläuft.

beginnt durch die Liebe zu einer Frau und die gemeinsame Karriere als Tänzer ein bürgerliches Leben, mißachtend, daß er zwar den Beruf wechseln, nicht jedoch die sektenähnliche Gemeinschaft der Gang lebend verlassen kann. Er widersetzt sich den Drohungen des Freundes, verrät ihn schließlich auf Drängen der Frau an die Polizei (auf die Rolle der Frauen komme ich zurück) und leitet damit das Ende des Gangsters ein.¹ Die Zuspitzung der Situation wird daran deutlich, daß der *side kick* des Gangsters das letzte Mitglied der Ersatz-Familie ist, dem der Gangster noch vertrauen zu können meint. Das Verhältnis der beiden, die den Aufstieg Seite an Seite erlebt haben, ist eine Männerfreundschaft, die Züge einer Liebesbeziehung aufweist. Daher kann der Gangster in diesem Fall gar nicht anders, als Schwäche zu zeigen: Er kann den alten Freund nicht umbringen, weil er dann innerhalb der Gang gänzlich einsam wäre, deshalb verstößt er gegen den Kodex der Gemeinschaft und besiegelt damit seinen Untergang (vgl. Schatz 1981, 93).

Das Motiv des Übergangs in die bürgerliche Welt wird also strukturell genutzt, um den Konflikt zwischen den entgegengesetzten Sphären zu verschärfen, indem dieser *personalisiert* wird: Kein abstraktes Gesetz oder der Polizeiparat, sondern der beste Freund wird zum Gegner des Gangsters. Die narrative Funktion des Überläufers als „Scharnier“ zwischen den Sphären ist von zentraler Bedeutung: Neben der Personalisierung und damit der Verdeutlichung der Sphärengliederung, dient er als Katalysator der strukturell bedingten und schwelenden Konflikte im Sozialgefüge der Gang.

In SCARFACE ist es die Verbindung des besten Freundes und *side kicks* des Gangsters zu dessen Schwester Cesca, die zur Zuspitzung des Konfliktes zwischen den beiden Lagern führt. Mit der heimlichen Hochzeit der beiden deutet sich der Eintritt in ein bürgerliches Leben für diesen letzten verbliebenen Freund an. Tony Camonte (Paul Muni) jedoch erschießt seinen alten Kumpel Guino (George Raft) in einem Anfall von (als inzestuös gekennzeichneten) Eifersucht, weil er fälschlich annimmt, der Freund habe die Schwester verführt, unterhalte mit ihr ein illegitimes Liebesverhältnis (die beiden wohnen zusammen) und habe sie damit zur „Gangsterbraut“ erniedrigt, verunreinigt.

1 Daß der abtrünnige Freund des Gangsters nicht etwa als schwacher Charakter, als Feigling, sondern als verantwortungsvoll und moralisch handelnd gezeigt wird, ist sicherlich Zugeständnis an die Zensur, wird doch so eine gesellschaftskonforme Lösung, gewissermaßen der positive Gegenentwurf zur „Crime doesn't pay“-Lektion modellhaft vorgeführt. Und daß der Überläufer auf die Ratschläge der Frau hört, daß er ausgerechnet als Tänzer Karriere machen wird und nicht zuletzt: daß er vom jungen, gutaussehenden Douglas Fairbanks, Jr. verkörpert wird, zielt sicherlich vor allem auf die weiblichen Zuschauer des Männergenres.

Der strikte Gegensatz (und das Wissen darum!) von Unschuld‘, Reinheit‘ und dem Schmutz‘ auf Seiten des Gangsters der in SCARFACE gleich am Filmanfang etabliert wurde, wird hier abschließend noch einmal sinnfällig ausgestellt, und der darüber motivierte (Bruder-)Mord wird dann narrativ genutzt, um den Untergang des ehemaligen Aufsteigers zu vollenden, denn nicht Camontes zahlreiche Morde sind es, die ihm am Ende zum Verhängnis werden: Das gewaltige Aufgebot an Polizei, das seine Wohnung belagert, sie schließlich stürmt und ihn auf der Straße niederstreckt, sucht ihn aufgrund eben dieses letzten Mordes an Guino Rinaldi, seinem Freund und dem gesetzlich angetrauten Ehemann seiner Schwester, was sich auch für den Zuschauer erst nach dessen Ermordung herausstellt.

2.3 Die Frauenfiguren

Auch in den unterschiedlichen Funktionsrollen der Frauen im Gangsterfilm manifestiert sich ein topographisches Moment, sind die weiblichen Figuren doch allesamt als Verbindungen zur bürgerlichen Welt zu beschreiben.

Die Mutter des Gangsters ist deutlich als Mitglied der gesellschaftlichen Unterschicht gekennzeichnet, der der Gangster zu entfliehen droht. Sie verkörpert die bürgerliche Seite in Form von Anstand und Sitte‘, Achtung vor dem Gesetz‘ und Religiosität, ist jedoch vom wirtschaftlichen Erfolg ausgeschlossen (und damit pikanterweise angewiesen auf das „schmutzige“ Geld des Sohnes). Der Mutter kommt immer dieselbe stereotype Rolle zu: Sie tritt als Warnerin vor den Folgen des verbrecherischen Lebenswandels auf und droht mit dem Verstoß aus der Familie, die in der vaterlosen Welt des Genres aber längst brüchig geworden ist und die der Gangster lange schon hinter sich gelassen hat (in SCARFACE); sie erinnert ihren Sohn an die unschuldigen Kindertage als Meßdiener in der Kirche und drängt ihn damit unwissentlich zum Ausstieg aus der Gang (Tonys Mutter in LITTLE CAESAR); etc. So dienen die Mütter zwar zur Markierung des Pols von Moral, Glaube und Anstand, da ihr Leben jedoch in der Regel als mühsam und armselig und sie selbst als naiv dargestellt werden, werden ihre Warnungen vor dem sündigen Leben sogleich unterlaufen.

Die prominenteste Funktion weiblicher Figuren im Gangsterfilm ist die des Emblems des sozialen Aufstiegs des Gangsters – darin sind die Frauen Kleidung, Autos und Apartments vergleichbar. Die mondäne „Gangsterbraut“ verkörpert für ihn Statusgewinn und den Eintritt in die luxuriöse Welt. Sein Aufstieg in der Gang wird folgerichtig dadurch angezeigt, daß er die Freundin des gestürzten Bosses „übernimmt“. Und dieses Ritual zeigt eine merkwürdige Mischung zwischen animalischem Balzverhalten, Reviermarkierung und einer geschäfts-



Abb. 2: *Little Caesar*: Der Kommissar und seine beiden Assistenten „besuchen“ ein Gangmitglied, den Tänzer Joe Massara (Douglas Fairbanks, Jr.) und dessen Freundin Olga (Glenda Farrell) in ihrer Wohnung. Deutlich zu erkennen: das gangsterhafte Auftreten der Polizisten im Unterschied zur sympathischen Erscheinung des abtrünnigen Gangsters (Quelle: Stiftung Deutsche Kinemathek).

mäßigen Übernahme. Zugleich ist die Frau trotz ihrer Verstrickungen mit dem Milieu nicht eindeutig der Gangsterwelt zuzuordnen; ihre Bindung an die bürgerliche Welt wird beispielsweise daran deutlich, daß sie – im Gegensatz zu ihm – sehr wohl über die Distinktionsmerkmale und die Normen der bürgerlichen Sphäre verfügt. So erwidert Poppy in *SCARFACE* Tonys Präsentation seiner neuen Anzüge und Hemden: „How do you like it? Expensive, huh?“ mit einer ironischen Bemerkung und macht sich damit über ihn lustig, er kann ihre Antwort jedoch nicht verstehen, ist ihm doch das rhetorische Mittel der Ironie als Ausdrucksregister nicht zugänglich.

Aber auch wenn die Frauen sich innerhalb der Gangstersphäre bewegen, zeigen sie durch ein „typisch weibliches“ Verhaltensrepertoire wie der Äußerung des Wunsches nach Heirat oder schlichter Zuwendung bürgerliche Verhaltensmuster und treten damit in Konkurrenz zum männlichen geprägten

Nahfeld des Gangsters und den hier geltenden Regeln. Die Rücksichtnahme auf eine Frau und ihre Bedürfnisse ist unvereinbar mit dem Moralkodex der Gang und bedeutet die Gefährdung des Geschäfts und der anderen Gangmitglieder. Die Frau ist ein Angriff auf die Gemeinschaft, im zugespitzten Fall wird sie zum „Katalysator“ für die Loslösung des Gangsters aus der Gang. (So ist es in *LITTLE CAESAR* die Tänzerin Olga, die mit Hilfe ihrer Liebe (und Überzeugungskraft!) Joe Massara aus dem Kreis der Gang löst – mit den oben geschilderten Konsequenzen. Und in *SCARFACE* beginnt für Guino mit der Beziehung zu Cesca (ihrer Heirat!), ein neues Leben mit deutlich bürgerlichen Zügen, einschließlich des gemeinsamen Musizierens am eigenen Klavier.) Wenngleich also über die Fraufiguren im Genre ein bürgerliches Leben stets im Bewußtsein gehalten wird, so ist es doch neben dem „Gangstern“ als Profession strukturell unmöglich.

2.4 *Die Hüter des Gesetzes*

Auch die Polizisten im Gangsterfilm sind, obgleich Verkörperung des Gesetzes, zugleich als „Wanderer zwischen den Welten“ zu beschreiben. So besteht zwar eine grundsätzliche Gegnerschaft zwischen dem Gangster und dem Polizisten: In *LITTLE CAESAR* wie in *SCARFACE* ist der Kommissar als eine Figur angelegt, die ein persönliches Interesse daran hat, den Gangster zu Fall und damit „zurück in die Gosse“ zu bringen, in die er gehöre. Auffällig ist jedoch, daß der Kommissar oft mit ganz ähnlichen Attributen ausgestattet ist wie der Gangster selbst: So tritt der Kommissar in *LITTLE CAESAR* immer mit zwei Assistenten auf, und diese Triangel ähnelt frappant dem Erscheinungsbild der Gangster. Auch der Kommissar in *SCARFACE* wird mit Zügen des Gangsterhaften¹ versehen, wenn er mit schwarzem Hut, finsterem Gesicht und rüdem Umgangston in die Handlung eingeführt wird.¹

Die Motivation des Polizisten, den Gangster zu bekämpfen, wird nicht allein moralisch, sondern auch persönlich begründet. Kommissar Flaherty in *LITTLE CAESAR* ist von ähnlichen Zielen geleitet wie Rico: Er will beweisen, daß er am Ende der Stärkere ist. Er muß mit Rico abrechnen, weil der seinen Vorgesetzten erschossen hat, dessen Unbestechlichkeit ausdrücklich beschworen wird. Für Flaherty gilt es, diesen Wert der Unbestechlichkeit zu wahren und das Lebens-

1 Diese Anlage der Figur des Polizisten wird nach der Verschärfung des Production Code für die geforderte Überführung des Gangsterfilms in den Polizei- oder FBI-Film zentral: Der Gangster scheint in die Rolle des Polizisten geschlüpft zu sein, womit die Filme die Weiterführung der Charakterisierung des Protagonisten aus dem klassischen Gangsterfilm bei gleichzeitiger neuer prosozialer Ausrichtung des Genres zu erreichen suchen wie etwa in *G-Men* (WB 1935, William Keighley), in dem James Cagney nun einen zynischen und skrupellosen FBI-Agenten spielt.

werk seines Vorgängers im Amt fortzusetzen. Der Kommissar in SCARFACE scheint von einem persönlichen Haß gegen das Gangstertum angetrieben zu werden: Er bezeichnet Tony Camonte und seine Freunde als „Ratten“ und schwört, ihnen am Ende das Handwerk zu legen. Die Gegnerschaft zwischen den Gesetzesbrechern und den Gesetzeshütern ist damit als ein *persönlicher Zweikampf* angelegt, der narrativ jedoch nicht wirklich ausgeschöpft wird. Die Polizisten leisten zwar das beständige „Wachhalten“ der anderen Seite im Genre, aber dieser Konflikt gelangt nicht in das Zentrum der Auseinandersetzung. Andrew Sarris beurteilt die zurückgenommene Funktion der Polizei im klassischen Gangsterfilm als vergleichbar mit dem Chor aus der griechischen Tragödie (vgl. 1977, 7): Tatsächlich hebt die Figur des Kommissars beständig die Geltung des bürgerlichen Gesetzes ins Bewußtsein, warnen den Protagonisten und prophezeien ihm seinen „Tod in der Gosse“, greifen selbst jedoch weit weniger in das Geschehen ein, als es die initiale Etablierung des prot- und antagonistischen Beziehungsgefüges zwischen Gangster und Polizist erwarten läßt. Der Gangster unterliegt letztlich ja auch nicht dem „Arm des Gesetzes“, sondern geht an seinem eigenen Versuch zugrunde, jemand sein zu wollen, der er gesellschaftlich nicht sein kann und nicht sein darf. Am Ende triumphiert zwar der Vertreter des Gesetzes über den Gangster, jedoch nicht durch Gebrauch der legalistischen (und bürokratischen) Mittel der bürgerlichen Welt, sondern auf Art des Gangsters: Er erschießt den Gegner. Der Gangster stirbt auf der nächtlichen Straße, in seinem eigenen Lebensraum. Durch den Tod des Gangsters ist eine zentrale Formel des Genres erfüllt, die Wiederherstellung der bürgerlichen Ordnung durch die Eliminierung des „öffentlichen Feindes“, ein Ende, das maßgeblich von den Auflagen der Zensur bestimmt wurde.²

Dieses Motiv der „Reinigung“ der bürgerlichen Gesellschaft, des Ausmerzens des „Schmutzes“ in Gestalt des Gangsters wird in der nachträglich eingefügten Szene in SCARFACE virulent: In dieser direkt an den Zuschauer adressierten Szene, die nicht nur aus dem Handlungskontext spürbar herausfällt, sondern sich vom Umgebungstext auch stilistisch unterscheidet,³ kommen besorgte

1 Sarris schreibt: „[...] when the gangster reigned supreme in his own genre, the forces of law and order were reduced to a *Greek chorus of furies*, howling over the hubris of hoods“ (1977, 7; Herv. B.H.).

2 Für SCARFACE war ursprünglich ein anderes Ende vorgesehen: Tony sollte durch die gegnerische Gang umkommen, was von der Entwicklung der Geschichte her in der Tat mehr Sinn macht, doch die Zensur forderte seinen Tod durch die Hand der Ordnungskräfte.

3 Zum einen richtet der Zeitungsverleger, der hier die moralische Instanz verkörpert, bei seinem Appell an die Verantwortung aller Bürger den Blick direkt in die Kamera, zum anderen ist die Szene von einer für diesen Film ungewöhnlichen Raumtotalen dominiert (was vermutlich auch

„Vertreter der Gesellschaft“ im Büro eines Zeitungsherausgebers zusammen, um über „das Gangster-Übel“, die soziale Verantwortung der Presse und Lösungsmöglichkeiten zu diskutieren. Die Gangster werden hier als „Fremde“, als „Eindringlinge“ in die amerikanische Gesellschaft bezeichnet; sie seien nicht einmal „Bürger“ Amerikas, heißt es da. Das Gangstertum ist als zerstörerische Krankheit konzipiert, das in den „Staatskörper“ eindringt und ihn aushöhlt. Nur zeigt der Film selbst (wie das Genre überhaupt) sehr deutlich, daß diese vermeintlich „fremden“ Elemente tatsächlich integrale Bestandteile der Gesellschaft und also aufs Innigste mit ihr verknüpft sind.

3. Topographische Ordnung als Tiefenstruktur der Genre-Erzählung

Obwohl die Modellwelt des klassischen Gangsterfilms insgesamt einem einfachen Dualismus zu gehorchen scheint, indem sie als bestimmt von der Auseinandersetzung zwischen gut‘ und böse‘, normal‘ und abweichend‘, sozial integrativ‘ und asozial‘ beschrieben werden kann, erweist es sich bei genauer Betrachtung als nicht so leicht, den genauen Grenzverlauf zwischen den verschiedenen normativ besetzten Räumen zu ziehen. Die Pole der Auseinandersetzung und die Konfliktstrukturen sind klar ersichtlich, die Ambivalenzen in den Wertorientierungen und Handlungsmustern der Figuren bringen jedoch ein merkwürdig „changierendes“ Element in die erzählte Welt des Genres ein.

So ist der Einsatz des antibürgerlichen Mittels der (offenen) Gewalt Mittel des Selbstaushdrucks für den Gangster und dient wie die Zurschaustellung von Reichtum über die Anhäufung von Statussymbolen der Erschaffung eines Selbstbildes, das aber eben nicht nur in der Gangsterwelt, sondern auch in der bürgerlichen Welt Anerkennung finden soll. Ein solches Selbstbild bedarf indes der Bestätigung durch andere. Die Versuche des Gangsters jedoch, als „erfolgreicher Geschäftsmann“ anerkannt zu werden, indem er sich mit den Insignien der bürgerlich-kapitalistischen Welt umgibt, werden im klassischen Gangsterfilm immer karikierend dargestellt: Der Gangster wird als Parvenü, als „typischer Neureicher“ gekennzeichnet, der sich mit teurer (aber zu auffälliger) Kleidung, kostbaren (und zu protzigen) Möbeln und Kunstwerken umgibt, den Wert dieser Dinge jedoch nur nach ihrem Preis beurteilen kann. Den teilt er jedermann ungefragt mit und verstößt damit wiederum gegen die bürgerliche Etikette. Man könnte auch sagen: Der Gangster agiert in Unkenntnis der „feinen Unterschiede“ der Gesellschaft. Der Anhäufung von Geld und Macht steht eben

auf die Zeitnot bei der nachträglichen Produktion der Szene zurückzuführen sein dürfte).

nicht die Akkumulation kulturellen Kapitals gegenüber. Er bleibt deutlich markiert als „Fremder“ und „Eindringling“ in eine Sphäre, zu der er nicht gehören kann (und darf). Der Gangster scheitert an den unsichtbaren Grenzen der bürgerlichen Welt. Und da die Integration „oben“ unmöglich ist, müssen auch seine Abgrenzungsversuche zur eigenen Schicht fehlschlagen. Der Gangster endet strukturell bedingt in der Isolation. Die Verwechslung oder Fehleinschätzung der eigenen Position in den semantischen Feldern der Topographie endet für ihn notwendig tödlich.

An dieser Stelle lohnt es sich, über die textuell angelegte Ausrichtung des Zuschauers nachzudenken. Welche möglichen Positionen kann der Zuschauer zum abgebildeten Normsystem und zur Bewegung zwischen den normativen Bereichen einnehmen? Für ihn oder sie ist der Gangster zwar einerseits Objekt der Bewunderung (Hardy spricht gar von der Sehnsucht des Publikums, ebenfalls Abendgarderobe anzulegen, sich in teuren Nachtclubs zu bewegen und gesellschaftliche Schranken zu überwinden, und unterstellt damit einen identifikatorischen Teilhabemodus; vgl. Hardy 1998, 279), andererseits ist der Gangster aber auch Zielscheibe des herablassenden Spotts aus einer bürgerlichen und patriarchalischen Position heraus (der Gangster ist gekennzeichnet als „unfertiger“ Mensch, als „Kindskopf“ mit Trotzverhalten, dessen Scheitern an den zu hochgesteckten Zielen für den Zuschauer daher erwartbar ist). Muß der Zuschauer diese textuell präsupponierte Position zumindest zeitlich begrenzt teilen, um den Text ausschöpfen zu können, um Sinn aus dem Dargestellten ziehen zu können? Zudem: Die Figur des Gangsters mag zwar in ihrer Energie, Durchsetzungsfähigkeit und Gewaltbereitschaft die Bewunderung des Zuschauers auf sich ziehen und als Gegenstand empathischer Bindung fungieren, wird aber durch die karikierenden Momente zugleich immer wieder auf Distanz gebracht. Welcher Teilhabemodus also ergibt sich daraus für das Publikum des Gangsterfilms? Und schließlich: Ist die „Moral von der Geschichte“ tatsächlich so eindeutig auf die Formel des „Crime doesn't pay“ zu bringen? Warum dann konzentrierten sich die selbsternannten Sittenwächter der Zeit so darauf, die ungeheuer populären Filme verbieten zu wollen? Ich will diese Fragen hier nicht weiter verfolgen, es sollte jedoch klar geworden sein, daß die Beschreibung der topographisch-symbolischen Ordnungen und damit der normativen Besetzung symbolischer Räume in einer spezifischen „erzählten Welt“, um die es mir hier ging, in Kultur- und Ideologiekritik überführt werden kann.

Ich wollte hier die den prototypischen Gangsterfilmen der frühen 30er Jahre gemeinsamen Strukturmuster herausarbeiten, kann doch eine solche Strukturbeschreibung dazu beitragen, den schematisierten und miteinander vernetzten Wissenszusammenhänge auf die Spur zu kommen, derer sich die Zuschauer

bedienen, um die Exemplare eines generischen Typs auf den Intertext zu beziehen und ihn sich im Rahmen des damit abgesteckten Feldes von Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten anzueignen. Prototypen prägen und fundieren diese „Einheiten des Wissens“ (die, wie am Beispiel der grundsätzlichen Teilung der Welt deutlich geworden sein dürfte, immer auch Alltagswissen integrieren) und regulieren so das Verstehen und die Interpretation nachfolgender Texte. Genrealysen sind folglich historisch anzulegen, verweisen doch Strukturveränderungen innerhalb der intertextuellen Reihe auch auf die sich verändernden Wissensbestände und Erfahrungshintergründe des Publikums und erbringen also Aufschluß über eine kulturelle Lerngeschichte.

Oben hatte ich gesagt, daß ich den Gangsterfilm als einen narrativen Komplex nehme, der den „Funktionalisierungsrahmen“ bereitstellt, welcher die einzelnen Momente des jeweiligen Textes funktionalisiert und so mit genrespezifischer Bedeutung versieht. Innerhalb dieses hierarchisch gegliederten Komplexes habe ich die fundamentale topographisch-symbolische Ordnung der abgebildeten Welt als die intertextuelle Invariante gesetzt, die die genretypischen narrativen Strukturen (der „Aufsteiger-Plot“ resp. die „rise-and-fall“-Struktur) sowie die Elemente der Ausdrucksebene des Gangsterfilms (z.B. die sogenannten „ikonographischen“ Elemente) verstehbar werden lassen. Auf Überlegungen aus der strukturalistischen Erzähltextanalyse zurückkommend, ließe sich nun fragen, ob solche Gliederungen der erzählten Welt als universales Prinzip des Narrativen überhaupt anzusehen sind, ist doch das Voranschreiten der Narration in der Zeit immer auch an die Ausfaltung und Auskleidung einer „möglichen Welt“ gebunden. Diese kann dabei – wie am Beispiel des klassischen Gangsterfilms dargelegt werden sollte – vom „realistischen“ Prinzip abweichen und den narrativen Raum als symbolischen anlegen. Solche topographisch-symbolischen Ordnungen bilden dann die „Tiefensemantik“ von Erzählungen aus und sind sowohl für das Verstehen als auch für die die Verstehensprozesse nachvollziehende Analyse von zentraler Bedeutung.

Literatur

- Altman, Rick (1986) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In: Film Genre Reader. Hrsg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 26–40.
- (1987) The American Film Musical. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Balio, Tino (1993a) Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press (History of the American Cinema. Volume 5. 1930–1939.).
- (1993b) Production Trends. In: Balio 1993a, S. 179–312.
- Buscombe, Edward (1995) The Idea of Genre in the American Cinema. In: Grant 1995, S. 11–25.
- Cawelti, John (1970) The Six-Gun Mystique. Bowling Green: Bowling Green Popular University Press.

- Eco, Umberto (1990) *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Enzensberger, Hans Magnus (1966) *Chicago-Ballade. Modell einer terroristischen Gesellschaft*. In: Ders.: *Politische Kolportagen*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 48-75.
- Gabree, John (1981) *Der klassische Gangsterfilm*. München: Heyne.
- Gaines, Jane (1992) *Introduction: The Family Melodrama of Classical Narrative Cinema*. In: *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*. Hrsg. v. Jane Gaines. Durham/London: Duke University Press, S. 1-8.
- Grant, Barry Keith (Hrsg.) (1977) *Film Genre: Theory and Criticism*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow Press.
- (Hrsg.) (1995) *Film Genre Reader II*. Austin: Texas University Press.
- Hardy, Phil (1998) *Der amerikanische Kriminalfilm*. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Aus dem Engl. v. Hans-Michael Bock u. einem Team von Filmwissenschaftler/innen. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 276-282.
- Jowett, Garth (1991) *Bullets, Beer and the Hays Office: Public Enemy (1931)*. In: *American History/American Film. Interpreting the Hollywood Image*. Hrsg. v. John E. O'Connor & Martin A. Jackson. New expanded edition. New York: Continuum, S. 57-75.
- Kaminsky, Stuart M. (1991) *American Film Genres [1985]*. Second edition. Chicago: Nelson-Hall.
- Kitses, Jim (1969) *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. London: Thames and Hudson.
- Lotman, Jurij M. (1972) *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Maltby, Richard (1993) *The Production Code and the Hays Office*. In: Balio 1993a, S. 37-72.
- / Craven, Ian (1995) *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford/Cambridge (USA): Blackwell.
- McArthur, Colin (1972) *Underworld U.S.A.* London: Secker and Warburg.
- (1977) *The Iconography of the Gangster Film*. In: Grant 1977, S. 118-123.
- Mitchell, Edward (1995) *Apes and Essences: Some Sources of Significance in the American Gangster Film [1976]*. In: Grant 1995, S. 203-212.
- Ohler, Peter (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAKS-Publikationen.
- Ryall, Tom (1998) *Genre and Hollywood*. In: *The Oxford Guide to Film Studies*. Hrsg. v. John Hill & Pamela Church Gibson. Oxford usw.: Oxford University Press, S. 327-338.
- Sacks, Arthur (1971) *An Analysis of the Gangster Movies of the Early Thirties*. In: *Velvet Light Trap*, 1, 1971, S. 5-11.
- Sarris, Andrew (1977) *Big Funerals. The Hollywood Gangster, 1927-1933*. In: *Film Comment* 13,3, S. 6-9.
- Schapp, Wilhelm (1985) *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding. Mit einem Vorwort v. Hermann Lübbe*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood-Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York usw.: McGraw-Hill.
- Schweinitz, Jörg (1994) *Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft*. In: *Montage/AV* 3,2, S. 99-118.
- Seeßlen, Georg (1980) *Der Asphalt-Dschungel. Geschichte und Mythologie des GangsterFilms*. Reinbek: Rowohlt.
- Shadoian, Jack (1977) *Dreams and Dead Ends. The American Gangster/Crime Film*. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.
- Warshow, Robert (1969) *Der Gangster als tragischer Held*. In: *Filmkritik* 13,4, 1969, S. 261-264.
- Wulff, Hans J. (1988) *Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse*. In: *Augenblick*, 6 (Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: Das Schweigen.), S. 49-67.