

Lee Grieveson / Esther Sonnet / Peter Stanfield (Ed.): Mob Culture. Hidden Histories of the American Gangster Film. Oxford: Berg Publishers 2006. 311 S.

Der Band verspricht versteckte Geschichten des amerikanischen Gangsterfilms. Das ist ein gängiges Gebrauchswertversprechen filmwissenschaftlicher Publikationen, von denen erwartet wird, daß sie dem Leser etwas vor Augen führen, was er als Zuschauer womöglich nicht zu Gesicht bekommt. Aus ihrem Versteck hervorgeholt werden hier nicht nur sozialgeschichtliche Hintergründe des Genres oder die in den Filmen lediglich angedeuteten sexuellen Beziehungen der Figuren, sondern vorweg auch die Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms selbst. Denn dieser nahm, parallel zur Durchsetzung des Tonfilms, zwar erst in den frühen 1930er Jahren seinen Aufschwung, der ihn weltberühmt machte, seinen Anfang jedoch in der frühen Entwicklungsperiode der Filmkunst. Wie Lee Grieveson in seinem Beitrag „Gangsters and Governance in the Silent Era“ zeigt, gehörten Gangster, auch darin den Westernhelden vergleichbar, schon lange vor der Institutionalisierung genrespezifischer Konventionen zum Repertoire des amerikanischen Kinos. Die ersten Gangsterfilme, d.h. zunächst einmal Filme, die eine Konfrontation zwischen kriminellen Banden und der Polizei in einem zumeist großstädtischen Milieu zum Thema hatten, entdeckt Grieveson im Jahr 1906: *The Silver Wedding* und *The Black Hand* (beide American Mutoscope und Biograph). Diesen seien bis in die 20er Jahre eine Reihe weiterer, thematisch ähnlich zugeschnittener Filme gefolgt, die in der Filmhistoriographie oder in der Genretheorie aber kaum angemessen Beachtung gefunden hätten. Wiewohl einige der zentralen Motive des späteren Gangsterfilms in diesen frühen Beispielen bereits deutlich zu erkennen seien: auf der einen Seite der Gangster als ‚outlaw‘, der außerhalb des Gesetzes operiert und zugleich außerhalb, oder genauer, unterhalb der bürgerlichen Gesellschaft verkehrt, der seine illegalen Geschäfte nach dem Vorbild jener Gesellschaft einrichtet, deren Ordnung er gleichermaßen bedroht, indem er das Eigentum der gesetzestreuen Bürger antastet oder Konventionen mißachtet, durch welche die ‚gute Gesellschaft‘ sich von jener buchstäblichen Unterwelt abgrenzt, der er auch dann noch angehört, wenn er es selber zu Wohlstand gebracht hat; auf der anderen Seite die Staatsgewalt, namentlich die Polizei, die den Gangster schließlich zur Rechenschaft zieht und die vorübergehend gefährdete bürgerliche Ordnung wiederherstellt. Anders als der Western, dessen Sujets sich ebenfalls häufig aus der gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Banditen und Gesetzeshütern entfalten, bezieht sich der Gangsterfilm – zumindest gilt das für den frühen und den im weitesten Sinn klassischen Gangsterfilm, der selbst noch nicht vor allem als Zitat der eigenen Genregeschichte verstanden werden will – auf das zeitgenössische, urbane Amerika, das nicht beschönigt, sondern dessen brutale Wirklichkeit sogar im Gegenteil übertreibend zur Schau gestellt wird. Ob und inwiefern der Gangsterfilm deshalb als kritische Intervention in einen Diskurs bürgerlicher Normalität oder umgekehrt als Beitrag zur Restauration jener Normen zu verstehen ist, wird auch hier nicht abschließend beantwortet. Der Gangsterfilmheld, so wird statt dessen an unterschiedlichen Filmbeispielen erläutert, ist rebellischer Charakter und Verkörperung autoritär-chauvinistischer Sehnsüchte in eins. Ungeachtet seiner filmischen Darstellungstechniken, die man schwerlich als realistisch bezeichnen würde, wurde der Gangsterfilm aber als ein durchaus ‚realistisches‘ Genre aufgefaßt, insofern er von Problemen der gegenwärtigen gesellschaftlichen Wirklichkeit handelte. Wie akut das Problem der organisierten Kriminalität in den Vereinigten Staaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts war, belegen die polizeilichen Untersuchungen jener Zeit, von denen Grieveson ausführlich berichtet. Während andere populäre Genres wie der Western oder der Horrorfilm primär ihren eigenen genretypischen Entwicklungen folgten, war der Gangsterfilm, trotz seiner oft hervorgehobenen Überschneidungen mit der Mythologie des Wildwestfilms, zugleich an gesellschaftspolitischen Konjunkturen orientiert, an polizeilichen Maßnahmen, pädagogischen Konzepten und rassistischen Debatten, die sich um das tatsächliche Gangstertum herum entsponnen und die thematische Ausrichtung der Filme

beeinflußen. Exemplarisch veranschaulicht wird das im weiteren von Richard Maltby, der in „Why Boys Go Wrong“ die kriminologische Vorgeschichte von *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) aufrollt, und von Ronald W. Wilson, der in „Gang Busters“ über die Verfolgung krimineller Rackets durch das 1950 einberufene Kefauver Crime Committee berichtet, dessen öffentlichkeitswirksame Aufklärung über bestehende Syndikate auch zahlreichen Gangsterfilmen der 50er Jahre ein zeitgenössisches Modell organisierter Kriminalität lieferte. Relativ unterbelichtet bleibt jedoch leider in allen drei Beiträgen, die den ersten Teil des Bandes füllen, die im engeren Sinn filmische Entwicklung, die gleichsam nur als Beweismaterial eines Prozesses herangezogen wird, über dessen Verlauf andere Instanzen bestimmen.

Ähnliches läßt sich auch über die Texte des zweiten und dritten Teils sagen, die sich mit „Gender and Sexuality“ bzw. „Other’ Gangsters: Race, Politics, and the Gangster Film“ befassen. Hier geht es u.a. um unterschiedliche Typen von Weiblichkeit (die Esther Sonnet anhand einiger kaum bekannter Filme aus den Jahren 1929-31 vorstellt), Männlichkeit und Homoerotik (erläutert von Gaylyn Studlar, prominentestes Beispiel ihrer Untersuchung ist Peter Lorre alias Joel Cairo in John Hustons *The Maltese Falcon* von 1941) und die Repräsentation ethnischer Minderheiten in der Rolle des Gangsters. Hervorzuheben ist die Bandbreite der hier vorgestellten Filme, die von der Stummfilmära über die klassische Periode der 30er bis 50er Jahre und die zahlreichen Reprisen des Gangsterfilms in den 70ern und 90ern bis hin zur TV-Serie *The Sopranos* (1999-2004) reicht. Wenngleich die über weite Strecken sehr informative Lektüre den meisten Leserinnen und Lesern zugleich auch erheblich erschwert werden dürfte dadurch, daß ihnen von den dort verhandelten Filmen nur ein Teil überhaupt bekannt ist; ein Mangel schlechterdings, der sich als notorisches ‚Bildungs’- oder Erfahrungsdefizit in allen möglichen Wissenschaften bemerkbar macht und der auch durch die schriftliche Nacherzählung einiger Handlungsstränge oder die Schilderung der für die jeweils folgende Erörterung relevanten Figurenkonstellation nicht kurzerhand behoben werden kann.

Schwerer wiegt allerdings – und das wäre als grundsätzliche Kritik kulturwissenschaftlich ausgerichteter Filmstudien hier nur anzudeuten –, daß von Filmen darin vorzugsweise nur als Repräsentationen die Rede ist, in denen bestimmte Sachverhalte, seien es zum Beispiel Handlungsmuster oder diskursive Gesten, wiederaufgefunden werden, nach denen sich ebenso erfolgreich auch in ungefähr allen anderen Bereichen des gesellschaftlichen Verkehrs fahnden ließe. (Besonders grell zutage tritt diese Forschungsmethode an dem Beitrag „Can I Check Your Hats Please?“ von Esther Sonnet und Peter Stanfield, der sich mit den historisch wechselnden Kleidungskonventionen der Filmgangster beschäftigt.) Die Repetition heruntergekommener Clichés, die Adorno einmal der psychoanalytischen Kunsttheorie vorwarf, könnte polemisch auch einer inzwischen etablierten Kulturwissenschaft entgegengehalten werden, die längst ihren zuverlässigen Werkzeugkasten zur Hand hat, mit Hilfe dessen sie beliebige Phänomene in die stets gleichen Teile zerlegt. So kommt der Film als Verfahren künstlerischer Konstruktion ausgerechnet in einer Wissenschaft, die ansonsten von Konstruktionen allerlei Aufhebens macht, seltsam zu kurz. Versteckte Geschichten im Film sind aber nur dann von Interesse, wenn das Versteck auch sichtbar gemacht werden kann. Gelungen sind die vorliegenden Interpretationen des amerikanischen Gangsterfilms vor allem dort, wo sie genau das versuchen.

Christoph Hesse

In: Medienwissenschaft, 1/2007