HOCHSCHULE
MITTWEIDA
UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES

BACHELORARBEIT

Herr

Jakob Loda

Die Entwicklung der Figur des Gangsters im US-amerikanischen Film am Beispiel von *The Public Enemy*, *The Godfather* und *Pulp Fiction*

2018

Fakultät Medien

BACHELORARBEIT

Die Entwicklung der Figur des Gangsters im US-amerikanischen Film am Beispiel von *The Public Enemy*, *The Godfather* und *Pulp Fiction*

Autor:
Herr Jakob Loda

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF13sK2-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Christian Maintz

Einreichung:
Hamburg, 08.01.2018

Faculty of Media

BACHELOR THESIS

The evolution of the movie gangster in American cinema exemplified by the films *The Public Enemy*, *The Godfather* and *Pulp Fiction*

author:
Mr. Jakob Loda

course of studies:
Film und Fernsehen

seminar group:
FF13sK2-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Christian Maintz

submission:
Hamburg, 08.01.2018

Bibliografische Angaben:

Loda, Jakob

Die Entwicklung der Figur des Gangsters im US-amerikanischen Film am Beispiel von *The Public Enemy*, *The Godfather* und *Pulp Fiction*

The evolution of the movie gangster in American cinema exemplified by the films *The Public Enemy*, *The Godfather* and *Pulp Fiction*

2018 - 66 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2018

Abstract

Die Arbeit von Jakob Loda befasst sich mit der Entwicklung der Gangsterfigur im US-amerikanischen Spielfilm, unter Berücksichtigung des produktionsgeschichtlichen und zeithistorischen Kontextes. Die Entwicklung der Gangsterfigur soll mittels einer Filmanalyse der Filme *The Public Enemy* (William Wellman, 1931), *The Godfather* (Francis F. Coppola, 1972) und *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) aufgezeigt werden, das Hauptaugenmerk der Analyse liegt dabei auf den Gangsterfiguren der jeweiligen Filme.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis V

Abbildungsverzeichnis VI

Abkürzungsverzeichnis VII

1 Einleitung 1

2 Geschichte des Gangsterfilms 3

2.1 Gangster der Stummfilmzeit 3

2.2 Der klassische Gangsterfilm-Zyklus (1931 – 1934) 5

2.3 G-Men und Outlaws (1935 – 1945) 7

2.4 Einzelgänger und Syndikate (1945 – 1970) 10

2.5 1970er und 1980er – “Say Hello to My Little Offer you Can’t Refuse” 12

2.6 1990er bis heute 14

3 Filmanalyse 18

3.1 Methodisches Vorgehen 18

3.2 The Public Enemy (1931) 19

3.2.1 Produktionsumstände 19

3.2.2 Handlung 20

3.2.3 Figurenanalyse: Tom Powers 21

3.3 The Godfather 28

3.3.1 Produktionsumstände 28

3.3.2 Handlung 30

3.3.3 Figurenanalyse: Don Corleone 32

3.4 Pulp Fiction 41

3.4.1 Produktionsumstände 41

3.4.2 Handlung 43

3.4.3 Figurenanalyse: Kein Gangsterfilm voller Gangsterfiguren 44

4 Fazit 52

Literaturverzeichnis VIII

Eigenständigkeitserklärung XI

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bandit's Roost von Jacob Riis 4
Abbildung 2: Al Pacino in Scarface 14
Abbildung 3: Matt Doyle, Tom Powers und Ma Powers in The Public Enemy 22
Abbildung 4: Grapefruit-Szene aus The Public Enemy (Stock Photo) 24
Abbildung 5: Tom Powers als mumifizierte Leiche 26
Abbildung 6: Don Vito Corleone in The Godfather 34
Abbildung 7: Don Michael Corleone in der letzten Szene 41
Abbildung 8: Vincent Vega und Jules Winnfield in Pulp Fiction 48
Abbildung 9: Tanzszene im Jack Rabbit Slim's 49

Abkürzungsverzeichnis

PCA
...Production Code Administration

1 Einleitung

Der amerikanische Gangsterfilm ist eine der frühsten Erscheinungsformen von Filmgenre. Die ersten Gangsterfilme wurden bereits in der Stummfilmzeit gedreht und Ausläufer des Genres werden auch heute noch produziert. Aber warum hat ein Genre, das sich mit den dunkelsten Ecken der menschlichen Psyche befasst und im Sinne sozialer und ethischer Konvention verabscheuungswürdigen und bösen Personen handelt, so eine Anziehungskraft auf das Kinopublikum? Und wie hat sich der alkoholschmuggelnde Gangster der Prohibitionszeit im Laufe seiner Karriere in der Filmgeschichte verändert? Auf diese Fragen versucht diese Arbeit eine Antwort zu geben.

Der amerikanische Filmgangster ist in seiner modernen und postmodernen Form eine Ikone des industrialisierten zwanzigsten Jahrhunderts und repräsentiert eine Kultur der Mobilität, des urbanen Raums, des Exzesses und der Individualität. Er ist in diesem Kontext aber auch eine asoziale Figur, da sein Streben nach einer Befreiung aus den sozialen Hierarchien der Vergangenheit sich gegen den Willen der Gesellschaft stellt. Der amerikanische Filmgangster stellt eine Schlüsselfigur in der Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts dar, indem er den Fokus zahlreicher Spannungen der industrialisierten Gesellschaft liefert: die Rolle des Individuums in einer zunehmend rationalisierten Gesellschaft, der Einfluss der Urbanisierung, die Spannung zwischen Tradition und Moderne, der Gegensatz zwischen Arbeit und Vergnügen und besonders der Gegensatz von traditioneller Weltanschauung und persönlicher Freiheit. Der Filmgangster, als Individuum im Widerstand zur Gesellschaft, nimmt eine zentrale Rolle in diesen Diskursen ein.

Der Fokus dieser Arbeit liegt auf der Entwicklung der Gangsterfigur in der Geschichte des US-amerikanischen Films, welche am Beispiel von *The Public Enemy* (Willam Wellman, 1931), *The Godfather* (Francis F. Coppola, 1972) und *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), die signifikant für ihre jeweiligen Entstehungszeiten waren, näher analysiert werden soll. Die Analyse der Filme berücksichtigt den produktionsgeschichtlichen und zeithistorischen Kontext ihrer Entstehung und konzentriert sich im Besonderen auf ihre jeweiligen Gangsterfiguren, deren Einzelbetrachtung zentraler Aspekt dieser Arbeit ist. Zuvor soll jedoch ein

Einblick in die Historie des Gangstergenres in den vereinigten Staaten gegeben werden, um die jeweiligen Filme in der Filmgeschichte verorten und bewerten zu können.

2 Geschichte des Gangsterfilms

2.1 Gangster der Stummfilmzeit

Die ersten visuellen Eindrücke aus der Welt der Gangster sieht man in der Arbeit von Jacob Riis. In seinen Fotografien, sowie seinem dazugehörigen Buch *How the Other Half Lives* dokumentiert Riis den urbanen Raum um die Jahrhundertwende und zeigt wie die engen Gassen, noch engeren Mietwohnungen und vollen Straßen der Großstädte eine Brutstätte für kriminelle Aktivität und Gangstertum boten.[1] Sein wohl berühmtestes Foto *Bandit's Roost* zeigt eine Seitengasse in den Slums von New York im Jahr 1888. Dieses Foto illustriert das kriminelle Milieu in New York auf beeindruckende Weise und gilt für zahlreiche wissenschaftliche Schriften[2] und unzählige Filme als Referenz. Riis bedeutende Arbeit, besonders *Bandit's Roost*, wirkt bis in unsere jüngere Vergangenheit: in dem Film *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002) gibt es eine Einstellung, die Riis' Foto nachempfunden ist. Riis Fotografien haben so paradigmatisch verdeutlicht, wie ein als bedrohlich empfundener urbaner Raum mit dem Aufkommen von Kriminalität und Gangstertum zusammenhängt. Ein Motiv, das im Genre des Gangsterfilms eine große Rolle einnehmen sollte.

Viele bezeichnen den fünfzehnminütigen *Musketeers of Pig Alley* von D. W. Griffith aus dem Jahr 1912 als ersten Gangsterfilm.[3] Das ist allerdings nicht ganz die Wahrheit: es ist lediglich der erste bedeutungsvolle Gangsterfilm, von dem es heute noch eine Kopie gibt.[4]

Griffiths Film beginnt mit dem Titel „New Yorks Other Side", was eine Anspielung auf Jacob Riis Buchtitel ist und auf die lokale Klassenteilung in der Stadt hinweist. Auch stilistisch knüpft der Film an die sozialrealistischen Fotografien von Riis an.

---

[1] Vgl. Wilson (2015), S.13.

[2] Vgl. Grieveson (2005); Munby (1999); Rosow (1978).

[3] Vgl. Everson (1998); Hughes (2005); Mason (2002).

[4] Vgl. Hughes (2005), S. 20.

Wie auch bei Scoroseses *Gangs of New York,* findet sich in Griffiths Film eine exakte Nachstellung von *Bandit's Roos*t. Weitere Kulissen, die der Film zeigt, beinhalten den Tanzclub, den Saloon/das Speakeasy, den Nachtclub und städtische Straßen. Diese werden in den nächsten Jahrzehnten zur Genrekonvention. Laut Carlos Clarens brachte der Film mit dem „Snapper Kid“ auch die erste sympathische Gangsterfigur auf die Filmleinwand.[5]

Abbildung 1: Bandit's Roost von Jacob Riis

Der nächste für die Entwicklung des Genres relevante Film der Stummfilmzeit war Raoul Walshs *Regeneration* (1915). Es ist der erste Langfilm, der sich der Gangsterthematik annimmt, und ist gleichzeitig auch der Prototyp eines Gangster Biopic. Er basiert auf dem Leben Owen Kildares, Ganganführer in den 1890er Jahren, der dank seiner Liebe zu der Lehrerin Marie R. Deering wieder auf die rechte Bahn zurückfand. Der Gangsterfilm-Zyklus der späten 1920er Jahre entfernt sich von dem Sozialrealismus, welcher bis dahin im Genre maßgeblich war. Der Star dieser Periode war die moderne Metropole: Technische Errungenschaften, welche die zeitgenössische Großstadt zu bieten hatte –Telefone, Radios, Autos und nicht zuletzt Maschinengewehre – werden zu Statussymbolen des modernen Gangsters. Selbiger ist nicht mehr in dunklen Gassen und engen Mietwohnungen beheimatet, sondern bewegt sich ungehindert im gesamten urbanen

[5] Vgl. Clarens (1997), S.16.

Raum. Filme die exemplarisch für diese Zeitperiode stehen, sind u.a. *Underworld* (Josef von Sternberg, 1927) und *The Racket* (Lewis Milestone, 1928). Das in diesen Jahren etablierte Gangsterimage ist das, eines gesellschaftlichen Emporkömmlings:

„Characterized by capitalism, consumerism, and coroprate work ethic, the modern gangster became a symbol of the rampant consumption culture of the Jazz-age.“[6]

2.2 Der klassische Gangsterfilm-Zyklus (1931 – 1934)

Die Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre war eine entscheidende Entwicklung für den Erfolg des Gangsterfilm-Genres. Das Quietschen der Reifen, das „Rattern“ der Maschinengewehrsalven und die authentische Sprache der Straße, die symptomatisch für das Genre werden sollten, fehlten selbstverständlich in der Stummfilmzeit. In der Zeit zwischen 1930 und 1933 wurden in Amerika zwischen 60 und 100 Gangsterfilmen gedreht.[7] Die Fülle an Gangsterfilmen in diesen Jahren lässt sich auf ihren finanziellen Erfolg seit 1930 zurückführen. Das Gangstertum war zu dieser Zeit das wichtigste innenpolitische Thema in den Vereinigten Staaten.[8] Die Prohibition, welche bis zum Jahr 1933 in Kraft war, wurde von einem Großteil der amerikanischen Bevölkerung abgelehnt.[9] Dieser Umstand beförderte das Image des Gangsters in der Gesellschaft, da er derjenige war, der der Bevölkerung Zugang zum verbotenen Gut Alkohol ermöglichte. Al Capone, mithin schillerndste Figur der Prohibitionszeit, prägte das Bild des Gangsters als elegant gekleideter Geschäftsmann, der sich von ganz unten an die Spitze des amerikanischen Kapitalismus gearbeitet hat. Dieses Motiv wird

---

[6] Wilson (2015), S.22.

[7] Hughes (2005), S.28; Wilson (2015), S. 29.

[8] Seeßlen and Roloff (1980), S.112.

[9] Harry G. Levine (1985) unter https://qcpages.qc.cuny.edu/~hlevine/The-Birth-of-American-Alcohol-Control.pdf, Letzter Zugriff: 10.12.2017.

gleich in drei bedeutenden Werken des klassischen Gangsterfilm-Zyklus aufgegriffen: *Little Caesar* (Mervyn Leroy, 1931), *Public Enemy* und *Scarface, Shame of a Nation* (Howard Hawks, 1932). *Public Enemy* wird in dieser Arbeit Gegenstand einer genaueren Analyse. Alle drei genannten Filme handeln von europäischen Einwanderern, die sich die kriminelle Karriereleiter hocharbeiten und, oben angekommen, ihrem unausweichlichen Tod begegnen. Das "rise and fall" Szenario, welches in diesen drei klassischen Gangsterfilmen prävalent ist, sollte ein Grundprinzip des Genres bleiben.

Darryl F, Zanuck, von 1930 bis 1933 Produktionsleiter bei Warner Brothers, war für den Fokus des Studios auf „headline pictures“[10] verantwortlich. Diese Filme basierten auf tagesaktuellen Ereignissen, die Schlagzeilen machten, wie etwa dem „St. Valentines Day Massacre“ oder der Lindbergh Entführung. Die Gangsterfilme von Warner zu dieser Zeit – von *Doorway to Hell* (Archie Mayo, 1930) über *Little Caesar* bis *Public Enemy* – bilden einen in sich geschlossenen Produktionszyklus, der mit konkreten, zeitgenössischen Bezügen, insbesondere auf die Verbrechen Al Capones, das Image des Racketeers beim US-amerikanischen Publikum etablierte. Dieses konnte sich zur Zeit der großen Depression besonders leicht mit der Figur identifizieren, da die Motivation des Racketeers das Überleben und der wirtschaftliche Erfolg waren.

Doch schon im Moment des immensen Erfolgs klassischer Gangsterfilme wie *Little Caesar, Public Enemy* oder *Scarface* begann eine Aufsplitterung des Genres:

> „In 1930/31 alone there were gangster comedies (*Hook, Line and Sinker*), rum running films (*Corsair*), gambling films (*Smart Money*), rival bootleg families and 'star crossed' lovers à la Rome and Juliet (*The Guilty Generation*), vigilante films (*The Secret Six*), and witness intimidation films (*The Star Witness*).“[11]

Das Ende des klassischen Zyklus hatte mehrere Gründe: 1934 wurde die *Legion of Decency* von der katholischen Kirche gegründet und drohte mit dem Boykott von Kinos; die Filmindustrie geriet in das Visier des FBI unter J. Edgar Hoover

---

[10] Wilson (2015), S.40.

[11] Vgl. ebd., S.52.

und nicht zuletzt endete die Prohibition, welche den aktuellen Hintergrund für das klassische Gangstergenre lieferte, im Jahr 1933.[12] Der gravierendste Grund für das Ende des klassischen Zyklus war aber die Gründung der Production Code Administration (PCA). Mit dem Präsidentenwechsel 1933 drohte ein nationales Zensurgesetz, das mit der strikten Durchsetzung des Hays Code durch die PCA vermieden werden sollte. Die Vorschriften des Hays Code, welche bis 1934 von Regisseuren nur auf freiwilliger Basis Anwendung fanden, wurden nun konsequent um- und durchgesetzt. Dies führte dazu, dass der sympathische Gangster als Filmheld von der Filmleinwand verbannt wurde und an seine Stelle nun idealisierte Vertreter des Gesetzes traten. Der Gangster war fortan nicht mehr Protagonist, sondern Antagonist.

2.3 G-Men und Outlaws (1935 – 1945)

Zwischen 1930 und 1933 wurde eine Vielzahl von Gangsterfilmen mit teils sehr ähnlicher Thematik produziert. John Gabree konstatiert: „das Genre des Gangsterfilms hatte bereits 1932 seinen Zenit überschritten nachdem *Scarface: Shame of a Nation* über die Leinwand geflimmert war. Themen und Möglichkeiten, die das Genre in seiner klassischen Periode dargelegt hatte, waren ausgeschöpft und konnten das Interesse des Betrachters nicht länger auf sich ziehen.“[13] Folglich brauchte die Filmindustrie neue Narrative, um Gangster auf die Leinwand zu bringen.

Im Jahr 1935 kam William Keighleys *G-Men* in die amerikanischen Kinos und mit ihm begann eine neue Ära im Gangstergenre. Mit James Cagney in der Hauptrolle fokussierte der Film nicht mehr primär den Gangster, sondern den FBI Agenten, der ihn verfolgte. Cagney hatte zuvor durch seine Darstellung des Gangsters Tom Powers in *The Public Enemy* Starstatus erlangt und wurde zu einem der

---

[12] Vgl. Hughes (2005), S.31.

[13] Gabree (1981), S.61.

Aushängeschilder des Genres. Jetzt, in der Rolle eines FBI Agenten „bleiben jedoch die Manierismen aus früheren Filmen“[14] erhalten. Ein weiterer Überläufer in der G-Men Ära war Edward G. Robinson aus *Little Caesar*. In dem Film *Bullets over Ballots* (William Keighley, 1936) ähnelt sein Verhalten stark dem von *Little Caesar*, den er im gleichnamigen Film porträtiert. Diesmal spielt er allerdings einen Polizisten, der eine Gangstergruppe unterwandert.

Gangsterkomödien hatte es zwar vor 1934 schon gegeben, doch nach der Gründung der PCA wurden sie zum Trend.[15] Auch in diesem Subgenre traf man zu jener Zeit auf James Cagney (Jimmy the Gent, 1939) und Edward G. Robinson (*A Slight Case of Murder*, 1938*; Brothers Orchid*, 1940; *Larceny Inc*, 1942). Ein weiterer narrativer Ansatz zur Revision des Genres war der Gangster auf der Flucht, der sein Debüt in *The Petrified Forest* (Archie Mayo, 1936) gab. Ein weiterer Vertreter dieses Ansatzes war Fritz Langs *You Only Live Once* (1937). Die Outlaws in diesen Filmen waren nicht mehr in der Stadt anzutreffen, sondern bewegen sich auf der Flucht vor dem Gesetz aufs Land. Fritz Lang erweitert dieses Konzept in seinem Film entscheidend: der melancholische Protagonist Henry Fonda ist nicht mehr alleine unterwegs, sondern mit seiner Geliebten. Damit legt dieser Film den Grundstein für eine weitere motivische Konvention des Gangsterfilms: das gesetzlose Pärchen auf der Flucht. Dies inspirierte Filme von *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1949), *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) bis zu *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). Langs Film hat aber auch darüber hinaus eine paradigmatische Bedeutung, denn er benennt soziale Ursachen für die Kriminalität seiner Gangsterfiguren, die sich plakativ so zusammenfassen lassen: Die Gesellschaft hat Schuld. Im Gegensatz zu den klassischen Gangsterfilmen Anfang der 1930er, wo „Verbrecher geboren und nicht gemacht“[16] wurden, zeigen Filme der späten 1930er wie *Dead End* (William Wyler, 1937), *Angels with Dirty Faces* (Michael Curtiz, 1938) oder eben *You Only Live Once*, dass der Gangster „aus einem zerütteten Elternhaus entstammt, in Armut aufwächst, von

---

[14] Gabree (1981), S.62.

[15] Vgl. Hughes (2005), S.32.

[16] Gabree (1981), S.68.

Eltern und Institutionen schlecht behandelt wird, dass kriminelle Umwelteinflüße nur wieder kriminelles Verhalten hervorbringen können.“[17] Als Grund für diese Entwicklung nennt Colin MCArthur das gesteigerte Interesse an Soziologie während der Depressionszeit, besonders in der *Chicago School of Sociology*.[18]

Im Laufe dieser Jahre verlor der Gangsterfilm in seiner ursprünglichen Form immer weiter an Bedeutung. Von dem einst so heldenhaften Filmgangster war nichts mehr übriggeblieben. Er wurde in den Komödien jener Zeit ins Lächerliche gezogen oder zähmbar gemacht; in dramatischen Erzählungen war der Gangster bloß noch sozialer Außenseiter, „von den Umständen seines Lebens deformiert“[19] und nur noch zu bemitleiden. Diese Entwicklungen im Genre begründen sich nicht allein durch geänderte Strategien innerhalb der Filmindustrie. Der amerikanische Staat wirkte bei dem Umschwung weg vom Gangster- hin zum Polizei- und FBI Helden entscheidend mit. Besonderes Beispiel für eine solche Einflussnahme des Staats im Film ist der Film *G-Men*, welcher von J. Edgar Hoover persönlich überwacht wurde und am Ende sogar ein Gütesiegel vom FBI bekam.[20]

Raoul Walsh wurde 1939 von Warner Brothers unter Vertrag genommen und auf ihr 'Stammgenre', den Gangsterfilm, angesetzt. Mit seinem Film *Roaring Twenties* (1939) gelingt es ihm, die goldene Ära der Gangster, die Prohibition, wieder aufleben zu lassen und mit „der relativierenden Botschaft der Enddreißiger“[21] zu koppeln. Mit seinem Film *High Sierra* (1941) findet das Gangstertum für eine Zeit sein Ende, verdeutlicht in einem Dialogzitat des Films: „All the Al Guys are gone, or in Alcatraz. All that's left are soda-jerks and jitterbugs“.

---

[17] Gabree (1981), S.68.

[18] Vgl. McArthur (1974).

[19] Seeßlen and Roloff (1980), S.146.

[20] Hughes (2005), S.31.

[21] Seeßlen and Roloff (1980), S. 149.

2.4 Einzelgänger und Syndikate (1945 – 1970)

Die Fragmentierung des Genres nimmt in den vierziger und fünfziger Jahren weiter ihren Lauf. Das Genre entwickelt sich in dieser Zeit vornehmlich in drei Stilrichtungen: Der Noir-Gangster, das Gangster Syndikat/syndicate movie und der Retro-Gangsterfilm. Diese Aufspaltung ist vor allem auf zwei historische Ereignisse zurückzuführen: Die 'Murder Incorporated Prozesse' von 1940/41 und die 'Kefauver-Hearings' in 1950/51.[22] Diese Ereignisse führten der amerikanischen Bevölkerung vor Augen, welchen Einfluss die Akteure der Unterwelt in den USA hatten. „Jedermann musste klarwerden, dass das organisierte Verbrechen sich in festgebauten Verschwörergruppen und großangelegten Unternehmen über ganz Nordamerika ausgebreitet hatte.“[23] Mitte der 1940er Jahre war die Zeit in Amerika von Bestrebungen geprägt sich in der „Geschäfts- und Arbeitswelt […] zu organisieren und in Verbänden, Vereinigungen und Interessengemeinschaften zusammenzuschließen.“[24] Diese Bestrebungen sind besonders auch beim organisierten Verbrechen zu beobachten, das sich für den Machtgewinn ebenfalls in Vereinigungen und Zusammenschlüssen arrangiert. Die kleinen Gangs früherer Gangsterfilme sind nun zu großen Syndikaten geworden.[25]

Der klassische Gangster der frühen 1930er Jahre fand seine Individualität und seinen Erfolg außerhalb sozialer und gesellschaftlicher Normen. Der Noir-Gangster der Nachkriegszeit findet sich jedoch in neuen Machtgefügen wieder, wo seine Individualität im Konflikt mit den Interessen seiner Gang steht. Der Noir-Gangster ist ein Außenseiter, welcher häufig als Psychopath charakterisiert wird. „Geistesgestörtheit wurde ein wesentlicher Faktor im Genre des Gangsterfilms.“[26] Beispiele für den Noir-Gangster jener Zeit zeigen *White Heat* (Raoul Walsh, 1949), *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947) oder *Kiss Tommorow Goodbye* (Gordon

---

[22] Vgl. Wilson (2015), S.56.

[23] Seeßlen and Roloff (1980), S.102.

[24] Ebd., S.103.

[25] Vgl. Wilson (2015), S.62.

[26] Gabree (1981), S.105.

Douglas, 1950). Der Noir-Gangster ist geprägt durch emotionale Instabilität, E-maskulation und ist im Gegensatz zu seinen klassischen Vorfahren nicht in der Lage sich frei umher zu bewegen, sondern ist territorial eingeschränkt.

Die 'Kefauver Anhörungen' waren Anfang der 50er Jahre ins Licht der Öffentlichkeit gerückt und führten Amerikanern das tatsächliche Ausmaß des organisierten Verbrechens in ihrem Land vor Augen. Das große Interesse der Öffentlichkeit an diesen Enthüllungen führte zu einer Welle von Filmen, die sich dieses Themas annahmen, die „syndicate movies“[27]. Diese Filme handeln vom organisiertem Verbrechen und zeigen es vorrangig als gewerbliches Unternehmen. Eine Entwicklung im Genre, die Vorbote für Filme wie *The Godfather* (Francis F. Coppola, 1972) sein sollte.

Ende der 1950er Jahre bildete sich ein weiterer Zyklus im Gangstergenre heraus, der Retro-Gangsterfilm. Produktionen aus diesem Zyklus waren meist Exploitationfilme mit geringem Budget und handeln von realen Gangsterpersönlichkeiten aus der Prohibitions- und Depressionszeit. In den 60er Jahren verliert der Gangsterfilm wieder an Bedeutung und ist im Jahr 1963 fast gänzlich aus den Kinos verschwunden.[28] Erst im Jahr 1967 revitalisierte Arthur Penn das Genre mit seinem Film *Bonnie and Clyde*: Penn gibt dem Kinopublikum eine neue Version des berühmten Verbrecherpaars aus den 1930er Jahren und erhebt diese mit seinem Film zu Volkshelden für die jungen Kinobesucher. Der Erfolg des Films ist nicht allein am Einspielergebnis sichtbar. Die beiden attraktiven Outlaws avancieren zu Ikonen der Popkultur und der „Bonnie Look“ wird zum internationalen Fashiontrend.[29]

---

[27] Wilson (2015), S.66.

[28] Vgl. Seeßlen and Roloff (1980), S.203.

[29] Vgl. ebd.

2.5 1970er und 1980er – “Say Hello to My Little Offer you Can’t Refuse”

In den 1970er Jahren findet der Gangsterfilm schließlich zu einer Relevanz zurück, die er seit den frühen 30er Jahren nicht mehr gehabt hatte. Dies verdankt sich maßgeblich den beiden ersten Teilen der Godfather Trilogie. Befreit von den Restriktionen des Hays-Code, der 1968 abgeschafft und durch eine Filmfreigabe in Form eines Ratingsystems ersetzt wurde[30], zeigt Francis Ford Coppola dem Kinopublikum seine Interpretation eines Gangsterfilms in Form eines Familienmelodrams epischen Ausmaßes. *The Godfather* besinnt sich insofern wieder auf die Anfänge des Genres, als dass er von Gangstern handelt, die einer ethnischen Minderheit abstammen. Ethnische Gangster waren seit der Durchsetzung des Hays-Code durch die PCA im Jahr 1934 von der Kinoleinwand verschwunden, da ihre Darstellung ausdrücklich verboten war. Diese neu gewonnen Freiheiten machten sich „New Hollywood“ Regisseure wie Coppola und Martin Scorsese zunutze. Mit seiner Adaption des Bestsellerromans „The Godfather“ von Mario Puzo schuf Coppola einen der stilprägendsten und langfristig einflussreichsten Gangsterfilme des amerikanischen Kinos, der durch seine formal aufwändige wie auf Authentizität bedachte Inszenierung Maßstäbe setzte. Der Stellenwert des ersten *The Godfather* wird in einem der nachfolgenden Kapitel ausführlicher erörtert.

In weniger epischem Ausmaß nimmt sich 1973 auch Martin Scorsese mit seinem Film *Mean Streets* dem Genre an. In seiner Erzählung über kleine Gangster und junge Kriminelle in Little Italy, Manhattan, arbeitet Scorsese seine Jugenderfahrungen auf, die er in eben diesem Stadtteil als Teenager gesammelt hat. Scorsese kannte das Leben auf den Straßen der Lower East Side aus erster Hand, was in seinen Gangsterfilmen spürbar ist. Sein quasi-dokumentarischer Stil, auf

---

[30] Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel - Meyer (2012) unter http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8093, Letzter Zugriff: 20.10.2017.

Augenhöhe mit den Gangstern, zieht sich durch alle Filme seiner 'wise guy Trilogie' und zeigt eine neue Perspektive im amerikanischen Gangsterfilm.[31] Neben Filmen wie *The Godfather* Teil 1 und 2, die die Institutionalisierung der Mafia und die Erweiterung ihrer Macht als Thema haben, gab es Anfang der siebziger in den vereinigten Staaten Entwicklungen im Film, die sich vor allem mit randständigen Gangstern außerhalb des mafiösen Systems befassen. Dazu gehören neben den „gangster-loser"[32] Filmen wie beispielweise Mean Streets, auch Ausläufer der Blaxploitation Filme.[33] Beispielhaft für den Gangsterfilm im Blaxploitation Genre sind besonders *Across 110th Street* (Barry Shear, 1972) und *Black Caesar* (Larry Cohen, 1973), welcher eine Anspielung auf *Little Caesar* (1931) ist. Mit ihrer Porträtierung unbedeutender Gangster im Kampf gegen große illegale wie legale Institutionen, mit besonderer Hinsicht auf Rassenprobleme, legen diese Filme den Grundstein für die späteren „hood films"[34] der 1990er Jahre.

Die 80er Jahre brachten wenig Neues für das Gangstergenre. Das Jahrzehnt konzentrierte sich besonders auf zwei Richtungen im Genre: den Nostalgiefilm und Gangsterkomödien, wobei für das Erstere *The Untouchables* (Brian de Palma, 1987) das beste Bespiel ist, und für das Letztere *Prizzi's Honour* (John Houston, 1985). Das Genre erfindet sich in diesen Jahren nicht neu, sondern rekapituliert bereits bestehende Narrations- und Genremuster.[35] Ein besonders erwähnenswerter Film des Jahrzehnts ist Brian De Palmas *Scarface* aus dem Jahr 1983. De Palma hat dafür die „rise and fall" Geschichte von dem Einwanderer Tony Camonte in das Miami der achtziger Jahre verlagert und aus dem ille-

---

[31] Vgl. Wilson (2015), S.95.

[32] Begriff nach Mason (2002).

[33] Vgl. Mason (2002), S.136.

[34] „Als *hood films* werden seit John Singletons in South Central Los Angeles angesiedeltem *Boyz N The Hood* (USA 1991) Spielfilme bezeichnet, in denen Jugendliche oder junge Erwachsene aus ethnischen Minderheiten - überwiegend Afroamerikaner, aber auch Hispanos, Vietnamesen und Weiße – in Problemvierteln amerikanischer Metropolen ihren täglichen Überlebenskampf führen" – Lexikon der Filmbegriffe, Uni Kiel – Kaczmarek (2012) unter: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=779, Letzter Zugriff: 29.10.2017.

[35] Vgl. Mason (2002), S.142.

galen Alkoholhandel der Prohibitionszeit ist nun Kokainhandel geworden. Die lokalen Gangstrukturen des gleichnamigen 1932er Klassikers werden durch Gangs ersetzt, die Verbindungen zu südamerikanischen Kartellen haben. Der Film übersetzt alte Genremuster in den Kapitalismus des freien Marktes der 1980er Jahre und knüpft damit eher an die Tradition des vergangenen Jahrzehnts an.[36]

Abbildung 2: Al Pacino in Scarface

Ein weiterer wichtiger Film der 1980er Jahre ist Sergio Leones *Once Upon a Time in America* (1984). Der Film hat den Trend der Nostalgiefilme über die Prohibitionszeit gestartet, welcher von Mitte der 1980er Jahre bis Anfang der 1990er Jahre anhielt.[37] Er unterscheidet sich aber von den anderen Filmen dieser Zeit durch seine Konzentration auf jüdische Gangsterfiguren und seinem epischen Ausmaß; der Film befand sich über ein Jahrzehnt in der Planung und seine Handlung umfasst fünf Jahrzehnte.

2.6 1990er bis heute

Die 90er Jahre brachten im Vergleich zum vorigen Jahrzehnt wieder mehr neue Entwicklungen im Genre. Eine dieser Entwicklungen war das Aufkommen der „hood“ oder „gangsta“ Filmen zu Beginn der 90er Jahre. Im Gangstergenre gab

---

[36] Vgl. Munby (1999), S.145.

[37] Vgl. Hughes (2005), S.54.

es zwar schon in den 1930ern Repräsentationen von afroamerikanischen Gangstern, zu jener Zeit war die Filmindustrie jedoch noch durch die Rassentrennung bestimmt und diese Filme wurden dem afroamerikanischen Publikum in getrennten Kinos gezeigt. Mit *Boyz N The Hood* aus dem Jahr 1991 hat John Singleton den ersten authentischen Film über „Gangstas“ in den Ghettos Amerikas gedreht.[38] Der Film behandelt Themen wie „den selbstzerstörerischen Zyklus von Gewalt durch institutionalisierten Rassismus, den Mangel an [Aufstiegs-]Chancen, Drogenmissbrauch und die feindliche, kriegsähnliche Einstellung der Los Angeles Polizei“[39]. Durch den großen Erfolg an den Kinokassen wurden in den folgenden Jahren vermehrt Filme über Geschichten aus den afroamerikanischen Ghettos gedreht wie zum Beispiel *South Central* (Stephen Milburn Anderson, 1992), *Juice* (Ernest R. Dickerson, 1992) und *Menace II Society* (Hughes Brothers, 1993), wobei Letzterer das realistischste Bild der Zustände in den Ghettos zeichnet.

Der zweite Trend, der in den 1990er Jahren begann, ist der postmoderne Gangsterfilm. Der einflussreichste Regisseur dieses Trends ist Quentin Tarantino. Sein Film *Reservoir Dogs* (1991) knüpft an die Tradition des Heist-Movies an und mischt diesen mit Elementen aus anderen Genres, wie dem Gangsterfilm, dem Horrorfilm und B-Movie.[40] Der Film bietet auch zahlreiche intertextuelle Referenzen, wie etwa die Bande aus dem Film *The Magnificent Seven (John Sturges, 1960)*, die Verwendung von Farben als Codenamen aus *The Taking of Pelham One Two Three (Joseph Sargent, 1974)* und die Anspielungen auf den Gangster Lifestyle aus *Goodfellas*. Quentin Tarantino verwischt die Grenzen des Genres weiter mit seinem drei Jahre später erschienenen *Pulp Fiction*, welcher im nachfolgenden Kapitel näher betrachtet wird. Das erste Beispiel für einen postmodernen Gangsterfilm war jedoch *Millers Crossing* (Joel Coen, 1990). Der Film hat

---

[38] Vgl. Hughes (2005), S.59.

[39] Mason (2002), S.156.

[40] Vgl. Mason (2002), S.153.

intertextuelle Bezüge zu zahlreichen Gangsterfilmen und parodiert dabei ihre Exzesse und enthüllt ihre Ironie.

Das Gangstergenre, so argumentiert Ron Wilson, ist in der Neuzeit in zwei Tendenzen geteilt.[41] Die erste dieser Tendenzen ist der historische Gangsterfilm, welcher in den letzten Jahrzehnten vermehrt als Vehikel für actiongeladenes Hollywoodkino fungiert. Filme dieser Machart haben meist eine Räuber-und-Gendarm Narrative, welche dazu dient, mehr stark durchchoreographierte Actionsequenzen und Konfrontationen im Film einzubauen. Die klassischen Elemente des Gangsterfilms, wie reale Gangsterfiguren und die Settings, werden somit an das zeitgenössische Publikum angepasst, indem die teilweise realen Gangsterfiguren mit großen Hollywoodstars besetzt werden. In *Public Enemies* (Michael Mann, 2009) wird Dillinger von Johnny Depp porträtiert, Ridley Scotts *American Gangster* (2007) bedient sich der Starpower von Denzel Washington und in *Gangster Squad* (Ruben Fleischer, 2013) spielen Sean Penn und Ryan Gosling. Ebenfalls wird der visuelle Stil an kontemporäre Hollywoodfilme angepasst. Dieser visuelle Stil ist geprägt durch schnelle Schnitte, enge Kadrierung bei Dialogsequenzen und eine Kamera, die ständig in Bewegung zu sein scheint.[42] Die historischen Gangsterfilme der Neuzeit sind daher eher „star vehicles“ als Gangster Biopics. Der Film *Black Mass* von Scott Cooper aus dem Jahr 2015 mit Johnny Depp in der Rolle des James J. Bulger, der ebenfalls in der historischen Tendenz des Genres zu verorten ist, zeigt eine gegenläufige Entwicklung. Der Film „setzt weniger auf Actionelemente als auf vielschichtige Porträts der involvierten Personen“[43].

Die zweite Tendenz im zeitgenössischen Gangsterfilm ist die des „kontemporären“ Gangsterfilms und ist in seinem visuellen Stil, den Settings und Charakteren stark durch *Neo-Noir* Crime Filme beeinflusst.[44] Sie zeichnen sich vor allem durch

---

[41] Vgl. Wilson (2015), S.105ff.

[42] Vgl. ebd.

[43] Black Mass – Filmdienst 21/2015 unter: http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/black-mass,546453.html, Letzter Zugriff: 17.12.2017.

[44] Vgl. Wilson (2015), S.105ff.

ihr gegenwärtiges Setting aus und können auf fiktionalen sowie nicht-fiktionalen Quellen basieren.[45] Filme, die dieser Tendenz zugeordnet werden können, sind zum Beispiel *Reservoir Dogs* (1991), *Pulp Fiction* (1994), *The Departed* (Martin Scorsese, 2006) und *Killing Them Softly* (Andrew Dominik, 2012). Die Gangsterfiguren dieser Filme sind entfremdete Individuen in einer zunehmend komplexen und globalisierten Umwelt.

[45] Vgl. Wilson (2015), S.105ff

3 Filmanalyse

3.1 Methodisches Vorgehen

Die Forschungsfrage dieser Arbeit – die Entwicklung der Gangsterfigur im US-amerikanischen Spielfilm - soll mithilfe einer Filmanalyse beantwortet werden. Dabei sollen besonders die Gangsterfiguren in den Filmen *The Public Enemy*, *The Godfather* und *Pulp Fiction* näher betrachtet und analysiert werden. Mit der Filmanalyse ist nach Mikos immer ein Erkenntnisinteresse verbunden. Mikos unterscheidet fünf Ebenen des Erkenntnisinteresses: „Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung und Kontexte“[46]

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf der Analyse der Gangsterfiguren in drei für ihre Entstehungszeit signifikanten Filmen, unter Berücksichtigung ihres Produktionskontextes. Eine vollständige Analyse ist zur Beantwortung der Forschungsfrage daher nicht notwendig und würde zudem den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Dennoch sollen punktuell wichtige Aspekte anderer Ebenen des Erkenntnisinteresses zur Analyse herangezogen werden.

Für die Analyse wird der hermeneutische Ansatz verwendet, welcher sich mit dem „Sinnverstehen künstlerischer Texte“[47] auseinandersetzt. „Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeit erkennbar zu machen.“[48]

---

[46] Mikos (2008), S.43.

[47] Hickethier (2012), S.32.

[48] Ebd.

3.2 The Public Enemy (1931)

3.2.1 Produktionsumstände

The Public Enemy von Regisseur William Wellman startete am 23. Mai 1931 in den amerikanischen Kinos, und damit zur Zeit der Prohibition und Wirtschaftskrise in den USA. Das Drehbuch basierte auf dem nie veröffentlichten Roman *Beer and Blood*, und brachte den beiden Autoren John Bright und Kubec Glasmon eine Oscarnominierung in der Kategorie „Beste Originalgeschichte“ (Die Kategorie war der Vorgänger von „Bestes Originaldrehbuch“) ein. Der Film war eine Studioproduktion der Warner Brothers mit einem vergleichsweise geringen Budget von $151.000 und wurde in lediglich 26 Tagen abgedreht. Die Rahmenbedingungen für diesen Film wurden von Warners Produktionschef Darryl F. Zanuck vorgegeben. Zanuck hatte das Studio zu dieser Zeit auf kostengünstige Produktionen gepolt, welche sich bei ihren Inhalten an Schlagzeilen der Tagespresse bedienten. Mehr als zehn Jahre schon hat die amerikanische Gesellschaft von den Verbrechern der Prohibitionszeit in den Schlagzeilen gelesen, und zu dieser Zeit war der Gangster das populärste soziale Problem in Amerika. Gangsterfilme waren neben ihrer Aktualität auch günstig zu produzieren und nutzten die Möglichkeiten des vor kurzem entwickelten Soundfilms voll aus.[49] Vor diesem Hintergrund entstand im Jahr 1930 der Film *Little Caesar*, dessen großer Erfolg eine Vielzahl von Nachahmern hervorbrachte, unter anderem den wenige Monate später erschienenen *The Public Enemy*. Durch diese Konzentration auf „headline pictures“, die Zanuck vorantrieb, wurde der Gangsterfilm in den 30er Jahren zum Stammgenre bei Warner Brothers. Warner war allerdings nicht das einzige Studio, das zu dieser Zeit Gangsterfilme produzierte: Die Thematik war allgemein sehr populär, im Jahr 1930 hatten 11% aller Produktionen im Land

---

[49] Balio (2007), S.283.

einen Bezug zum Gangstermilieu. Durch den Erfolg von Filmen wie *Little Caesar* oder *The Public Enemy* stieg diese Zahl Anfang des folgenden Jahres auf 20%.[50]

3.2.2 Handlung

Die Handlung des Films beginnt im Jahr 1909 und folgt den beiden Freunden Tom Powers und Matt Doyle. Sie verbringen ihre Jugend mit kleinen Diebstählen und anderen Gaunereien und verkaufen ihr Diebesgut an den Kleinganoven Putty Nose, für den sie fortan arbeiten.

Einige Jahre später überredet Putty Nose die beiden, seine Gang bei einem Raub zu unterstützen, der jedoch schiefgeht: Eines der Gangmitglieder wird von einem Polizisten erschossen, und auf ihrer Flucht töten Tom und Matt den Polizisten. Obwohl Putty Nose ihnen versprochen hat, sich um sie zu kümmern, verlässt er nach dem Vorfall die Stadt.

Im Jahr 1920 lernen die zwei Freunde Paddy Ryan kennen, der ihnen prompt Arbeit in seinem Bootlegging-Geschäft (Alkoholschmuggel) anbietet. Zusammen mit dem Gangster Nails Nathan betreiben sie während der Prohibitionszeit lukrativen Handel mit verbotenem Bier. Den dadurch gewonnenen Reichtum stellen sie offen zur Schau. Die beiden lernen Frauen kennen, jedoch trennt Tom sich von seiner Geliebten in einer spektakulären Szene: Nachdem sie sich erneut bei ihm beklagt, drückt er ihr am Frühstückstisch eine halbe Grapefruit ins Gesicht. Tom ersetzt sie wenig später mit einer anderen Frau, der schönen Gwen Allen. Matt heiratet schließlich seine Freundin Mamie. Am Tag der Hochzeit entdecken Tom und Matt den verschollen geglaubten Putty Nose und folgen ihm heim. Putty Nose bettelt um sein Leben, wird jedoch von Tom erschossen.

---

[50] Vgl. Doherty (1999), S.155.

Nails Nathan stirbt bei einem Reitunfall und wird von Tom und Matt – durch Erschießen seines Pferdes - gerächt. Nach dem Ableben von Nails Nathan entbrennt ein Bandenkrieg mit der rivalisierenden Burns Gang. Nach einem Streit mit einer Frau, die ihn in der Nacht zuvor verführt hat, stürmt Tom aus ihrem Versteck und läuft, gefolgt von Matt, auf die Straße. Mitglieder der rivalisierenden Gang lauern den beiden allerdings schon mit einem Maschinengewehr auf und erwischen Matt tödlich. Von Rachsucht getrieben geht Tom, mit zwei Pistolen bewaffnet, in das Hauptquartier der Burns Gang und liefert sich einen Schusswechsel mit ihr. Tom bricht schwer verletzt auf der Straße zusammen und landet anschließend im Krankenhaus, wo er später den Streit mit seinem Bruder beilegt und verspricht sich zu bessern. Er wird jedoch kurz darauf von der Burns Gang aus dem Krankenhaus entführt und schlussendlich tot bei der Familie abgeliefert.

3.2.3 Figurenanalyse: Tom Powers

Mit Tom Powers brachte Wellman einen der ersten sprechenden Gangster auf die Kinoleinwand. James Cagney, in seiner ersten Hauptrolle, verleiht der Figur eine kindliche Leichtigkeit und Dynamik, die man zuvor noch nicht in dem noch sehr jungen Genre gesehen hat. „His portrayal made him an instant star. His childlike sensitivity, insolent grace, and gleeful viciousness proved irresistible.“[51] Allerdings war es nicht geplant, dass Cagney Tom Powers im Film verkörperte. Eddie Woods, der Toms Freund Matt im Film spielt, war eigentlich für die Hauptrolle vorgesehen. Erst drei Tage nach Drehbeginn begutachtete Wellman die Muster und stellte fest, dass der aus der Lower East Side stammende Cagney besser auf die Rolle des Tom Powers passt.

Tom Powers wächst kurz vor der Prohibition als irischer Immigrant einfacher Verhältnisse in Chicago auf, wo er mit seinem besten Freund Matt Doyle schon früh in die Kriminalität abrutscht. Die unterschiedlichen Charaktere der beiden werden

---

[51] Shadoian (1979), S.50.

schon in der ersten Szene deutlich: Matt will ein Mädchen küssen, während Tom das Geschäft im Sinn hat.

Der Film zeigt Tom als Opfer äußerer Einflüsse: von der nachgiebigen Mutter verhätschelt und von dem strengen Vater gezüchtigt, entwickelt er früh eine Verachtung für Autorität.[52] Das wortlose Verhältnis zu seinem Vater, welches allein auf Gewalt zu beruhen scheint, steht im direkten Kontrast zur innigen Beziehung zur Mutter. Wellman offeriert so in *The Public Enemy* eine Erklärung für gesellschaftliches Übel: schlechte oder fehlende Erziehung. Selbst wenn Tom von seinem Vater geschlagen wird, fragt er diesen neckisch, ob er die Hosen diesmal lieber unten oder oben haben möchte, was andeutet, dass bisherige Repressalien nichts gebracht haben und in Zukunft auch nichts bringen werden.

Abbildung 3: Matt Doyle, Tom Powers und Ma Powers in The Public Enemy

Nachdem Toms Vater stirbt, wird sein älterer Bruder Mike gezwungenermaßen das Familienoberhaupt, jedoch sucht sich Tom anderweitig Ersatz für die Vaterfigur. Er findet ihn zunächst in dem Kleinganoven Putty Nose, welcher sich jedoch als ungeeignet herausstellt, als er Tom und Matt nach dem missglückten Pelzraub im Stich lässt.

---

[52] Vgl. Shadoian (1979), S.52.

Mike, der in derselben Familie und damit in denselben Verhältnissen wie Tom aufwächst, entzieht sich dem kriminellen Milieu – zum Teil per Zufall, zum Teil durch starken Willen.[53] Durch das vorzeitige Ableben des Vaters wird er als älterer Bruder in die Rolle des aufrichtigen Familienoberhaupts gezwungen, obwohl der Film zumindest suggeriert, dass er ebenfalls nicht gänzlich frei von Schuld ist. Etwa als Tom ihn beschuldigt, auf seiner Arbeit Münzen zu stehlen und nach Mikes Rückkehr aus dem Krieg zu ihm sagt: „Your hand ain't so clean. You killed and liked it. You didn't get them medals by holding hands with the Germans."[54] Dennoch repräsentiert Mike den hart arbeitenden Familienmann, dessen Moralvorstellungen und Werte im Kontrast zu dem schnellen Geld und den Freiheiten stehen, die Tom in seiner neuen Gang geboten werden.[55] Diese traditionelle Weltanschauung droht von der neuen, unkontrollierbaren Kultur der Moderne verdrängt zu werden. Mike arbeitet tagsüber in einem schlechtbezahlten Job bei der Straßenbahn und besucht zusätzlich eine Abendschule, wo er laut Tom lernt, wie man arm ist („…that sucker, he's too busy going to school. He's learning how to be poor"[56]) Tom repräsentiert im Film diese Moderne.

Im Gegensatz zu den sehr maskulin auftretenden, patriarchalen Figuren in der Familie steht Toms Mutter, die als zu nachsichtig dargestellt wird. Sie verhätschelt Tom ständig und lässt ihn dadurch nie wirklich erwachsen werden. Sie nennt ihn den ganzen Film über „Tommy" oder ihr „Baby". Seine psychische Unreife wird besonders in seinen Beziehungen zu Frauen evident: Tom eignet sich nicht für ein Familienleben (Matt: „I guess he ain't the marryin' kind"[57]) und sieht Frauen lediglich als Statussymbole, die er sich neben schicken Klamotten und teuren Autos leistet. Das wird besonders deutlich, als er seine erste Freundin Kitty rücksichtslos und wie einen Besitzstand gegen ein luxuriöseres "Modell" austauscht, nachdem Kitty vergeblich versucht, ihn zu domestizieren. In der wohl

---

[53] Vgl. Shadoian (1979), S.52.

[54] The Public Enemy. William Wellman. US 1931. TC: 00:43:23 – 00:43:26.

[55] Vgl. Mason (2002), S.18.

[56] The Public Enemy. William Wellman. US 1931. TC: 00:10:56 – 00:11:01.

[57] Ebd., TC: 00:51:21 – 00:51:23.

am häufigsten diskutierten Szene im Film drückt der genervte Tom seiner Freundin Kitty bei einem Streit eine halbe Grapefruit ins Gesicht. Neben seinem pathologischen Verhältnis zu Frauen illustriert diese Szene zudem Toms generelle Ablehnung eines häuslichen Lebens. Auch als Tom von Nails Nathans tödlichem Reitunfall erfährt, wird seine Priorisierung von männlicher Kameradschaft gegenüber der Beziehung zu einer Frau anschaulich: er lässt seine Freundin zurück, um mit Matt das vermeintlich schuldige Pferd zu töten.

Abbildung 4: Grapefruit-Szene aus The Public Enemy (Stock Photo)

Tom ist, wie ihn Fran Mason beschreibt, ein „gangster-as-flaneur“, jemand der sich auf der Straße zuhause fühlt.[58] Der Flaneur ist eine Erscheinung der Moderne und beschreibt eine Figur, die durch die Straßen der Großstädte ‚flaniert‘. Dabei sieht er und wird gesehen. Die Freiheiten des Flaneurs werden am besten in der Szene veranschaulicht, in der Tom und Matt in ihrem neu erworbenen Auto umherfahren und Gwen treffen, welche sie als Sex- und Statusobjekt begreifen.

Der Gangster in *The Public Enemy* ist charakterisiert durch seine Freiheit, sich ungehindert im städtischen Raum zu bewegen und physische wie auch soziale

[58] „As a flaneur the gangster is a free-floating entity who lives his desires through the uncontrolled movement around both the city and the culture of modernity“, Mason (2002), S.15.

und moralische Grenzen zu überschreiten.[59] Es sind Freiheiten, die ihm in einem Leben als gesetzestreuer Bürger versagt bleiben würden.

Der Film zeigt wie die Erscheinungen der Moderne, besonders der Gangster in Form des Tom Powers, räumliche und soziale Strukturen und Hierarchien aufzubrechen drohen, so wie es in der außerfilmischen Welt zu dieser Zeit zu passieren scheint. Toms durch das Gangstertum erlangte Freiheit und Macht stellen sich den sehr eingeschränkten Möglichkeiten seines geradlinigen Bruders, welcher den Ethos der Arbeitsklasse hochhält, entgegen. Mike ist im Film ein gebrochener Mann, womöglich von posttraumatischen Stress in Folge der Fronterfahrung geplagt, und damit keine zufriedenstellende Alternative für Tom. Dessen Weg in den Abgrund, mitbestimmt durch die Einflüsse seiner Umgebung, scheint somit von Beginn an fest zu stehen.

Der Gangster in *The Public Enemy* ist keine rein fiktionale Figur, sondern in Teilaspekten realen Gangstern der Prohibitionszeit nachempfunden. Die Verbindung zum Aufstieg und Fall Al Capones ist offenkundig, allerdings hat der Gangster in *The Public Enemy* – im Gegensatz zu seinen Kollegen Tony Camonte aus *Scarface* und Rico Bandello aus *Little Caesar* – keine Ambitionen, an die Spitze der kriminellen Karriereleiter zu gelangen: Tom verdient sein Geld als ausführendes Organ seiner Gangs und scheint sich, anders als seine klassischen Gangsterkollegen, mit dieser Position zufrieden zu geben. Er ist ein Gangster lokaler Couleur und zeichnet sich vor allem durch sein Verlangen nach unmittelbaren Gratifikationen aus – neue Autos, teure Kleidung und hübsche Frauen. Sein Job als Vollstrecker („enforcer“) in der Gang bietet ihm all das an Geld, Vergnügen und Action, was er braucht.[60] Seine Maskulinität im Film manifestiert sich durch die Kontrolle des urbanen Raums, er sorgt dafür, dass seine Gang sich ungehindert in ihm bewegen kann.

---

[59] Vgl. Mason (2002), S.18.

[60] „Although Tom is a foot soldier or henchman his life is one that is characterised by freedom of movement and action. Tom takes orders from Nails but there is little restraint or discipline involved meaning that Tom is content to remain a foot soldier because it brings him all the money, pleasure and action that he needs.“, Ebd., S.20.

Diese harte Fassade von Tom beginnt allerdings nach seiner Rache für Matt zu bröckeln. Sichtlich angeschlagen bricht er auf der verregneten Straße mit den Worten „I ain't so tough"[61] zusammen und landet danach fast mumifiziert im Krankenhaus. Tom scheint, nun schwer verletzt und gänzlich in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt, zur Besinnung gekommen zu sein und versöhnt sich schließlich mit seinem Bruder, jedoch ist sein Tod zu diesem Zeitpunkt schon unausweichlich. Tom Powers muss für sein Leben im Exzess letzten Endes mit dem Tod bezahlen.

Robert Warshow sagt in seinem Essay über den klassischen Gangsterfilm:

> „Im Grunde ist der Gangster verdammt, weil er unter der Verpflichtung steht, Erfolg zu haben, nicht weil die Mittel, die er anwendet, ungesetzlich sind. In den tieferen Schichten des modernen Bewusstseins sind *alle* mittel ungesetzlich, jeder Versuch Erfolg zu haben, ist ein Akt der Aggression, der einen allein und schuldig und ohne Verteidigung unter Feinden zurücklässt. Man wird *bestraft* für Erfolg. Dies ist unser unerträgliches Dilemma: dass Versagen eine Art Tod und Erfolg böse und gefährlich – schlussendlich unmöglich ist. Die Wirkung des Gangsterfilms ist es, dieses Dilemma in der Person des Gangsters zu verkörpern und durch seinen Tod zu lösen"[62]

Abbildung 5: Tom Powers als mumifizierte Leiche

Der größte Unterschied zwischen Tom Powers und den Protagonisten von *Little Caesar* und *Scarface* ist wohl der Stellenwert von Loyalität und Freundschaft in seinem Leben. Die Beziehung von Tom und seinem Jugendfreund ist im Film

---

[61] The Public Enemy. William Wellman. US 1931. TC: 01:15:16 – 01:16:05.

[62] Warshow zitiert in Pauleit (2011), S.14.

stark herausgearbeitet. Sie sind fast in jeder Szene bis zum Tod Matts gemeinsam zu sehen und haben eine starke Bindung zueinander. Putty Nose, der erste Boss von Tom und Matt, hat sie nach dem misslungenen Pelz-Raub im Stich gelassen und damit die geheuchelte Freundschaft zu den Jungs hintergangen. Diesen Treuebruch hat Tom ihm nie verziehen, was schließlich in seiner Ermordung resultiert. Ihr zweiter Gangsterboss wird von seinem Pferd erschlagen, sie rächen ihn mit der Tötung seines Pferdes. Die Versöhnung mit seinem Bruder am Krankenhausbett ist ein weiterer Beweis für den Respekt familiärer Beziehungen, seien es biologische Bande oder die Gang Familie. Dass Tom als Leiche nach Hause zurückkehrt, kann jedoch auch als Vergeblichkeit solcher Tugenden in der modernen Welt gelesen werden.[63]

Trotz oder gerade ob des zumeist brutalen Ernsts des Gangsterdaseins, ist es nicht zuletzt der visuell pointierte Humor des Films, der ihn konsumierbar macht: In der ersten Szene etwa sieht man den offensichtlich minderjährigen Tom Powers mit einem riesigen Bierkrug in der Hand, von dem er die Schaumkrone wegpustet und einen großen Schluck nimmt. Einen weiteren humoristischen Moment gibt es, nachdem Tom Gwen in seinem Kabrio anspricht und hinterher noch einen kleinen Tanz einlegt. In dieser Szene wird Cagneys frühere Karriere als Tänzer offensichtlich und seine präsente Körperlichkeit durchzieht den gesamten Film: Er verteilt ständig kleine Faustknüffe, in denen ebenso viel Zuneigung wie Drohung steckt. Er lässt sich theatralisch auf einen Stuhl fallen, nachdem ihm sein Bruder nach einem Streit ins Gesicht schlägt. All das, wie auch sein übertriebenes Schauspiel im Anschluss an den Racheakt in Burns Hauptquartier, hat komödiantische Züge, was dem Publikum die Identifikation mit seiner Figur erleichtert.

Die Gangsterfigur in *The Public Enemy* ist ihrem Wesen nach fraglos schlecht, schließlich raubt und mordet sie, nur um sich persönlich zu bereichern. Aber sie tut dies auf solch charismatische und bisweilen unterhaltsame Art und Weise, dass es den Zuschauern schwerfällt, sich von der Figur und ihrem gewaltsamen

---

[63] Vgl. Kitahara (2012), S.37.

Handeln zu distanzieren. Noch schwerer fällt die Distanzierung, wenn man der Erklärung des Films für das unfreiwillige Werden des Gangsters folgt. Der zufolge hat Tom Powers nicht bewusst den falschen Weg im Leben eingeschlagen, vielmehr boten ihm die Verhältnisse keine echte Alternative. Sein Weg in den frühen Tod schien somit von Geburt an festzustehen, vorgegeben von den Umständen, in die er hineingeboren wurde.

3.3 The Godfather

3.3.1 Produktionsumstände

The Godfather basiert auf dem gleichnamigen Roman von Mario Puzo aus dem Jahr 1969 und ist Francis Ford Coppolas zweite Regiearbeit. Zur Zeit der Produktion befand sich Amerika im Vietnamkrieg, dessen Ende der Bevölkerung von Präsident Richard Nixon bei seinem Amtseintritt versprochen wurde. Doch stattdessen weitete sich der Krieg sogar nach Kambodscha aus.[64]

Zuvor war im Jahr 1963 Präsident John F. Kennedy ermordet worden. Die Umstände der Tat, insbesondere die Ermordung des mutmaßlichen Attentäters Lee Harvey Oswald durch Nachtklubbesitzer Jack Ruby, sowie die Tode von 14 weiteren Schlüsselpersonen und dadurch aufkommende Verschwörungstheorien über eine Beteiligung der amerikanischen Regierung an dem Mord, beförderten das wachsende Misstrauen der amerikanischen Bevölkerung gegenüber staatlichen Autoritäten. Das Misstrauen wuchs in Folge der tödlichen Attentate auf Bürgerrechtler Martin Luther King und Präsidentschaftskandidat Robert Kennedy weiter, die beide als Hoffnungsträger der jungen Generation galten. Amerika befand sich somit bei der Erstaufführung von *The Godfather* in einer gesellschaftli-

---

[64] Grob (2011), S.113.

chen Krise. Parallel dazu erlebte die Filmindustrie eine Zeit des finanziellen Niedergangs und radikalen Wandels.[65] Viele der großen Studios standen 1971 kurz vor dem Ruin. Grund dafür waren u.a. die seit Ende des klassischen Studiosystems – mit seiner vertikalen Integration von Produktion, Distribution und Exhibition – gestiegenen Produktionskosten, die Suburbanisierung und der Aufstieg des Fernsehens, sowie die veränderte Demografie des Publikums. Mit der Krise der Studios begann der Aufstieg unabhängiger Produzenten und die Stärkung der Regie als richtungsweisende Instanz. Eine neue Generation von Filmemachern, darunter Steven Spielberg, Martin Scorsese und Francis F. Coppola, sollte im Umfeld des „New Hollywood“ ihr Debüt geben. Das Schlagwort des „New Hollywood“ beschreibt den Einzug des Autorenkinos in die US-amerikanische Filmindustrie. Das Autorenkino fußt auf der Idee, dass der Regisseur sämtliche künstlerischen Aspekte des filmischen Werks entscheidend mitbestimmt. Somit stand es im Gegensatz zu der Allmacht, welche das Studiosystem zuvor über seine Produktionen hatte.

Coppola war, anders als Independent-Filmer späterer Jahre, noch an ein Studio gebunden. Mit dem stand er während der Produktion in dauerndem Streit, etwa wegen der Besetzung von Marlon Brando und Al Pacino, für deren Rollen sich das Studio andere Schauspieler vorgestellt hatte, oder wegen der Überschreitung des Budgets aufgrund des "on location" Drehs in Sizilien.[66] Aber es waren nicht mehr die Studios, die das alleinige Sagen hatten. Sie waren gezwungen mehr Risiken in Kauf zu nehmen und „New Hollywood“ Regisseure hatten nun deutlich mehr Freiheiten in Bezug auf die künstlerische Umsetzung ihrer Filme.[67]

Ein weiterer bedeutender Faktor für die Entstehung des Films war auch die Abschaffung der PCA im Jahr 1967, welche die Darstellung von ethnischen Gangsterfiguren im Film verbot. Die Bürgerrechtsbewegung und die Rassengespräche

---

[65] Vgl. Seeßlen and Roloff (1980), S.219.

[66] Vgl. Cowie (1994), S.62.

[67] Vgl. Quart and Auster (2011), S.105.

der sechziger Jahre führten zusammen mit den neuen Zensurregelungen zu einem Wiederaufleben ethnischen Kinos.[68] The Godfather war der erste Film über italienische Gangster in Amerika, der von einem Italo-Amerikaner gedreht wurde. Nachdem zahlreiche Regisseure, die vor Coppola gefragt wurden absagten (Arthus Penn war zu der Zeit beschäftigt; Peter Yates und Costa-Gavras hatten abgesagt) fiel die Wahl schließlich auf Coppola. Die Produzenten argumentierten, dass erwartete Eingriffe seitens der Mafia durch Coppolas italienische Abstammung beschwichtigt werden könnten.[69] Ein Beispiel solcher Eingriffe der Mafia ist unter anderem, dass das Wort „Mafia“ nicht im Film vorkommen durfte. Das ursprüngliche Budget des Films war auf zwei Millionen Dollar angesetzt, aber da sich das Buch von Mario Puzo so gut verkaufte, dass es auf der Bestsellerliste landete, wurde das Budget im Laufe der Dreharbeiten auf sechs Millionen erhöht.

3.3.2 Handlung

Die Filmerzählung setzt im Jahr 1945 ein und handelt von der Familie Corleone, welche eine der „Fünf Familien“, also Teil der Mafia in New York ist. Das Familienoberhaupt Vito Corleone empfängt am Tag der Hochzeit seiner Tochter Connie Bittsteller in seinem Büro, die ihn um Gefälligkeiten – wie etwa Rache oder Erpressung – ersuchen. Johnny Fontane, ein Patenkind Vitos, bittet ihn ebenfalls um Hilfe: Er möchte die Hauptrolle in einem Film, die ihm der Produzent verwehrt. Vito schickt seinen Anwalt Tom Hagen nach Los Angeles, um sich der Sache anzunehmen. Der Produzent Woltz lehnt den Wunsch Vitos ab. Nachdem er mit dem abgetrennten Kopf seines 600.000 Dollar teuren Pferdes im Bett aufwacht, lenkt er ein.

Einige Monate später tritt Virgil „The Turk“ Sollozzo an Vito heran, um ihm anzubieten, in sein Heroingeschäft einzusteigen und dies mit Vitos politischen Kontakten abzusichern. Vito lehnt dies jedoch aus moralischen Gründen ab, und um

---

[68] Vgl. Wilson (2015), S.82.

[69] Vgl. Cowie (1994), S.61.

seine politischen Kontakte nicht zu gefährden. Er setzt einen seiner engsten Verbündeten, Luca Brasi, darauf an, Sollozzo auszuspionieren. Luca Brasi wird bei dem Versuch erwürgt und wenig später lässt Sollozzo auch Vito niederschießen. Sollozzo lässt Tom Hagen entführen und setzt ihn darauf an, Sonny Corleone, der als ältester Sohn zwischenzeitlich die Familiengeschäfte leitet, zu einem Deal zu überreden.

Vito entgeht knapp dem Tod und wird ins Krankenhaus eingeliefert, wo ihn sein Sohn Michael unbewacht auffindet. Michael verhindert dort einen zweiten Anschlag auf Vitos Leben, dabei wird ihm von Sollozzos Leibwächter, dem korrupten Polizisten McClusky, der Kiefer gebrochen. Unter dem Vorwand mit Sollozzo und McClusky einen Frieden auszuhandeln, trifft er sie in einem kleinen Familienrestaurant und erschießt beide. Daraufhin bricht unter den „Fünf Familien“ ein Bandenkrieg aus, vor dem Michael in Sizilien Schutz sucht. Sein Bruder Fredo wird zu Moe Green nach Vegas geschickt. Connie Corleone wird von ihrem Ehemann Carlo Rizzi misshandelt, woraufhin Sonny ihn auf offener Straße zusammenschlägt. Dabei warnt er ihn, dass er ihn beim nächsten Mal umbringen wird. Als Sonny von einer weiteren Misshandlung seiner Schwester erfährt, macht er sich auf den Weg zu Carlo, doch bevor er dort ankommt, wird er in einem Hinterhalt erschossen.

Michael lernt in Sizilien die hübsche Apollonia kennen, die er wenig später heiratet. Sie kommt schließlich durch eine Autobombe um, die für Michael gedacht war. Um weitere Mordanschläge auf seine Familie zu verhindern, beruft Vito Corleone ein Treffen mit den restlichen Familienclans ein. Auf diesem Treffen sichert Vito den restlichen Familien die Unterstützung beim Drogenhandel zu und handelt einen Waffenstillstand aus, dabei erkennt er, dass Don Barzini sein eigentlicher Feind gewesen ist. Michael kann aufgrund des Waffenstillstands aus dem Exil in Sizilien zurückkommen und übernimmt fortan die Rolle des Dons.

Wenig später stirbt Vito Corleone an einem Herzinfarkt. Michael lässt daraufhin alle vier übrigen Oberhäupter der „Fünf Familien“ sowie Moe Greene während der Taufe seines Patensohns umbringen. Kurz nach der Taufe lässt er auch seinen Schwager Carlo, der für den Tod seines Bruders mitverantwortlich ist und

auch seinen Capo Tessio, der ihn an Barzini verraten hat, töten. Kay, mittlerweile seine Ehefrau, fragt ihn ob das mit Carlo die Wahrheit sei, aber Michael lügt sie an. Sie verlässt den Raum und sieht durch die Tür wie Michael von den Mafiosi die Hand geküsst wird, bevor einer von ihnen vor ihr die Tür verschließt.

3.3.3 Figurenanalyse: Don Corleone

Anders als bei *The Public Enemy* gibt es in *The Godfather* zwei zentrale Gangsterfiguren im Film. Dies wird durch den Machtwechsel in der Mitte des Films von Vito Corleone zu seinem Sohn Michael signalisiert, der fortan das Oberhaupt, den „Godfather“, der Familie darstellt.[70] Ebenfalls unterscheiden sich die Gangsterfiguren von Tom Powers insofern, als dass die Familie Corleone bereits zu Beginn des Films ihre Machtposition im mafiösen System Amerikas innehat. Die Geschichte der Corleones ist daher keine klassische Gangstergeschichte, in der sich ein sozialer Außenseiter einen Platz in der kapitalistischen Gesellschaft mit illegalen Mitteln erarbeitet, sondern zeigt die Corleones bereits als integralen Teil eben dieser Gesellschaft.[71]

Die Macht Vito Corleones wird dem Zuschauer direkt zu Beginn des Films vor Augen geführt. In der ersten Szene des Films empfängt Familienoberhaupt Vito Corleone am Tag der Hochzeit seiner Tochter Connie Bittsteller in seinem Büro, seiner Schaltzentrale. Die sizilianische Tradition besagt, dass ein Vater am Hochzeitstag seiner Tochter niemandem einen Wunsch versagen kann. In einer rund dreiminütigen Rückwärtsfahrt der Kamera sieht man den Bittsteller Bonasera sein Anliegen an Vito vortragen. Erst im Laufe dieser langen Kamerafahrt wird der Umriss von einem markanten Kinn im vorderen Bereich des Bildes sichtbar. Der Zuhörer gibt ein kleines Handzeichen, das anzeigt, jemand solle Bonasera ein Glas Wasser reichen. Diese minimalistische Geste wird von seinen Untergebenen direkt als Befehl verstanden. Vitos Macht äußert sich aber auch durch die

---

[70] Vgl. Freedman (2013), S.26.

[71] Vgl. Mason (2002), S.132.

Natur Bonaseras Wunsches. Nachdem das amerikanische Rechtssystem gescheitert zu sein scheint, indem die beiden Peiniger seiner entstellten Tochter lediglich eine Strafe auf Bewährung bekommen haben und nach der Verurteilung wieder auf freiem Fuß sind, ersucht er Rechtschaffenheit bei Don Vito Corleone. Schnell wird dem Zuschauer klar, worum Bonasera Vito bittet: Er soll die zwei Männer, die seine Tochter zu vergewaltigen versuchten, umbringen, beziehungsweise umbringen lassen. Erst im Gegenschuss der Einstellung wird das Gesicht des Zuhörers dem Zuschauer offenbart: es ist Marlon Brando.

„Die Identifikation mit dem Star, und durch diesen mit der Figur ist […] eines der offensichtlichsten Mittel, dessen sich der Film bedient um ihm seine eigene Ideologie zu konstruieren, gleichzeitig aber auch zu verschleiern.“[72] Sein Image aus früheren Filmen als Rebell und non-konformistischer Sozialrevolutionär überträgt sich auch auf die Figur des Vito Corleone, der folglich nur der "gute" Mafioso im Film sein kann; das Image des bösen Brando hat sich nie durchgesetzt.[73] Diese Annahme des Zuschauers bestätigt sich, als Vito Bonaseras Bitte um zwei Attentate ablehnt und stattdessen befiehlt, dass sich zwei vertrauenswürdige Männer der Sache annehmen sollen, sie seien ja keine Mörder (Vito: „I want reliable people, people that aren’t going to be carried away. I mean we’re not murderers, despite of what this undertaker says“[74]). Bevor er zustimmt muss Bonasera jedoch Don Vito Corleone den nötigen Respekt erweisen, indem er ihn um seine Freundschaft bittet und Godfather nennt.

---

[72] Vorauer (1996), S.123.

[73] Vgl. ebd.

[74] The Godfather. Francis F. Coppola. US 1972. TC: 00:07:17 – 00:07:25.

Abbildung 6: Don Vito Corleone in The Godfather

Ein zweiter Bittsteller hat ebenfalls eine Tochter, deren Freund jedoch von der US-Einwanderungsbehörde abgeschoben werden soll. Der Don zögert nicht lange und weist seinen Adoptivsohn und Consigliere (Ratgeber) Tom Hagen an, die Angelegenheit an einen Kongressabgeordneten in einem anderen Verwaltungsbezirk weiterzuleiten. Hier werden erstmals die politischen Kontakte des Dons erwähnt.[75]

Die Szene selbst ist spärlich im low-key Stil beleuchtet und hebt sich damit stark von den sonnendurchfluteten Bildern der Familienfeier im Garten des Anwesens ab. Das Setting vermittelt „Geborgenheit wie Verklärung“[76]. Es gibt eine klare visuelle Trennung zwischen den geschäftlichen Handlungen der Corleones, die sich im Verborgenen der Dunkelheit abspielen, und ihrem Familienleben.

> „Die Erzählstrategie der Exposition von The Godfather ist ein Spiel der zahlreichen Antagonismen, darunter Hell und Dunkel, Privatleben und Geschäft, das Rechtssystem des amerikanischen Staates und das spezielle Rechtsverständnis, das Vito Corleone praktiziert. Die Trennung der Lebensbereiche ist Vito heilig.“[77]

Die Parrallelmontage in der Hochzeitssequenz zwischen der Feier draußen und den Vorgängen im Dunkeln von Don Vitos Büro deutet darauf hin, dass das Eine erst durch das Andere ermöglicht wird.

---

[75] Vgl. Freedman (2013), S.22.

[76] Grob (2011), S. 79.

[77] Ebd., S.70.

Vito Corleone ist das patriarchalische Familienoberhaupt der Corleones und gleichzeitig auch der Don einer der „Fünf Familien“, was ein Euphemismus für die Mafia ist. Als Anführer wird er als weise und intelligent charakterisiert. Er nutzt seine Worte sparsam und immer mit Bedacht, sowie stets pointiert durch seine starke Mimik. Im Geschäft ist er skrupellos und gewalttätig, für seine Familie hingegen ein liebevoller Vater und Ehemann. Er ist der Inbegriff maskuliner Souveränität und wird während des gesamten Films als perfekter, ja fast übermenschlicher Mafioso dargestellt. Er verliert –im Gegensatz zu seinem Sohn Michael – während des gesamten Films nicht einmal die Fassung.

Vito verfolgt seine Geschäfte mit einem ihm eigenen Ethos: Er macht sein Geld mit illegalen Gewerkschafts-Deals, Korruption und Glücksspiel, lehnt aber den Einstieg in das Drogengeschäft entschieden ab. Seine – vermeintliche –moralische Überlegenheit gegenüber anderen Mafiabossen wird besonders in der Szene deutlich, in der sich die „Fünf Familien“ für ein Treffen zusammenfinden. Während Vito auf seinem Standpunkt beharrt, führt ein anderes Oberhaupt an, dass sie Drogen nur an Farbige verkaufen werden, da dies eh Tiere seien („In my city we would keep the traffic to he dark people, the colored. They’re animals anyway, so let them lose their souls“[78]).

Carl Freedman argumentiert, dass Vito aus pragmatischen Gründen nicht ins Heroingeschäft einsteigen möchte, da er fürchtet seine Kontakte zur Politik damit zu gefährden.[79] Allerdings deutet das wiederrum darauf hin, dass Vito davon ausgeht, dass diese Kontakte, genau wie er selbst, den Einstieg ins Drogengeschäft ablehnen würden. Vito merkt jedoch nicht, dass nun neue Zeiten angebrochen sind. Er beharrt, trotz gegensätzlicher Positionen in seiner Familie, etwa seitens seines Sohnes Sonnys und Consigliere Tom Hagens (dieser ist zwar kein leiblicher Sohn Vitos, aber wird wie einer behandelt), auf seiner Entscheidung, die ihm zum Verhängnis werden soll. Sein hohes Alter geht einher mit einer überkommenen Denkweise und sein Verfall wird durch den Anschlag noch beschleunigt: Vito

---

[78] The Godfather. Francis F. Coppola. US 1972. TC: 02:10:08 – 02:10:14.

[79] Vgl. Freedman (2013), S.25.

kann sich der Gewalt, auf der seine Macht gegründet ist, schließlich selber nicht entziehen.[80] Virgil Sollozzos Eintritt in das Geschehen der „Fünf Familien“ löst eine Entwicklung aus, die Don Corleone, die Vito, trotz seiner sonstigen Weitsicht, nicht erahnt. So bleibt er anfangs in dem Irrglauben, seine alten Methoden beibehalten zu können. Er wird schließlich beim Obsteinkauf von Sollozzos Männern angeschossen, während sein Sohn Fredo im Auto wartet. Die Szene betont Vitos Hilflosigkeitt, und gipfelt in der Einstellung aus der Vogelperspektive auf den angeschossenen, leblos am Boden liegenden Don. Der Anschlag auf Don Vitos Leben löst einen Krieg zwischen den „Fünf Familien“ aus und läutet ein neues Zeitalter für die Mafia ein. Der alte Don ist angeschlagen und obsolet wie seine Geschäftspraktiken.

Im Anschluss an das Attentat kommt der verletzte Vito in ein Krankenhaus, wo sein jüngster Sohn Michael ihn lebendig, aber komplett unbewacht auffindet. Michael, der sich bis dahin vom Familiengeschäft abgewandt hat, erkennt den Ernst der Lage, in der sich sein schwer verwundeter Vater befindet und zögert nicht zu handeln. Er verlegt ihn zusammen mit der einzigen diensthabenden Krankenschwester in einen anderen Raum und schreckt wenig später zusammen mit dem zufällig aufgetauchten Bäcker der Familie Sollozzos die Auftragskiller ab, die den missglückten Anschlag von vor wenigen Stunden nun zu Ende bringen sollen. Der Anschlag auf seinen Vater bedeutet einen schweren Einschnitt in Michaels Leben und markiert seinen Eintritt in das Familiengeschäft. Michael pflegte bis dahin ein bürgerliches Leben mit seiner Freundin Kay, welcher er noch zu Beginn des Films versichert: „That’s my family, Kay. That’s not me“[81] Doch die Entscheidung, ob er ins Familiengeschäft einsteigt oder nicht, liegt nicht mehr in seinen Händen. Seine Entscheidungen werden von nun an nicht mehr von ihm, sondern für ihn getroffen.[82]

---

[80] Vgl. Freedman (2013), S.25.

[81] The Godfather. Francis F. Coppola. US 1972. TC: 00:20:10 – 00:20:13.

[82] Vgl. Shadoian (1979), S.270.

Sein Eintritt in den Familienclan wird von Coppola bei dem Telefonat über den Anschlag auf seinen Vater verbildlicht: Die Telefonzelle trennt ihn von Kay und aus den früher fast durchgängigen two shots werden single shots, die fortan auf eine Trennung der beiden Welten hindeutet.[83] Ebenfalls deutet die Telefonzelle das zukünftige Eingeschlossensein in den mafiösen Teil seiner Familie an. Einen weiteren visuellen Hinweis auf die Entwicklung Michaels gibt Coppola mit der Lichtsetzung. Während sein Gesicht am Anfang des Films noch komplett hell ausgeleuchtet ist, verschwinden, begonnen in der Szene am Krankenbett seines Vaters, immer mehr Teile seines Gesichts, gemeinsam mit Teilen seiner Seele, in der Dunkelheit.

Michaels Position in der Hierarchie des Familienclans wird durch seine zentrale Rolle im laufenden Bandenkrieg deutlich gemacht. Nach seiner Auseinandersetzung mit dem Polizisten McClusky, dem persönlichen Leibwächter Sollozzos, bei der Michael der Kiefer gebrochen wird, entschließt er sich, Sollozzo und McClusky umzubringen, um noch weitere Anschläge auf das Leben seines Vaters zu verhindern. Michael schildert der Familie seinen Plan, während die Kamera sich in einer langsamen Fahrt immer weiter auf ihn zubewegt und schließlich mit ihm in der Bildmitte abschließt, was seine zukünftige, zentrale Rolle im Familiengeschäft prophezeit. Sein anfängliches Ablehnen der Machenschaften seiner Familie ist nun der Notwenigkeit gewichen, diese zu verteidigen. Diese Entscheidung prädestiniert ihn der neue Don zu werden, er hat keine andere Wahl mehr. Fredo, der mittlere Sohn von Vito, kommt von Beginn an nicht als Nachfolger in Frage. Er ist von vorn herein nicht vollends in die Angelegenheiten des Corleone Clans eingebunden, was seine Abwesenheit im Arbeitszimmer seines Vaters zur Zeit der Hochzeit suggeriert. Stattdessen betrinkt er sich und nimmt an den Feierlichkeiten draußen teil und benimmt sich dabei auch noch wie ein „jämmerlicher Tölpel“[84]. Das zweite Indiz für seine Ungeeignetheit verdeutlicht die Szene des Anschlags auf seinen Vater. Mit der Situation völlig überfordert rutscht ihm bei dem Versuch seinen Vater zu verteidigen die Waffe aus der

---

[83] Vgl. Grob (2011), S.86.

[84] Ebd., S.84.

Hand. Michael schafft es wenig später Vito sogar ohne echte Waffe zu verteidigen. Er und der Bäcker Enzo tun nur so als wären sie bewaffnete Mafioso, schaffen es aber trotzdem das Mordkommando Sollozzos abzuschrecken.

Sonny, der älteste der drei Brüder, ist trotz seines Anspruchs auf die Nachfolge, ebenfalls kein geeigneter Don. „Indifferent nach Außen, dem Feind gegenüber, strategisch und klug taktierend, sind Verhaltensweisen, die ein Don besitzen muss und Sonny fremd sind“[85].

Michael, der nach fast einjähriger Abwesenheit aus dem Exil in Sizilien zurückkehrt, hat fortan die Fäden in der Hand. Die Metapher des Marionettenspielers findet sich bereits im Vorspann des Films. In diesem Zuge wechselt auch die Rolle des Protagonisten von Vito auf seinen Sohn Michael, der diese Rolle auch in den Nachfolgefilmen innehat. Mit seinem Eintritt in die Protagonistenrolle ist Michael vollständig in die Corleone Familie assimiliert, soweit sogar, dass er im Zuge dessen seine Identität verliert.[86] Er gibt zum Erhalt des Familienerbes seine Aspirationen nach einem legalen Leben auf, die sich zu Beginn des Films gezeigt haben. Der größte Indikator dafür war seine Freundin Kay, welche „die Manifestation seines Wunsches nach einem Leben, das autonom sein darf, nichts mit dem des Corleone-Clans gemeinsam hat“[87], ist. Die Ablehnung zeigt sich nicht bloß in ihrem Dialog, sondern wird auch dadurch illustriert, dass Kay und er bei ihrer Einführung nur von hinten gezeigt werden. „Michael wird nicht bloß als Außenseiter gezeigt, weil er zu dem Zeitpunkt dem Familiengeschäft den Rücken gekehrt hat, sondern auch wie er es ist, der der Familie ihre Funktion als häusliche Einheit entzieht und sie gänzlich in der Wirtschaftsdomäne etabliert, sobald er der Don wird.“[88]

---

[85] Grob (2011), S.82.

[86] Vgl. Mason (2002), S.132f.

[87] Grob (2011), S.91.

[88] „Michael is shown as an outsider at the wedding, not simply because at this point he has apparently turned his back on the family-as-business, but because he will in the future effectively divest the Corleones of their function as a domestic unit and establish them entirely within the economic domain when he becomes Don“, Mason (2002), S.131.

Michael ist das genaue Gegenteil von Vito. Während Vitos Erfolg in Amerika auf Freundschaften, gegenseitigen Gefallen, Loyalität und Respekt aufgebaut ist, ist Michael nur darauf aus seinen Einfluss und sein Vermögen zu erweitern. Obwohl er seinen Erzfeind Sollozzo und dessen Leibwächter McClusky umgebracht hat und sein Vater während seiner Abwesenheit in Sizilien einen Waffenstillstand mit den übrigen Familien aushandeln konnte, lässt Michael dennoch den Rest seiner vermeintlichen Feinde während der Taufe seines Patenkinds umbringen. Michael hat zu diesem Zeitpunkt keine Familie mehr, was dadurch veranschaulicht wird, dass er diese Morde vorher mit Tom Hagen bespricht, der als Waise in seiner Jugend von der Familie aufgenommen wurde. Wo für Vito das Wohl seiner Familie an oberster Stelle steht, ist Michaels größte Ambition die Expansion des Geschäfts, also seines persönlichen Erfolgs. Vitos Bescheidenheit wird von Michael und der neuen Generation abgelehnt, und weicht einer „farblosen industriellen Baronie“[89].

Die Gangsterfiguren in The Godfather, Vito ausgenommen, sind als kalte Kapitalisten charakterisiert. Mafia-Kapitalismus kann aufgrund seiner Illegalität und der daraus resultierenden Unabhängigkeit von Regierungseinflüssen als die freiste, und somit die purste Form von Kapitalismus verstanden werden. Dies wird besonders in Sollozzos Person deutlich, der Vito aufgrund seiner Ablehnung des Drogengeschäfts niederschießen lässt, nur um seinen Profit zu gewährleisten. Er sagt selber zu Tom: „I don’t like violence, Tom. I’m a businessman. Blood is a big expense.“[90] Die Kongruenz zwischen der Mafia und dem kapitalistischen System wird besonders in jener Szene veranschaulicht, in der Vito die „Fünf Familien“ zusammenruft, um den Krieg zu beenden. Die Mafiabosse sitzen wie ein Firmenausschuss um einen riesigen Tisch versammelt und debattieren über die Vor- und Nachteile des Heroinhandels. Blendet man den Ton aus, könnte man meinen, an dem Tisch sitzen legitime Geschäftsleute, die Businessangelegenheiten klären.

---

[89] Cowie (1994), S.70.

[90] The Godfather. Francis F. Coppola. US 1972. TC: 00:51.54 – 00:52:01.

Zum Ende des Films ist auch Michael ein gefühlloser Geschäftsmann. „Die interessanten Facetten seiner Persönlichkeit verschleifen sich zu einem seelenlosen Gangster. Die Einsamkeit, in die er sich hineinmanövriert hat, wird anhaltend betont. Seine Mimik hart und verschlossen, dominiert von seinem eisigen Blick, ist durchdringend und unnachgiebig.“[91] Michaels moralischer Verfall gipfelt in der Mordserie, die er während der Taufe von Connies Sohn ausführen lässt. In einer Parrallelmontage versinnbildlicht Coppola den luziferischen Fall Michaels, indem er die heilige Zeremonie, in der Michael ironischerweise Pate steht, den angeordneten Rachemorden gegenüberstellt. Während er in der Kirche dem Teufel abschwört, ist er bereits selber zu ihm geworden.[92]

Nachdem Michael der Kirche entsagt, kehrt er auch der zweiten traditionellen sizilianischen Institution, der Familie, den Rücken. Direkt nach der Taufe lässt er noch den Ehemann seiner Schwester umbringen, als er rausfindet, dass dieser für den Tod seines Bruders Sonny mitverantwortlich ist. Als Kay ihn in der letzten Szene des Films fragt, ob das die Wahrheit sei, nachdem ihn seine Schwester völlig aufgelöst der Tat beschuldigt, lügt er seine Frau an. Am Ende der Szene ist Kay bewusst entfernt von Michael positioniert. Durch den Türrahmen sieht sie wie Michael von seinen Gangmitgliedern Don Corleone genannt wird und die Hand geküsst bekommt, während einer von ihnen beginnt die Tür vor ihr zu verschließen. Furcht und Schmerz erfüllen ihren Ausdruck, da sie, wie auch der Zuschauer, weiß, dass mehr als nur die Tür vor ihr verschlossen wird. Das, was sich schließt, ist endgültiger.[93]

---

[91] Grob (2011), S.88.

[92] Vgl. Ebd., S.88.

[93] Vgl. Nochimson (2007), S.126.

Abbildung 7: Don Michael Corleone in der letzten Szene

Michaels Macht erreicht hier im Film ihren Höhepunkt, jedoch muss er einen hohen Preis dafür zahlen. Er hintergeht das, was für seinen Vater an erster Stelle stand, seine Familie. Michaels Story ist eine bekannte in der amerikanischen Mythologie: Es ist die des Sohnes eines Immigranten, der großen Erfolg erreicht, genau wie es sich seine hart arbeitenden Eltern für ihn gewünscht haben, jedoch muss er dafür einen schweren Tribut zollen.

Coppola ersetzt mit Vito eine romantische Zeichnung des Gangsters mit der eines rachsüchtigen, eiskalten Geschäftsmannes in Form von Michael. Es ist grade Coppolas „Oszillieren zwischen Bestätigung und Kritik, die den Film in allen politischen Lagern und in allen Ländern begünstigte“[94].

3.4 Pulp Fiction

3.4.1 Produktionsumstände

Pulp Fiction ist ein Independent-Film aus dem Jahr 1994 und Quentin Tarantinos zweite Regiearbeit. Tarantino hat zuvor die Drehbücher zu *True Romance* (Tony

---

[94] Seeßlen and Roloff (1980), S.222.

Scott, 1993), *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) und zu seinem eigenen Regiedebüt *Reservoir Dogs* verfasst. Das Skript zu *Reservoir Dogs* gelangte in die Hände von Harvey Keitel, der derart begeistert von Tarantinos Schreibstil war, dass er ihm seine volle Unterstützung zusagte und so die Realisierung des Films entscheidend vorantrieb.[95] Auch Schauspieler Danny DeVito las das Drehbuch zu Reservoir Dogs. Angetan von Tarantinos Dialogen, bewegte DeVito die TriStar Pictures dazu, Tarantino eine Anschubfinanzierung in Höhe von 900.000 Dollar für sein nächstes Projekt zur Verfügung zu stellen, einschließlich völliger künstlerischer Freiheit sowie der, den Stoff anderen Studios anzubieten, sollte sich TriStar gegen die Produktion entscheiden.[96] Mit dieser Sicherheit ausgestattet reiste Tarantino, der zuvor fünf Jahre lang in einer Videothek in Los Angeles gearbeitet hatte, nach Amsterdam, wo er mit der Arbeit am Skript zu *Pulp Fiction* begann.

Zusammen mit Co-Autor Roger Avery destillierte er aus einer Vielzahl früherer Notizen das 159 Seiten lange Drehbuch. Das fertige Drehbuch war TriStar Pictures jedoch zu brutal und das Unternehmen lehne die Produktion ab, um nicht weiter zur ausufernden Gewaltdarstellung im amerikanischen Kino beizutragen.[97] Alle anderen großen Filmstudios lehnten ebenfalls ab. Denny DeVito gab das Drehbuch schließlich an Richard Gladstein, dem stellvertretenden Generaldirektor bei der Firma Miramax, der es an Gründer Harvey Weinstein weiterleitet.[98] Dieser hatte Miramax kurz zuvor für 80 Millionen Dollar an Disney verkauft. Mit den nötigen finanziellen Mitteln ausgestattet, sagte Weinstein schließlich für Miramax zu und produzierte den Film.

---

[95] Vgl. Dawson (1995), S.148.

[96] Vgl. Scholten (2016), S.53.

[97] Vgl. ebd., S.56.

[98] Vgl. ebd., S.57.

3.4.2 Handlung

Die beiden Auftragskiller Vincent Vega und Jules Winnfield sind auf dem Weg zu einem Geschäftspartner ihres Bosses, dem Gangster Marcellus Wallace, um einen Koffer zurückzubringen. Die beiden beschaffen den Koffer mit unbestimmten Inhalt und töten dabei den Geschäftspartner Brett, sowie einen seiner Komplizen. Sie bringen den Koffer daraufhin zu Marsellus, müssen aber vor der Übergabe kurz warten während er den Boxer Butch Coolidge besticht in seinem nächsten Kampf einen Knockout vorzutäuschen.

Am nächsten Tag soll Vincent die Frau von Marsellus, Mia, zum Essen ausführen, da dieser verreist ist. Auf dem Weg dorthin hält er bei seinem Drogendealer, Lance, bei dem er Heroin kauft und sich auch gleich einen Schuss setzt. Er holt Mia aus Marsellus Haus ab und sie fahren in ein Restaurant im fünfziger Jahre Stil, wo sie bei einem Tanzwettbewerb mitmachen. Sie kehren mit der Trophäe heim und während Vincent im Bad ist, verwechselt sie das Heroin aus Vincents Jacke mit Kokain und hat nach dem Schnupfen eine Überdosis. Er bringt sie dann zu Lance, wo er ihr eine Adrenalinspritze ins Herz rammt, wodurch sie überlebt.

Butch hat sich nicht an die Abmachung mit Marsellus gehalten und gewinnt seinen Kampf. Er trifft sich mit seiner Freundin Fabienne in einem Motel, von dem aus sie ihre Flucht planen. Butch bemerkt dort, dass seine Uhr, ein Erbstück seines Vaters, nicht da ist und gerät daraufhin in Rage. Aufgebracht macht sich Butch auf, um die Uhr aus seiner Wohnung zu holen. Da angekommen, findet er in der Küche ein Maschinengewehr liegen und hört jemanden eine Klospülung betätigen. Vincent tritt aus der Toilette und Butch erschießt ihn mit seiner eigenen Waffe.

Auf der Rückfahrt entdeckt ihn Marcellus beim Überqueren einer Straße und verfolgt ihn in einen Pawn-Shop, wo sie von dem Besitzer Maynard gefangen genommen und in dessen Keller gefesselt und geknebelt werden. Zed, ein Wachmann, schließt sich an. Die beiden bringen Marsellus in einen Nebenraum und vergewaltigen ihn. Butch kann sich befreien und ist im Begriff zu verschwinden,

geht jedoch zurück, um Marsellus zu befreien. Die beiden schließen einen Waffenstillstand unter der Bedingung, dass niemand von der Vergewaltigung erfährt. Butch nimmt den Chopper von Zed und holt damit seine Freundin Fabienne ab.

Die Handlung setzt danach wieder am ersten Tag ein, nachdem Vincent und Jules Brett in seiner Wohnung erschossen haben. Eine weitere Person tritt aus dem Bad und feuert sechs Kugeln auf die beiden ab. Davon trifft keine einzige, was Jules für ein Wunder hält und Vincent abstreitet. Auf der Rückfahrt löst sich ein Schuss aus Vincents Waffe und trifft ihren Informanten Marvin tödlich. Die beiden verstecken das blutverschmierte Auto bei ihrem Partner Jimmie, dessen Frau wenig später ihre Schicht beenden wird und dann heimkehrt. Marsellus schickt seinen Cleaner Winston Wolfe, alias Mr. Wolf, mit dessen Hilfe sie die Situation lösen.

Danach gehen die beiden in einem Diner frühstücken, doch während Vincent auf der Toilette ist, versucht das Paar Pumpkin und Honey Bunny das Diner auszurauben. Jules überrumpelt Pumpkin und als Vincent von der Toilette zurückkehrt kommt es zu einem *Mexican standoff*, einer Pattsituation. Jules, der durch das „Wunder“ in Bretts Wohnung einen Sinneswandel vollzogen hat und nun ein ehrlicher Bürger werden möchte, übergibt Pumpkin sein Geld und lässt die beiden laufen. Sie verlassen das Diner und bringen den Koffer zu Marsellus.

3.4.3 Figurenanalyse: Kein Gangsterfilm voller Gangsterfiguren

Pulp Fiction ist – anders als die beiden zuvor behandelten Filme – kein Gangsterfilm im klassischen Sinn, sondern eine „postmoderne Collage“[99] aus unterschiedlichsten Genremustern und –konventionen, die sich eindeutigen Genrezuordnungen entzieht.

> „Der Titel *Pulp Fiction* verweist auf die Dime Novels der dreißiger und vierziger Jahre […], die Kurzgeschichtensammlungen der fünfziger und sechziger Jahre […], aber auch auf die blutigen EC-Comics: Taschenkrimis, Groschenhefte, Schundromane im

[99] Clarens (1997), S.360.

> Amerika der fünfziger Jahre. […] In *Pulp Fiction* finden sich viele der Standardcharaktere [der] hardboiled-Literatur: die Killer, der Gangsterboss, die *femme fatale*, der Boxer, der Mann für besondere Fälle …“[100]

Die ersten beiden Charaktere, die im Film vorgestellt werden sind das Verbrecherpärchen Ringo und Jolanda (Pumpkin und Honey Bunny), die in einem Diner frühstücken. Die beiden unterhalten sich über ihre vergangenen Verbrechen, das Ausrauben von Spirituosengeschäften und die Vergeblichkeit dessen. Sie sind eine moderne Version von *Bonnie und Clyde*, wirken aber, als wären sie nicht zu den gleichen Taten in der Lage, zu denen ihre filmischen Vorbilder fähig waren. Die beiden haben noch nie jemanden getötet und möchten es auch dabei belassen (Young Woman alias Jolanda: „I'm not gonna kill anybody.“[101]). Die Komik der Figuren zeigt sich sofort in Jolandas konträrer Aussage, als sie damit beginnen das Diner auszurauben. Sagt sie eben noch, dass sie niemanden töten möchte, steht sie im nächsten Moment mit gezogener Waffe auf dem Tisch und brüllt: „Any of you fuckin‘ pricks move and I'll execute every motherfuckin‘ last one of you“[102]. Direkt nach diesem Satz springt der Film zu einem weiteren Gangsterpärchen und löst die Situation im Diner erst am Schluss des Films auf. Bei der Auflösung dekonstruiert Tarantino das *Bonnie und Clyde*-Image weiter indem Yolanda sagt: „I gotta go pee. I want to go home.“[103]

Nach der kurzen Einführung von Pumpkin und Honey Bunny beginnt erst die Titelsequenz, nach welcher der Zuschauer mit zwei der Hauptpersonen im Film vertraut gemacht wird, den beiden Auftragskillern Vincent Vega und Jules Winnfield. Die beiden fahren in einem 74er Chevy in identischen schwarzen Anzügen, weißen Hemden und dünnen schwarzen Krawatten gekleidet. Wer Tarantinos erstes Werk *Reservoir Dogs* gesehen hat, erkennt die identische Aufmachung und weiß sie direkt einem Milieu zuzuordnen. Auch Vincent und Jules plaudern, wie ihre Gangsterkollegen aus *Reservoir Dogs,* über scheinbar Belangloses aus der Popkultur oder ihrem täglichen Leben. Wo die Figuren in *Reservoir Dogs* über

---

[100] Fischer *et al.* (2004), S.154.

[101] Tarantino (1994), S.10.

[102] Ebd., S.13.

[103] Ebd., S.185.

die Bedeutung von Madonnas „Like a Virgin“ debattieren, unterhalten sich Vincent und Jules über die unterschiedlichen Bezeichnungen von *McDonald's* Burgern in Amerika und Frankreich, über Hasch-Bars und die Bedeutung von Fußmassagen. In ihrem Gespräch über die Gesetzeslage rund um den Haschkonsum in Amsterdam wird dem Zuschauer zumal gleich angedeutet, dass die Figuren sich für gewöhnlich eher außerhalb des Gesetzes bewegen. Dialoge werden in Gangsterfilmen in den meisten Fällen benutzt, um die Handlung voranzubringen. Tarantino nutzt ihn in diesem Fall jedoch dazu, um seinen Charakteren mehr Farbe und der Geschichte mehr Vitalität zu verleihen.

Die Aufmachung der Charaktere in *Reservoir Dogs* ist aus der Handlung heraus begründet und hat einen pragmatischen Zweck, nämlich die Identifikation einzelner Mitglieder der Räuberbande durch mögliche Zeugen zu erschweren, in *Pulp Fiction* tragen Vincent und Jules den ganzen Tag Anzüge, „weil sie glauben, dass sie dadurch besonders cool wirken, besser: weil Tarantino glaubt, dass seine Figuren dadurch besonders cool wirken.“[104] Ihr stilvolles Auftreten wird wiederrum durch die Banalität ihrer Gespräche kontrastiert.[105] Die beiden Killer erwähnen auf ihrer Fahrt mit keinem Wort den bevorstehenden Auftrag, zu dem sie fahren. Anders als in Gangsterfilmen üblich werden die Figuren in *Pulp Fiction* nicht allein durch ihren Job charakterisiert, sondern durch ihre beiläufige Art, über alltägliche Dinge zu plaudern. Erst am Ende der Autofahrt, als die beiden zwei Pistolen aus dem Kofferraum holen, wird dem Zuschauer angedeutet, wohin die Reise der beiden Gangster geht und was die Natur ihres Auftrags ist (Vincent: „We should have shotguns for this kind of deal“[106]). Danach führen sie ihr Privatgespräch über Fußmassagen eine Weile weiter bis Jules sagt: „Let's get into character.“[107] Sie lassen jetzt für kurze Zeit ihr bürgerliches Ich vor der Tür, und werden zu

---

[104] Fischer *et al.* (2004), S.158.

[105] Vgl. Kaul and Palmier (2013), S.60.

[106] Tarantino (1994), S.16.

[107] Ebd., S.23.

dem, wonach sie aussehen, zu Gangstern. Dies stellt ein „Konfrontation zwischen Genrekonvention und Alltagstrivialität“[108] dar, ein Stilmittel, das Tarantino schon in *Reservoir Dogs* verwendet und in *Pulp Fiction* auf die Spitze getrieben wird. Dieses Stilmittel Tarantinos wird besonders deutlich, wenn die zwei Gangster nach Vincents Missgeschick auf der Rückfahrt, bei dem sich ein Schuss aus der Waffe von Vincent löst und Marvin, ihren Informanten aus Bretts Wohung, im Gesicht trifft. Die beiden ‚Profis‘ sind mit der Situation, in die sie nun hineingeraten sind, komplett überfordert und es muss erst Mr. Wolf (Harvey Keitel), der „Mann für besondere Fälle“, kommen, um den beiden Putzanweisungen zu geben und sie schließlich mit einem Wasserschlauch sauber zu spritzen. Die Rollenbesetzung kann auch eine kleine Anspielung auf Harvey Keitels Rolle als Cleaner in dem ein Jahr zuvor erschienenen *Point of No Return* (John Badham, 1993) sein, und wie man Tarantino kennt, ist sie das wahrscheinlich auch. Vincents und Jules schwarze Anzüge weichen danach bedruckten T-Shirts und bunten Badeshorts. Es ist dann ironischerweise der von Quentin Tarantino selbst verkörperte Charakter Jimmie, der ausspricht, was der Zuschauer bereits denkt: „Dorks. They look like a couple of dorks.“[109]

Tarantino baut mit der Verwendung von Genreelementen eine Erwartungshaltung beim Zuschauer auf, unterläuft aber die Genrekonventionen immer wieder und zeigt dem Zuschauer somit frische Interpretationen von Charakteren, die er schon etliche Male auf der Leinwand gesehen hat. Die Figuren in Pulp Fiction entstammen eindeutig dem Gangsterfilm, aber ihre Konflikte im Laufe des Films könnten eher einem anderen Genre entsprungen sein, dem Slapstick.[110] Jules und Vincent beginnen den Film als coole Profikiller, aber Tarantino demontiert die Charaktere im Verlauf des Films immer weiter, indem er die Ungeschicklichkeit des drogenabhängigen Vincent und die religiöse Reflektiertheit von Jules in den Vordergrund treten lässt. Vincent wird schon zu Beginn des Films als Mitläu-

---

[108] Christien (2008), S.374.

[109] Tarantino (1994), S.161.

[110] Vgl. Krützen (2010), S.255f.

fer dargestellt. Ihm muss von Jules gesagt werden, dass er in seine Rolle schlüpfen soll, da ihr Job kurz bevorsteht. Er ist derjenige, der in der Küche rumsteht während Jules das Reden übernimmt. Er wird auch als Tollpatsch charakterisiert, indem er Marvin aus Versehen erschießt und als er seine Waffe offen rumliegen lässt, während er mitten in einem Mordauftrag gemütlich auf Klo sitzt. Er funktioniert als Gangster nur mithilfe seines Partners Jules, dem während des Films kein so dummer Fehler unterläuft. Die beiden werden während ihres Jobs von einer weiteren Person aus dem Hinterhalt überrascht (sie hatte sich im Bad versteckt), welche dann aus nächster Nähe ein Waffenmagazin auf die beiden entleert. Dabei trifft keine der abgefeuerten Kugeln Vincent oder Jules, was bei Jules dazu führt, seinen eben rezitierten (falschen) Bibelvers neu zu interpretieren, sein Gangsterdasein aufzugeben und fortan der gute Hirte aus seinem Zitat zu sein. „Beides passt nicht zum Image der abgebrühten Killertypen."[111] Dieses Image möchte Tarantino seinen Figuren auch gar nicht geben. Die beiden sind eindeutig „Kunstfiguren" und sind als solche auch „zu erkennen, indem sie alle Klischeevorstellungen erfüllen und diese gleichzeitig unterlaufen."[112]

Abbildung 8: Vincent Vega und Jules Winnfield in Pulp Fiction

Die Künstlichkeit der Figuren wird zum Beispiel durch die auffällige, den siebziger Jahren entsprungene Frisur von Jules betont. Seine Figur entstammt, genau wie seine Frisur, dem Blaxploitation Genre. Dazu passt, dass Jules sagt, er möchte

---

[111] Kaul and Palmier (2013), S.60.

[112] Fischer *et al.* (2004), S.156.

nach seiner Erleuchtung der Figur Caine aus der Serie *Kung Fu* (USA 1972 – 1975) nacheifern, welche ebenfalls eine Kunstfigur ist. Ein weiteres Beispiel für die Zelebrierung der Künstlichkeit liefert Tarantino in der Tanzszene im Jack Rabbit Slim's, ein Lokal voller (falscher) Pop-Ikonen aus Musik und Kino, in dem es vor Referenzen und Querverweisen nur so wimmelt. Als John Travolta alias Vincent Vega „einen Twist improvisiert, verschwimmen vollends die Grenzen zwischen Schauspieler und Figur, Inszenierung und echter Situation bei den Dreharbeiten."[113] Die Szene ist eine Hommage an Travoltas Rolle aus *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977). Dabei war die Rolle erst gar nicht für Travolta vorbestimmt, sondern sollte von Michael Madsen, als Fortführung seiner Rolle des Vic Vega in *Reservoir Dogs*, verkörpert werden. Da Madsen zur Zeit der Produktion verhindert war, hat Tarantino die Rolle in Vincent, den Bruder von Vic, umgeschrieben und sie schließlich mit Travolta besetzt.[114]

Abbildung 9: Tanzszene im Jack Rabbit Slim's

Die zentrale Figur in *Pulp Fiction*, die alle Handlungsstränge zusammenhält, ist der Gangsterboss Marsellus Wallace.[115] Er ist es, der Jules und Vincent losschickt, seinen mysteriösen Koffer wiederzubringen; er ist es, der Butch besticht seinen Kampf zu schmeißen; und es ist auch seine Frau, die Vincent zum Essen ausführen muss. Seine Person ist ebenso mystisch, wie der Inhalt des Koffers. Es ist für den Zuschauer, sowie für Jules und Vincent, egal, was drin ist. Wichtig

---

[113] Fischer *et al.* (2004), S.157.

[114] Vgl. Scholten (2016), S.58f.

[115] Vgl. Nagel (1997), S.135.

ist allein, dass Marsellus ihn wiederhaben möchte und was Marsellus sagt, das ist Gesetz. Die Mystik seiner Figur wird besonders dadurch unterstrichen, dass er den Großteil des Films nur von hinten gezeigt wird. Die erste Szene, in der Marsellus vorkommt, zeigt nur seinen Hinterkopf, auf dem ein nicht erklärtes weißes Pflaster klebt. Die Kadrierung erinnert unweigerlich an die erste Szene von *The Godfather*, in der Gangsterboss Vito Corleone ebenfalls von hinten eingeführt wird.

Marsellus bekommt erst im letzten Drittel des Films ein Gesicht. Aus der gefürchteten, gottgleichen Gangsterfigur ist ein gewöhnlicher Mensch geworden, der mit einer Schachtel Donuts und zwei Kaffee die Straße überquert. Die Einstellung aus der Perspektive von Butch, der ihn aus seinem Auto heraus erblickt, ist ähnlichen Momenten aus Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) und *Family Plot* (1976) nachempfunden, wobei die Verbindung zum Letzteren auch durch die sich überkreuzenden Handlungsstränge gegeben ist.[116]

Die Dekonstruktion der Figur des Gangsterbosses nimmt in dieser Szene weiter seinen Lauf und gipfelt schließlich im Plot von *Deliverance* (John Boorman, 1972).[117] Der Erzschurke Marsellus, welchem nachgesagt wird, dass er jemanden wegen einer Fußmassage von einem Balkon werfen ließ, ist nun selber das Opfer und zwar von zwei perversen Rednecks, von denen ihn einer vergewaltigt. Tarantino durschießt die „moralische Ordnung von Gut und Böse“ und die Person im Film, welche als einzige eine Polizeiuniform trägt (auch wenn sie nur Sicherheitsbeamter ist), „der größte Schurke von allen ist, während in der Unterwelt moralische Werte zu existieren scheinen.“[118] Butch kehrt auf dem Weg in die Freiheit nochmal um, damit er seinen Erzfeind, den er vor wenigen Augenblicken noch ohne zu zögern getötet hätte, vor seinem elenden Ende zu retten.

Tarantino verzichtet auch auf „moralische Wandlungen zum Guten und die Bestrafung des Bösen“, was besonders durch den Tod von Vincent deutlich wird,

---

[116] Vgl. Fischer et al. (2004), S.163f.

[117] Ebd., S.164.

[118] Kaul and Palmier (2013), S.61.

welcher nicht als „poetische Gerechtigkeit inszeniert [ist], sondern als dummer Zufall“ [119], nachdem er sich der gleichen charakterlichen Entwicklung wie Jules entzieht. Vincent hat die Lacher und somit die Sympathie auf seiner Seite. Ein weiteres Argument dafür wäre, dass Vincent in der letzten Szene auch wieder lebendig ist. Ebenfalls ist Marvin aufgrund von Jules Eingebung ums Leben gekommen, da Vincent sich nur umgedreht hat, um Marvin nach seiner Meinung zu dem vermeintlichen Wunder zu fragen, was Jules in keiner Weise irritiert.

Der Film ist nicht wie frühere Inkarnationen, wie zum Beispiel der Syndikat-Film, ein Kommentar, über die Gangsterfigur als Verderbnis der Moral und Wirtschaft in der Gesellschaft, sondern als kulturelles Verderbnis in seiner Rolle als Phänomen der Pop- und Alltagskultur.[120] Die Codes des Gangsters existieren nicht nur auf der Leinwand, sondern sind bereits Normen des täglichen Lebens geworden, sodass der Gangster nicht mehr anormal ist, sondern typisch.[121]

---

[119] Kaul and Palmier (2013), S.61.

[120] Vgl. Mason (2002), S.161.

[121] Vgl. ebd.

4 Fazit

Der Gangsterfilm hat sich im Laufe seiner über einhundertjährigen Geschichte stark verändert, wie diese Arbeit offengelegt hat. Er war zu Beginn seiner Zeit stark an das Geschehen in der wirklichen Welt gekoppelt, der klassische Gangsterfilm-Zyklus der dreißiger Jahre, mit seinen Bezügen zu den Schlagzeilen aus der Prohibitionszeit, ist exemplarisch dafür. In *The Public Enemy* wird der Gangster als eine unumgängliche Erscheinungsform der modernen Großstadt charakterisiert, in deren ärmeren Vierteln keine Alternative für ein erfolgreiches Leben geboten wird. Der klassische Filmgangster ist ein sozialer Außenseiter, gehört der Unterschicht an, und erarbeitet sich seinen Reichtum durch den Eintritt in eine Gang. Sein Streben nach Erfolg, das während der Zeit der Depression als ein Akt der Aggression gesehen wird, führt ihn schließlich in sein unausweichliches Verderben. Die Gangsterfigur in *The Public Enemy* zeichnet sich besonders durch ihr Verhältnis zu Freundschaft und Loyalität aus, welche für sie an oberster Stelle steht.

Der Gangster ist zur Zeit der Prohibition zugleich populäres Phänomen und soziales Problem in Amerika. Al Capone, welcher der amerikanischen Gesellschaft nicht nur den Zugang zum Alkohol in der Zeit des Verbots ermöglicht, sondern darüber hinaus noch Suppenküchen für die ärmere Bevölkerung errichtet, wird als Held gefeiert. Der klassische Gangsterfilm, darunter auch *The Public Enemy*, betreibt zwar keine simple Heroisierung der Gangsterfigur, dennoch befördern die charismatischen Darstellungen der Gangsterprotagonisten durch Schauspieler wie Edward G. Robinson oder eben James Cagney in der Rolle von Tom Powers eine sympathische Zeichnung des Gangsters. Kritische Stimmen über eben diese sympathischen Darstellungen führen nur drei Jahre nach Beginn des klassischen Zyklus zu einer Verschärfung der Zensurregelungen im Land, welche zu einer Verbannung des sympathischen Gangsters von der Kinoleinwand führt.

Diese neuen Zensurregelungen führen zu einer Aufsplitterung des Genres in zahlreiche Unterkategorien und das Gangstergenre in seiner klassischen Form mit seinen ethnischen, sympathischen Gangsterfiguren verschwindet für über 30

Jahre von der Kinoleinwand. Erst Ende der sechziger Jahre wird der Production Code durch ein einheitliches Zensurgesetz ersetzt, und damit der Weg für eine Rückkehr der sympathischen Filmgangster auf die Leinwand geebnet. Eine weitere entscheidende Entwicklung für das Genre war das Ende des Studiosystems und die darauffolgende Formierung des „New Hollywood“. Die damit einhergehenden künstlerischen Freiheiten des Regisseurs ermöglichten erst die Produktion von *The Godfather*.

Die Gangsterfiguren in *The Godfather* sind keine sozialen Außenseiter mehr, sondern – als Mitglieder der amerikanischen Mafia – bereits integraler Teil der kapitalistischen Gesellschaft. Die Figur des Vito Corleone zeichnet sich durch ein traditionelles, sizilianisches Ethos aus. Er ist ein liebevoller Familienvater und Ehemann, der Gewalt nur anwendet, wenn es um seine Familie oder Freunde geht. Sein Leben ist aufgebaut auf gegenseitigen Gefallen und Loyalität gegenüber Verwandten, Vertrauten und Verbündeten. Vito verspricht Gerechtigkeit, wo die Staatsmacht versagt zu haben scheint. Er ist das patriarchalische Familienoberhaupt, das sich das Amerika der frühen siebziger Jahre so sehnlich gewünscht hat. Coppola kommentiert mit seinem Film die Veränderungen jener Zeit im Land, indem er den fürsorglichen Vito durch die farblose industrielle Baronie, dargestellt durch seinen Sohn Michael, ablöst. Michael ist als ein rachsüchtiger, eiskalter Geschäftsmann charakterisiert, der die romantische Zeichnung des Gangsters von Vito ersetzt. Im Grunde ist die Mafia in *The Godfather* eine Metapher für den Kapitalismus und Amerika selbst, denn auch sie tut alles um sich gegen äußere Einflüsse zu schützen und aufrecht zu erhalten, auch wenn das bedeutet, die eigenen Prinzipien zu vergessen. Das Gangstertum ist keine soziale Randerscheinung mehr, sondern mitten in der Gesellschaft angekommen. *The Godfather* war zu seiner Erscheinung der erfolgreichste Film, der bis dahin erschienen ist. Das führte zu einer Welle von ethnischen Gangsterfilmen in den folgenden Jahrzehnten und der Film ist wurde darüber hinaus zum Teil des amerikanischen Kulturerbes erhoben.

In *Pulp Fiction* verschwimmen die Grenzen des Genres so sehr, dass es fraglich ist, ob man noch von einem postmodernen Gangsterfilm sprechen kann, oder von postmodernem Film. Für Ersteres spricht, dass der Film eine Reihe von

Nachahmern hervorbrachte wie zum Beispiel *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* (Guy Ritchie, 1998) oder *Things To Do in Denver When You're Dead* (Gary Fleder, 1995). Der Film spielt mit den Klischees und Konventionen des Genres und unterläuft diese ständig. Gangster, die auf dem Weg zum Job über *Big Macs* und Hash-Bars in Amsterdam reden, sind zwar untypisch für das Gangstergenre, aber typisch für die Kultur die sie beheimatet. Tarantino stellt in seinem Film keine Wertung an, der Gangster, genau wie die im Film so oft referenzierte Popkultur, sind Teil des großen Ganzen und unausweichlich geworden.

Durch die Jahrzehnte hat sich der Gangster als eine der potentesten und zugleich beständigsten Figuren des modernen bzw. postmodernen Genrekinos gehalten. Die Figur des Gangsters hat sich entsprechend der jeweiligen außerfilmischen wie auch der produktionshistorischen Kontexte gewandelt: Sie war Spiegelbild einer unmittelbar nachvollziehbaren, gegenwärtigen Realität (*The Public Enemy*), Sinnbild für die Erosion sozialer und moralischer Ordnung im Kapitalismus sowie für das Misstrauen in staatliche Autoritäten (*The Godfather*) und popkulturelle Chiffre im postmodernen Spiel der Genrekonventionen und -zitate, die in letzter Konsequenz nicht mehr auf die Wirklichkeit, sondern nur auf sich selbst verweisen (*Pulp Fiction*).

Der individuelle Habitus und die Charakterisierung des Gangsters im Film mögen einem steten Wandel unterliegen, doch der Reiz der Figur ist ungebrochen. Diese anhaltende Faszination gründet nicht zuletzt im prinzipiell transgressiven Wesen des Gangsters: er überschreitet immer wieder Grenzen und stellt so fortwährend die Gültigkeit sozialer und ethischer Normen in Frage. Er kann somit in Erzählungen zugleich die drastische Provokation, die läuternde Mahnung oder den kritischen Kommentar auf die Verhältnisse liefern. Er ist eine extrem flexible und adaptionsfähige Figur, die so ihren festen Platz im Erzählkino über alle Transformationen des Gangsterfilm-Genres hinweg halten konnte.

Ausgehend von der hier dargelegten Entwicklung der Figur durch die Kino-Dekaden lässt sich prognostizieren, dass der Gangster, und mit ihm das sich stetig transformierende Genre des Gangsterfilms, auch zukünftig Bestand haben werden. Welche genaue Gestalt der Filmgangster in kommenden Jahren haben wird,

unterliegt zeitgeschichtlichen, ästhetischen und narrativen Faktoren, die nicht im Detail vorauszusehen sind. Doch dass der Gangster als Genrestandard seine besondere Rolle und prominente Präsenz im US-amerikanischen Spielfilm behalten wird, scheint sicher.

Literaturverzeichnis

Balio, T. (2007), *Grand design: Hollywood as a modern business enterprise ; 1930 - 1939,* 3. [print.], University of California Press.

Christien, T. (2008), *New Hollywood bis Dogma 95*, Schüren Verlag, Marburg.

Clarens, C. (1997), *Crime movies,* 1. ed., Da Capo, New York, NY.

Cowie, P. (1994), *Coppola: A biography,* Updated, 1st Da Capo Press ed., Da Capo Press, New York, NY.

Dawson, J. (1995), *Quentin Tarantino: The cinema of cool, An Applause original*, Applause Books, New York, NY.

Doherty, T.P. (1999), *Pre-code Hollywood: Sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934, Film and culture, Columbia University Press*.

Everson, W.K. (1998), *American silent film,* Unabridged republ., 1. Da Capo Press paperback ed., Da Capo Press, New York NY.

Fischer, R., Körte, P. and Seeßlen, G. (2004), *Quentin Tarantino, Film*, Vol. 1, 4., erw. und neu bearb. Aufl., Bertz und Fischer, Berlin.

Freedman, C. (2013), *Versions of Hollywood crime cinema: Studies in Ford, Wilder, Coppola, Scorsese and others*, Intellect, Bristol u.a.

Gabree, J. (1981), *Der klassische Gangster-Film, [Heyne-Bücher 32], Heyne-Filmbibliothek*, Vol. 22, Dt. Erstveröff, Heyne, München.

Grieveson, L. (Ed.) (2005), *Mob culture: Hidden histories of American gangster film*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick NJ.

Grob, N. (Ed.) (2011), *Mythos Der Pate: Francis Ford Coppolas Godfather-Trilogie und der Gangsterfilm, Deep Focus*, Vol. 10, Bertz + Fischer, Berlin.

Harry G. Levine (1985), “The Birth Of American Alcohol Control. Prohibition, the Power Elite, and the Problem of Lawlessness” (accessed 20 December 2017).

Hickethier, K. (2012), *Film- und Fernsehanalyse,* 5., aktualisierte und erweiterte Auflage, Metzler, Stuttgart.

Hughes, L. (2005), *The rough guide to gangster movies, Rough Guides,* 1. ed., Rough Guides, London u.a.

Kaul, S. and Palmier, J.-P. (2013), *Quentin Tarantino: Einführung in seine Filme und Filmästhetik, Directed by*, Fink, München.

Kitahara, T. (2012), “Why Are They So Disturbing?: A Study of Classic American Gangster Movies”, *Journal of American & Canadian Studies;2012, Issue 30, p31*, Vol. 2012 No. 30.

Krützen, M. (2010), *Dramaturgien des Films: Das etwas andere Hollywood, S. Fischer Wissenschaft*, Fischer, Frankfurt am Main.

Mason, F. (2002), *American gangster cinema: From "Little Caesar" to "Pulp fiction", Crime files series*, Palgrave, Basingstoke.

McArthur, C. (1974), *Underworld U.S.A, Cinema one*, Vol. 20, Reprint, Viking Press, New York, NY.

Mikos, L. (2008), *Film- und Fernsehanalyse, UTB Medien- und Kommunikationswissenschaft, Literaturwissenschaft*, Vol. 2415, 2., überarb. Aufl., UTB GmbH; UVK Verl., Stuttgart, Konstanz.

Munby, J. (1999), *Public enemies, public heroes: Screening the gangster from Little Caesar to Touch of evil*, Univ. of Chicago Press, Chicago u.a.

Nagel, U. (1997), *Der rote Faden aus Blut: Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino*, Schüren, Marburg.

Nochimson, M. (2007), *Dying to belong: Gangster movies in Hollywood and Hong Kong,* 1. publ, Blackwell, Malden Mass. u.a.

Pauleit, W. (Ed.) (2011), *Public enemies: Film zwischen Identitätsbildung und Kontrolle*, Bertz + Fischer, Berlin.

Quart, L. and Auster, A. (2011), *American film and society since 1945,* 4th ed., Praeger, Santa Barbara, Calif.

Rosow, E. (1978), *Born to lose: The gangster film in America*, Oxford Univ. Press, New York, NY.

Scholten, M. (2016), *Quentin Tarantino unchained: Die blutige Wahrheit,* 1. Auflage.

Seeßlen, G. and Roloff, B. (1980), *Der Asphalt-Dschungel: Geschichte und Mythologie des Gangster-Films, Rororo Programm Roloff und Seeßlen*, Vol. 7316, Rowohlt-Taschenbuch-Verl., Reinbek bei Hamburg.

Shadoian, J. (1979), *Dreams and dead ends: The American gangster/crime film,* 1. MIT paperback ed., MIT Press, Cambridge, Mass.

Tarantino, Q. (1994), *Pulp fiction: Three stories … about one story*, Faber and Faber, London.

Vorauer, M. (1996), *Die Imaginationen der Mafia im italienischen und US-amerikanischen Spielfilm, Film und Medien in der Diskussion*, Vol. 7, Nodus-Publ, Münster.

Wilson, R. (2015), *The Gangster Film: Fatal success in American Cinema, Short Cuts*, Vol. 58, Wallflower, London.

Filmquellen

Pulp Fiction, R: Tarantino, Quentin. USA, Miramax Films 1994. In englischer Sprache, Laufzeit ca. 154min. [Netflix.de]. FSK 16

The Godfather, R: Coppola, Francis Ford. USA, Alfran Productions 1972. In englischer Sprache, Laufzeit ca. 177min. [Netflix.de]. FSK 16

The Public Enemy, R: Wellman, William. USA, Warner Brothers Pictures 1931. In englischer Sprache, Laufzeit ca. 83min. [Amazon.de]. FSK 18

Internetquellen

Filmdienst (2015): *Black Mass* Kurzkritik

http://www.filmdienst.de/nc/kinokritiken/einzelansicht/black-mass,546453.html
Letzter Zugriff: 17.12.2017, 15:20 Uhr

Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel, Heinz-Herrman Meyer (2012): Production Code Administration
http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8093
Letzter Zugriff: 20.10.2017, 16:43 Uhr

Lexikon der Filmbegriffe Uni Kiel, Ludger Kaczmarek (2012): hood film

http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=779
Letzter Zugriff: 29.10.2017, 17:37 Uhr

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 07. Januar 2018 Jakob Loda