

Vorwort

Zur gesellschaftspolitischen und ästhetischen Dimension der Figur des Public Enemy

Der *Public Enemy* ist eine zentrale Figur der Filmgeschichte. Er hat ein eigenes Genre begründet, den Gangsterfilm. Dieses etabliert sich zu Zeiten der großen Wirtschaftskrise in den USA und fällt mit der Erfindung des Tonfilms zusammen. Schauspieler wie James Cagney (*THE PUBLIC ENEMY / Der öffentliche Feind*; 1931; R: William A. Wellman), Edward G. Robinson (*LITTLE CAESAR / Der kleine Cäsar*; 1931; R: Mervyn LeRoy) oder Paul Muni (*SCARFACE*; 1932; R: Howard Hawks) hatten eine eigene Stimme, und die kam von der Straße. Sie spielten Anfang der 1930er Jahre die *Public Enemies*, die ihr Vorbild in echten Gangsterfiguren der Chicagoer Unterwelt hatten, wie zum Beispiel Al Capone.

Das Neue und bemerkenswerte der Gangsterfilme der 1930er Jahre war, dass sie den Gangster erstmals aus der Sicht der Verbrecher zeigten und auch das soziale Umfeld mit einbezogen. Seither geht es in diesem Genre um Aushandlungsprozesse, in denen die Interessen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen aufeinander stoßen. Zugespitzt formuliert: die italienischen, irischen, polnischen (und anderen) Immigranten erhoben zusammen mit der Figur des Filmgangsters ihren Anspruch auf das Big Business und auf die Teilhabe an der Kultur in einer Einwanderungsgesellschaft.

Dem Film als Medium kam in diesem Kontext eine besondere Bedeutung zu. Zum einen haben sich historische Gangster wie John Dillinger – laut eigener Aussage – an Kinovorbildern und Kinogesten orientiert. Zum anderen war der Film selbst das Medium, in dem und an dem die gesellschaftlichen Aushandlungsprozesse ausgetragen wurden. Die Filme verhielten sich dabei im Blick der Zuschauer

durchaus ambivalent. Sie spiegelten das Bedürfnis nach Ausgrenzung des ethisch Verwerflichen (des Bösen) und brachten bereits in den 1930er Jahren das Szenario des Ausnahmezustands auf die Agenda. Dieselben Filme prägten aber auch die Ästhetik des Kinos und lieferten Bilder der positiven Identifikation und des möglichen Aufstiegs, verbunden mit Reflexionen zur gesellschaftlichen Integration durch Bildung. Sie zeichneten eine imaginäre Großstadt und ein Wirtschaftssystem, in dem man zum Erfolg verurteilt ist, koste es, was es wolle. Dieses Spektrum der Motive ist uns bis heute geläufig.

Jenseits des Genres Gangsterfilm wurde der Begriff *Public Enemy* im Lauf der Zeit in höchst unterschiedliche Bereiche übertragen. *Public Enemies* waren und sind bis heute Banditen, Spione, Kommunisten, Nazis, Terroristen – aber auch Aliens, Bakterien und Grippeviren. Sie dienen der Kennzeichnung von Anderen und Fremden in realen und imaginären Welten. Mit dieser Kennzeichnung sind mindestens zwei Attribute verbunden, ein Imperativ: *Public Enemies* müssen bekämpft werden, um die bestehende Ordnung zu schützen; und eine ästhetisch-kulturelle Erfahrung: der *Public Enemy* fordert die Einhaltung gesellschaftlicher Versprechen ein und erinnert an die Grenzen der bestehenden Ordnung. Dafür wird er bewundert. Die nachhaltige Wirkmacht des Genres und seine Ausstrahlung belegen den Zusammenhang dieser widersprüchlichen Attribute. Aber auch die Aneignung der Figur in der Pop-Art (zum Beispiel bei Andy Warhol), oder in der Popmusik (*Public Enemy*) weisen darauf hin. Und schließlich kehrt der Begriff auch im politischen Diskurs zur Bezeichnung internationaler Terroristen wieder, so zum Beispiel in der Personifizierung von »Schurkenstaaten« durch die Clinton-Regierung, fortgeführt unter George W. Bush.

Auch in zeitgenössischen Filmproduktionen, die historische Gangster oder Terroristen porträtieren, spiegelt sich der Zusammenhang von Gesellschaftspolitik und Ästhetik. In manchen Filmen wird er regelrecht ausgestellt und reflektiert. Olivier Assayas fängt in seinem aktuellen Film *CARLOS* (2010) den Zeitgeist der 1970er und 1980er Jahre ein. Er zeichnet die Biografie eines international agierenden Terroristen in farbigem Cinemascope und in dynamischen Bildern. Dieser Staatsfeind (*Carlos*)

spricht in unterschiedlichen Sprachen. Er ist ein vitaler Mann, der auf der weltpolitischen Bühne zwischen Liebhaber, Revolutionär und Kleinunternehmer oszilliert.

Michael Mann inszeniert in seinem Film *PUBLIC ENEMIES* (2009) noch einmal die historische Figur John Dillinger – und überträgt dabei einen Prototyp des amerikanischen Gangsters in die Ästhetik des digitalen Kinos. Der Film unternimmt auf den ersten Blick eine (mehr oder weniger) genaue historische Re-Konstruktion der Fallgeschichte und knüpft damit an das klassische Genre der 1930er Jahre an. *PUBLIC ENEMIES* schildert auch die Gründung des FBI und das Aufkommen des Polizeistaats mit seinen Methoden der Überwachung und Kontrolle. Das besondere Merkmal von Manns Film liegt aber auf der ästhetischen Ebene. Darin geht es nicht mehr um eine Ästhetik des Tonfilms, die Stimmen von Immigranten hörbar macht im Sinne einer Identitätspolitik. Die Innovation des Films entfaltet sich vielmehr im Einsatz des digitalen Bildes, das dem Gangster ein Second Life eröffnet. Ein Second Life und einen Second Death unter digitalen Bedingungen.

Während die alten *Public Enemies* die Medien so selbstbewusst nutzten wie Autos und Maschinenpistolen, ist diese zeitgenössische Re-Inszenierung selbstreflexiv angelegt und deutet einmal mehr auf die Verbindung von Politik und Ästhetik. Dies zeigt der Film in einer zentralen Szene in der Johnny Depp / John Dillinger im Kino sitzt und einen Film mit Clark Gable anschaut – und die Gesichter der beiden in Großaufnahmen aufeinander treffen. In dieser Szene begegnen sich nicht mehr zwei Zeitgenossen (Gable und Dillinger), sondern der alte Hollywood-Gangster und der neue digitale Gangster, die mit zwei ästhetischen Techniken (Tonfilm und digitalem Kino) zwei spezifische Bildformen und zwei historische Gesichter hervorbringen.

Das vorliegende Buch ist so angelegt, dass es neben der Ästhetik und der Geschichte des Gangsterfilms die Aspekte von Identitätsbildung und Kontrolle an den unterschiedlichen Gangsterfiguren und deren Übertragungen in den Blick nimmt. Beide Aspekte sind auf besondere Weise mit Ästhetik und Geschichte des Films insgesamt verbunden.

Prägnant zeigt sich dies in den Gründungsfilm des Gangster-Genres. Die zentrale Frage des Genrekinos war, ob und wie sich die Bedürfnisse des Einzelnen mit den Erfordernissen der Gesellschaft vereinbaren lassen. Im Gangsterfilm wird sie negativ beantwortet. In den Gangsterfiguren zeigt sich dieses Verhältnis vielmehr als unauflösbarer Widerspruch. Sie werden als tragische Helden gezeichnet (Daniel Illger). Die Images, die James Cagney als Tom Powers, Edward G. Robinson als Rico Bandello und Paul Muni als Tony Camonte verkörpern, haben gerade deshalb eine tiefe Spur im kulturellen Gedächtnis der westlichen Welt hinterlassen, die bis heute fortwirkt. Zahlreiche Remakes, Adaptionen und Zitationen zeugen davon.

Weibliche Figuren des *Public Enemy* im Film sind eher selten. Als Pendant zu den männlichen *Public Enemies* der 1930er Jahre lassen sich allenfalls die Verkörperungen von Greta Garbo als Mata Hari im gleichnamigen Film (1931; R: George Fitzmaurice) oder Marlene Dietrich in *DISHONORED* (Entehrt; 1932; R: Josef von Sternberg) begreifen. In beiden verbindet sich staatsfeindliche Agententätigkeit mit der moralischen Anrüchigkeit der Prostituierten oder Tänzerin. Das war nicht immer so. In der Zeit vor der Gründungswelle der Gangsterfilme gab es einige einschlägige weibliche Gangsterfiguren im Kino, wie zum Beispiel Musidora als Irma Vep in Louis Feuillades *LES VAMPIRES* (1915). Ihre historische Bedeutung bleibt aber für die nachhaltige Prägung der filmischen Figur des *Public Enemy* eher peripher und ist später weitgehend verschwunden (Annette Förster). Demgegenüber ist die Geschichte des Black Gangsters anders verlaufen. Sie reicht ebenfalls zurück ins frühe Kino, entfaltet sich aber erst in der Folge der 1930er Jahre in verschiedenen Zyklen: im sogenannten Race-Film der 1930/40er Jahre, in den Blaxploitation-Filmern der 1970er Jahre und in den Hood-Filmern der 1990er Jahre (Jonathan Munby).

Jenseits konkreter filmischer Figuren zeigt sich die Verschränkung von Identitätsbildung und Kontrolle auch in den Anordnungen des Kinos (Winfried Pauleit). Bereits am registrierenden Blick der Filmkamera der ersten Lumière-Filme lässt sich die Überlagerung beider Aspekte ablesen. In einem frühen Western von Edwin S. Porter (*THE GREAT TRAIN*

ROBBERY / Der große Eisenbahnraub; 1903) steht schließlich der Public Enemy der Kamera gegenüber und schießt aufs Kinopublikum. Diese Einstellung inszeniert die Gegenüberstellung von Kino-Öffentlichkeit und filmischer Figur als Duell: *Public* versus *Enemy*. In diesem Duell von Bandit und Kinopublikum stehen sich letztlich auch zwei unterschiedliche Sphären gegenüber: die des ästhetischen Spiels und die der politischen Gestaltung von Öffentlichkeit. Für die politische Gestaltung von Öffentlichkeit wird im Laufe der Geschichte immer wieder versucht, sich des Films und seiner ästhetischen Mittel zu bedienen. Hierzu zählen die unterschiedlichsten Formen des Propagandafilms, aber auch sogenannte Social Guidance Filme, US-Lehrfilme aus der Zeit des kalten Krieges mit Titeln wie *THE FIGHT AGAINST COMMUNISM* (1950) oder *PRACTICING DEMOCRACY IN THE CLASSROOM* (1952). Der Schauplatz dieser Lehrfilme ist der menschliche Körper. Dort kämpfen personifizierte Hirnzellen gegen schädliche Gedanken, die als ideologische Fremdkörper auftreten (Ramón Reichert).

Ein kritisches Pendant finden solche Propaganda- und Kontrollszenarien im Kino des New Hollywood, zum Beispiel in dem paradigmatischen Überwachungsfilm *THE CONVERSATION* (Der Dialog; 1974) von Francis Ford Coppola. Dieser Film führt auch die Videoüberwachung ins Kino ein. Später entwickelt sich aus der Repräsentation der Videoüberwachung ein eigener Bildtyp, dessen Kennzeichen Grobkörnigkeit und eine spezifische Perspektive sind. Den Bildern der Videoüberwachung wird neben ihrem Kontrollprinzip auch ein Index der Realität zugeschrieben, ähnlich wie der Fotografie. Dieser neue Bildtyp gehört spätestens seit den 1990er Jahren zum Gemeingut der Filmästhetik, mit dem inzwischen – häufig ganz banal – die Authentizität des Dargestellten verbürgt werden soll. Er kann aber auch zu einem *trademark shot* des Films werden. In den Filmen von Christian Petzold werden damit beispielsweise Phantombilder inszeniert, die eine existenzielle Verunsicherung erfahrbar machen. Diese Verunsicherung auf Seiten des Zuschauers ist in den Filmen Petzolds deshalb so tiefgründig, weil es ihnen nicht um eine einfache Strategie der Authentifizierung geht. Der Status der Überwachungsbilder wird vielmehr in den Erzählungen dieser Filme

weder schlüssig erklärt, noch durch Gegenschüsse oder Einstellungsfolgen formal eingebettet. Gerade dadurch werfen sie fundamentale Fragen nach dem unsichtbaren Anderen auf (Daniel Eschkötter). Der ästhetische Gebrauch von Videoüberwachungsbildern kann sich aber nicht nur auf bestimmte Einstellungen beschränken. Eine Ästhetik der Überwachung kann auch einen gesamten Film strukturieren, wie zum Beispiel Michael Hanekes *CACHÉ* (2005). In diesem Film werden Filmeinstellungen und die Einstellungen von Überwachungskameras formal ununterscheidbar. Die Überwachungsbilder sind also nicht mehr durch ein grobkörniges Bild von den anderen Einstellungen des Films abgehoben. Auf diese Weise wird die Erzählung des Films selbst Teil der Überwachung. Sie wird zu einer überwachenden Erzählform (Thomas Y. Levin).

In den Kontrollgesellschaften herrschen Überwachungsstrategien vor, die nicht mehr an individuellen Gesichtern interessiert sind, sondern an Profilen, Rastern und Gruppenmerkmalen. Überwachung als politische Strategie setzt den öffentlichen Feind als existierendes Bild voraus; und um diesem Feind habhaft zu werden, bedient sich die Überwachung einer Reihe von ästhetischen Strategien. Hierzu gehört ein Kontrollblick, der die Individuen auf ihre Identifizierbarkeit reduziert. Der japanische Regisseur Kinji Fukasaku hat in seinem Film *BATTLE ROYALE* (2000) ein exemplarisches Bild der Kontrollgesellschaft geschaffen, das insbesondere die damit verbundene Form der Gewalt in Szene setzt (Kentaro Kawashima).

Zeitgenössische Überwachung steht zwar in der Tradition der fotografischen Erfassung von Kriminellen des 19. Jahrhunderts, die an das bürgerliche Porträt anknüpft. Ihr neues Kennzeichen ist allerdings das systematische Erstellen von Archiven auf der Basis von Videoüberwachung, Netzhaut-Scans und komplexen Datenprofilen. Die individuelle Figur des Public Enemy mit ihrem konkreten Register an Straftaten wird dabei überlagert von Phantombildern, die sich aus Rastermerkmalen und zugeschriebenen Verdachtsmomenten zusammensetzen. Dass der Moment des Abgebildetwerdens die Person nicht nur mit den Würden der Repräsentation ausstattet, sondern ebenso einer kontrollierenden Erfassung unterwirft, ist für das bürgerliche Selbst

allerdings von Anfang an eine schockhafte Erkenntnis (Dietmar Kammerer). In ihr wird deutlich, dass das Abbilden des Public Enemy eben nicht nur ein Porträt des Anderen hervorbringt, sondern dass es Teil einer Kontrollstrategie ist, die immer auch die Grundfiguren der eigenen Ideologie mit inszeniert. Auf diesem Hintergrund ist auch die Produktion der amerikanischen B-Movies zu verstehen, die die Invasionen der Außerirdischen durch eine einfache Verdoppelung der Menschen in Szene setzt, wie zum Beispiel in *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (Die Dämonischen; 1956; R: Don Siegel) oder in *IT CAME FROM OUTER SPACE* (Gefahr aus dem Weltall; 1953; R: Jack Arnold) (Charles Tesson). In dieser Verdoppelung sind die guten Bürger von den bösen Eindringlingen auf der visuellen Ebene nicht mehr zu unterscheiden.

Als Teil dieses Szenarios lassen sich auch grundlegende Verschiebungen in der Subjektbildung diagnostizieren. Sie zeigen sich in parasozialen Subjekt-konstitutionen, als deren radikale Varianten Amokläufer, Zombies und Untote auftreten. Gerade die Untoten der 1970er Jahre und ihre Nachfahren bedrohen die öffentliche Ordnung auf eine Weise, die den klassischen Gangster noch als typisches Individuum der westlichen Welt erscheinen lässt, von dem sie gleichwohl genealogisch abstammen. Dabei liegt die Bedrohung durch die Untoten weniger in ihren kriminellen Handlungen, als in der Herausforderung unseres westlichen Subjektverständnisses (Georg Seeßlen / Markus Metz). Die Subjekt-konstitution und deren Verschiebungen wirken bis heute fort. Wir finden sie beispielsweise in den 1970er Jahren, als Andreas Baader und Ulrike Meinhof zu Public Enemies zunächst erklärt und später in den unterschiedlichen Verfilmungen stilisiert werden. Ansatzweise gilt dies noch heute, zum Beispiel für den Topterroristen Osama bin Laden. Sie prägen

aber auch den dokumentarischen Umgang mit NS-Tätern und Neonazis (Judith Keilbach).

Das vorliegende Buch ist in drei Abschnitte gegliedert. Der erste Teil des Buches beschäftigt sich mit unterschiedlichen Facetten der Ästhetik und Geschichte des Gangsterfilms (Illger, Förster, Munby, Pauleit). Gemeinsam ist ihnen, dass sie die sich wechselseitig bedingende Entwicklung von Sozialgeschichte und Ästhetik in den Blick nehmen und dabei je spezifische Ausformungen der Figur des Public Enemy untersuchen. Der zweite Teil fokussiert auf Methoden der Bildpraxis, die der Kontrolle dienen, und ihren Spiegelungen und Aneignungen in der zeitgenössischen Filmästhetik. Dies beginnt mit einfachen Feindbildkonstruktionen in US-amerikanischen Lehrfilmen der 1950er Jahre (Reichert) und reicht bis zu Untersuchungen zeitgenössischer deutscher, französischer und japanischer Filme, die den spezifischen Formationen der Kontrollgesellschaft nachspüren (Levin, Eschkötter, Kawashima). Der dritte Teil macht schließlich die aus diesem Kontext entwickelten Konstruktionen des Selbst und des Anderen zum Thema. Dabei werden insbesondere spezifische Veränderungen in der Subjektbildung in den Blick genommen. Diese werden an den Figuren des Außerirdischen (Tesson), des Zombies (Seeßlen/Metz) und des Nazis bzw. Neonazis (Keilbach) diskutiert. Sie werden aber auch auf dem Hintergrund einer ästhetischen Praxis der neuen Medien reflektiert (Kammerer). Alle drei Teile des Buches verweisen auf die gesellschaftspolitische und ästhetische Dimension der Figur des Public Enemy und kennzeichnen sie als markanten Kristallisationspunkt innerhalb der Moderne. An diesem treffen nicht nur Identitätsprozesse und Kontrollbedürfnisse aufeinander, sondern an diesem überlagern sich auch die Sphären des Politischen und des Ästhetischen.

Winfried Pauleit

Auszug aus: Pauleit/Rüffert/Schmid/Tews:
Public Enemies. Film zwischen Identitätsbildung und Kontrolle
© Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-206-3
<http://www.berzt-fischer.de/publicenemies.html>