

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Mythos Mafia. Zur Funktionsweise einer poetischen Fiktion.

Von Daniel Bittmann

Welche Assoziationen weckt der Begriff „Corleone“? Wahrscheinlich würden die wenigsten dabei an die kleine, eher unbekanntere Stadt in der Nähe Palermos denken, sondern sich eher an Begriffe wie „Mafia“, „Der Pate“ oder „Don Corleone“ erinnern fühlen. Seit Mario Puzos Bestsellerroman „Der Pate“ (1969, englischer Originaltitel „The Godfather“) und der Verfilmung durch Francis Ford Coppola (1971) ist der Begriff beinahe zum Synonym für das organisierte Verbrechen geworden. Marlon Brando brillierte dabei in seiner Darstellung als Don Corleone und erschuf einen Charakter, bei dem man sich immer wieder fragen muss, ob Brando den Paten nur gespielt hat, oder ob er nicht tatsächlich der Pate *war*. Denn die Grenze zwischen realer Mafia und ihrem fiktiven Pendant ist seit der Erscheinung des Films immer schwerer zu ziehen: Echte Mafiosi nehmen sich den Don als Vorbild, die breite Masse hält das organisierte Verbrechen seitdem für eine Gruppe selbstloser Edel Männer, die sich der Ehre und dem Schutz ihrer Familie um jeden Preis verschrieben haben – ein Mythos ist geschaffen worden, der sowohl die Mafia allgemein betrifft, sich aber vor allem aus der Hauptperson Don Vito Corleone ableiten lässt.

Spätestens seit den Hinrichtungen der 'Ndrangheta in Duisburg ist auch in Deutschland zumindest ansatzweise ein Bewusstsein dafür entstanden, welche Bedrohung das organisierte Verbrechen tatsächlich darstellt, ob dies allerdings den Bann brechen kann, der durch den Paten entstanden ist, bleibt zu bezweifeln. Wie kann eine poetische Fiktion sich als Mythos manifestieren und einen solchen Stellenwert in der Beurteilung der Realität erreichen, dass sie diese praktisch überholt und in den Vorstellungen der Menschen ersetzt?

Um das herauszufinden, sollten die filmische und literarische Darstellung der Mafia, und besonders der Hauptcharakter des *Paten*, Don Corleone, im Hinblick auf die Mythosbildung genauer untersucht werden.

Zur Einführung des Phänomens wird dazu kurz aufgeführt, inwiefern die Fiktion auf die Realität Einfluss genommen hat um dann zu sehen, welche Art von Mythos sich

aus Don Corleone entwickelt hat. Anschließend wird gezeigt, dass sich die Darstellungen des Wertesystems in der Fiktion nicht mit denen der Realität decken, um schließlich durch Analyse einiger ausgewählter filmisch-poetisch stilbildender und rhetorischer Mittel herauszufinden, wie die besondere Wirkung des Werks unter anderem erreicht wird und auf diese Weise ein Mythos entstehen konnte.

Dass die Fiktion des Paten zum Vorbild der Realität werden konnte, die sie imitiert, beweisen beispielsweise Fotos des berüchtigten sizilianischen Mafiosi Luciano Leggio, die entstanden, als er 1974 vor Gericht erschien. Alles deutet darauf hin, dass er sich bei dieser Gelegenheit Marlon Brandos Don Corleone als Vorbild für sein Aussehen nahm. Mit der Zigarre, dem langen, massigen Unterkiefer und seinem arroganten Auftreten gelang es ihm tatsächlich, die Rolle zu verkörpern.¹ (Zufälligerweise handelt es sich beim Herkunftsort von Leggio ausgerechnet um den sizilianischen Ort Corleone, aus dem auch Vito Corleone (geborener Adolini) stammt). Noch deutlicher wird Roberto Saviano:

Kein Mitglied der kriminellen Organisationen, ob in Sizilien oder in Kampanien, hatte jemals den Begriff „Pate“ (*padrino*) benutzt, der nur eine philologisch ungenaue Übersetzung des englischen *godfather* ist. Der Begriff zur Bezeichnung eines Familienoberhauptes oder eines Mitglieds war immer nur *compare* (Gevatter) gewesen. Nach dem Film jedoch begannen die italienischstämmigen Mafiafamilien in den Vereinigten Staaten, anstelle des inzwischen altmodischen *compare* oder *compariello* das Wort *padrino* zu verwenden. Viele junge Italoamerikaner, die mit mafiosen Organisationen verbunden waren, eiferten dem Film nach, trugen plötzlich Sonnenbrille und Nadelstreifenanzug und redeten feierlich geschwollen daher. Selbst der New Yorker Boss John Gotti wollte sein wie Don Vito Corleone.²

Auch Henner Hess weist in „Mafia. Ursprung, Macht und Mythos“ (1998) darauf hin, dass die meisten Mafiosi beim Kontakt mit der Öffentlichkeit versuchen, durch ihr Verhalten eine aus dem Paten übernommene Wirklichkeit zu erschaffen um dem dadurch entstandenen Mythos gerecht zu werden und Bewunderung auszulösen.³ Es besteht also tatsächlich ein wechselseitiger Einfluß von Mythos und Realität. Seit den siebziger Jahren soll es sogar Bemühungen innerhalb der Mafia geben,

¹ Vergl. John Dickie: Cosa Nostra. Die Geschichte der Mafia. Frankfurt a. M. 2006. S. 398.

² Roberto Saviano: Gomorrha. Reise in das Reich der Camorra. München 2007. S. 301.

³ Vergl. Henner Hess: Mafia. Ursprung, Macht und Mythos. Freiburg/Basel/Wien 1993, S. 199.

organisatorische Schwachpunkte durch Orientierung am medialen Vorbild zu beseitigen. Dies betrifft vor allem die Strukturierung und Hierarchisierung innerhalb der Organisation, d. h. die Einrichtung einer zentralen Führungsinstanz, wie sie im Bild der Medien vermittelt wird.⁴

Wie sehr „Don Corleone“ die öffentliche Wahrnehmung der wahren Ziele und Aktivitäten der Cosa Nostra verklärt hat, zeigt auch die Aufnahme des „Don Corleone-Prinzips“⁵ in die Theorie der Wirtschaftssoziologie: Nach Horst Bosetzky umfasst dieses Prinzip eine mikropolitische Strategie der Einfluss- und Machtsicherung mittels der Verpflichtung durch gute Taten bzw. das Prinzip „eine Hand wäscht die andere“. Es wird die Erfüllung eines Gefallens angeboten ohne dafür finanzielle oder materielle Vergütung zu verlangen, stattdessen aber das Recht, zu unbestimmter Zeit eine Gegenleistung ähnlicher Art einzufordern. Dadurch entstünden soziale Strukturen wie Seilschaften und persönliche Netzwerke. Dieses Tauschgeschäft wird im Roman bereits auf den ersten Seiten dargestellt, wobei sich der Bestatter Buonasera an Don Corleone wendet, mit der Bitte, die vom Gericht freigesprochenen Vergewaltiger seiner Tochter zu bestrafen. Vito fordert dafür dessen totale Unterwerfung – er hält sich nicht nur offen, eine Gegenleistung einzufordern, sondern lässt Buonasera auch seine Hand küssen und verlangt von ihm als „Pate“ angesprochen zu werden.

Es ist in Bosetzky's Prinzip zwar auf den ersten Blick zu erkennen, wo die Parallelen zum Paten zu finden sind, und ebenfalls wird von Einfluss- und Machtsicherung gesprochen; die im Zweifel gewaltsame Einforderung des „Gegengefallens“ wird allerdings nicht erwähnt.

Don Corleone wird also eher als soziale Institution wahrgenommen und nicht als Verbrecher, was hinsichtlich seiner Position als Anführer einer kriminellen Organisation nicht nachvollziehbar ist.

Generell kann man hier von einer Überhöhung oder Mythisierung im Sinne der „Theorie des politischen Mythos“ nach Peter Tepe sprechen⁶. Zwar handelt es sich bei Vito Corleone nur indirekt um eine politische Person, dennoch finden sich in seiner Wirkungsweise viele Aspekte, die denen eines politischen Helden nahezu

⁴ Vergl. Henner Hess: Mafia. A. a. O, S. 199.

⁵ Vergl. Horst Bosetzky: Das Don Corleone-Prinzip in der öffentlichen Verwaltung. Bad.-Würt. Verwaltungspraxis 1974, 1, 50-53

⁶ Vergl. Peter Tepe: Entwurf einer Theorie des politischen Mythos. In: Mythos No. 2. Politische Mythen. (Hrsg.) Peter Tepe, Thorsten Buchmann, Birgit zu Nieden, Tanja Semlow und Karin Wemhöner. Würzburg 2006. S. 46-65. Hier S. 59/60.

identisch sind. Ein solcher Held entwickelt verschiedene Hauptelemente, von denen die meisten auf den Paten zutreffen: er verkörpert ein hohes, lebensbedeutsames (und auch politisches) Ziel, dessen Erreichung viele Menschen anstreben, und wird durch eben diese Menschen als herausragend, groß und heldenhaft angesehen. Tepe definiert dazu fünf verschiedene Arten der Überhöhung politischer Helden. Die *Überhöhungen 1* und *2* beziehen sich ausschließlich auf Leistungen auf politischer Ebene, während die *Überhöhungen 3 bis 5* mythisch-religiöse Überhöhungsaspekte einbeziehen und daher eher nicht in Frage kommen. Am deutlichsten stimmt die Darstellung des Paten mit der Theorie der *Überhöhung 2* überein. Inhalt dieser Überhöhungstheorie ist die Hochstilisierung des (politischen) Helden zu einem makellosen Wesen ohne Fehl und Tadel. Dabei liegt der Glorifizierung ein bestimmtes Überzeugungssystem zugrunde, in dessen Sinne negative Eigenschaften, die die Vorbildfunktion stören könnten, ausgeblendet oder verharmlost werden und die Person somit zum Helden machen. Es läge nahe, hierbei das Wertesystem der Mafia zum Vergleich heranzuziehen, da Don Corleone gemessen an mafiosen Vorstellungen so etwas wie den Inbegriff des *uomo d'honore*⁷ („Ehrenmann“; auch Bezeichnung der Mafiosi untereinander) verkörpert und damit gleichzeitig eine Utopie entwirft. Allerdings könnte dies nicht erklären, warum auch ein breiter Teil der gewöhnlichen Menschen den fragwürdigen Charakter Don Corleone bewundert, da diese Gruppe keine Ziele und Ideale anstrebt, die mit denen der Mitglieder der Mafia identisch sind. Dass eine solche Bewunderung der Menschen ohne Beziehungen zur Mafia ebenso besteht, zeigt der millionenfache Absatz des mehr als 30 Jahre nach dem Buch erschienenen Computerspiel mit Namen „Der Pate“, in dem man (endlich) in die Rolle eines Mitglieds der Corleone-Familie schlüpfen darf. Vito Corleone vertritt nur auf den ersten Blick das Paradebeispiel eines klassischen Mafiabosses, wesentlich subtiler vermittelt er diejenigen Eigenschaften, um die ihn nicht nur Gangster beneiden.

Die erwähnten Imitationen des Paten durch reale Gangster legen bereits eine Kompensation von etwas eigentlich nicht Vorhandenem nahe: Warum sollte jemand versuchen, Don Corleone nachzuahmen, wenn er überzeugt wäre, etwas Besseres oder zumindest Gleichwertiges durch das eigene Auftreten verkörpern zu können? Es gleicht dem Eingeständnis, dass die Mafia den Mythos braucht, um Akzeptanz zu erfahren, da die Realität eher Abneigung erzeugen würde.

⁷ Vergl. Pino Arlacchi: Mafiose Ethik und der Geist des Kapitalismus. Die unternehmerische Mafia. Frankfurt a. M. 1989. S. 29.

In der medialen Darstellung des organisierten Verbrechens werden die Leser oder Zuschauer immer wieder geblendet durch das vermeintlich „ehrenhafte“ Verhalten unter den Mafiosi bestehend aus Verlässlichkeit, Treue und Vertrauen, gipfelnd in der damit zusammenhängenden *omertà*, d. h. den Regelungen zur konspirativen Geheimhaltung der Machenschaften, dem Verhalten gegenüber anderen Mitgliedern und dem Ausschluss Dritter.⁸

Diese Regeln basieren aber auf einer sehr einfachen Tatsache: aufgrund der Illegalität der Geschäftstätigkeiten muss versucht werden, Normen aufzustellen, die die Willkür des Verhaltens der Geschäftspartner einschränken.⁹ Diese Werte scheinen in der fiktiven Darstellung immer wieder das Gefühl zu erwecken, bestialische Morde an denen, die sich nicht an das „erstrebenswerte“ Ideal halten, seien auf perverse Weise gerechtfertigt.

Viele *pentiti* (Reuige, Geständige) mussten in ihren Verhören gestehen, ein eher verkümmertes Ordnungssystem in ihrer eigenen Gangsterkarriere kennengelernt zu haben, so Hess.¹⁰ Die Mafia ist eine Vereinigung, die primär nach Macht und Geld strebt, und zur Durchsetzung dieser Interessen „die Kunst pflegt, Menschen umzubringen und ungestraft davon zu kommen“¹¹. Die Cosa Nostra ist als Wirtschaftsunternehmen zu verstehen, denn nicht Hilfe der ungerecht Behandelten oder der Schutz der Familie stehen im Vordergrund, sondern einzig und allein die Erzielung von Profit. Auch Robert Lindlau stellt in seiner Recherche zum organisierten Verbrechen fest:

Die rührenden Geschichten von der Ehre der Mafia, von den ehernen Traditionen und von der Blutsbrüderschaft der Unterwelt sind Reklame. Noch nie hat in der organisierten Unterwelt irgendwer auf einen Verrat verzichtet, der ihm mehr Geld und damit mehr Macht eingebracht hat.¹²

Aus diesen Umständen resultierend ist die Todesangst ein ständiger Begleiter des Mafioso. Pessimismus, Fatalismus und Verfolgungswahn sind gängige

⁸ ebda., S. 30.

⁹ Vergl. Erhard Stölting: Mafia-Faszination. Würde im historischen und literarischen Diskurs. In: Harth, Helene, Heydenreich, Titus (Hg.): Sizilien. Geschichte – Kultur – Aktualität. Tübingen 1987. S. 13-32. Hier S. 16/17.

¹⁰ Henner Hess: Mafia, a. a. O., S. 198.

¹¹ Dickie, a. a. O. S. 33.

¹² Dagobert Lindlau: Der Mob – Recherchen zum organisierten Verbrechen. München 1998. S. 75.

Beschreibungen der Geisteszustände der Mitglieder in Autobiographien und anderen Zeugnissen aus der Mafiawelt.¹³

Auch vom Glanz des Reichtums und eines überschwänglichen Lebens ist in der Realität nicht viel zu finden. So stellte DER SPIEGEL bereits in der Ausgabe 19/1972 zum Leben der Mafiafrauen fest, dass sie bestenfalls das Leben einer Mittelklassefamilie führen.¹⁴ Zu bedrohlich sei das zur Schau stellen des illegal angesammelten Vermögens aufgrund der Beobachtung durch die Steuerfahndung. Auch die Traumvorstellung des Beschützens der Familie um jeden Preis, wie man sie im Paten durch Vito Corleone überschwänglich ausgereizt findet, wird demaskiert: Die Frau eines Gangsterbosses hatte zufällig mitgehört, wie ihr Mann den Tod eines Gang-Mitglieds beschloss und wurde später in diesem Zusammenhang von der Polizei verhört. Sie erschien nicht zum Gerichtstermin – einen Tag nachdem sie eine Tochter ausgetragen hatte, verstarb sie plötzlich. Der gleiche Mafiosi quälte seine ältere Tochter indem er ihr jedes Kind auf dem Küchentisch abtrieb. Sie beging schließlich Selbstmord, nachdem auch sie vor der Polizei über die Machenschaften ihres Vaters berichtete und kam der Mafia (ihrem Vater) damit nur zuvor.

Von den in Film und Literatur vermittelten Werten bleibt also in der Realität nicht viel übrig. Allerdings spielt es der Mythosbildung zu, dass Informationen über die wirklichen Machenschaften und Verhaltensweisen tatsächlich wenig verbreitet sind, oder scheinbar kein Informationsedürfnis besteht: Selbst der 1972 zum neuen Vorsitzenden der italienischen Antimafia-Kommission Ernannte musste gestehen, seine ganzen bisherigen Kenntnisse über die Mafia ausschließlich aus der Lektüre des Romans von Puzo entnommen zu haben.¹⁵ Der eher mäßige Erfolg der Kommission ist dementsprechend zu erahnen.

Die Behauptung, dass jede Darstellung von Gewalt- und Machtausübung fasziniert und dadurch zur Identifikation mit dem Täter führt ist offensichtlich nicht haltbar. Es müssen andere Elemente auszumachen sein, die hier von Bedeutung sind. In der Verfilmung sind dies unter anderem spezielle, von Coppola gekonnt eingesetzte Kamera- und Beleuchtungstechniken, die eine spezielle Wirkung auf den Zuschauer ausüben. Die überragende schauspielerische Leistung Marlon Brandos als Vito

¹³ Vergl. Pino Arlacchi: Mafiose Ethik und der Geist des Kapitalismus, a. a. O., S. 129.

¹⁴ DER SPIEGEL 19/1972 vom 01.05.1972, Seite 116.

¹⁵ Vergl. Dickie: Cosa Nostra, a. a. O., S. 387.

Corleone tut dazu ihr Übriges. Beispielhaft für den Einsatz solcher Mittel ist bereits die Eingangsszene des Epos.¹⁶ Der Film beginnt mit einem schwarzen Bild, während auf der Tonspur der Satz „Ich glaube an Amerika“ erklingt. Nach der Aufblende bleibt der Hintergrund schwarz, nur der Kopf Bonaseras ist groß zu sehen. Der unmotiviert Lichtstrahl, der seine Stirn trifft, lässt ihn klein und hilflos erscheinen. Schon dadurch wird sein bis jetzt noch unbekanntes Gegenüber aufgewertet. Während er spricht, fährt die Kamera langsam zurück und lässt im linken Bildrand zuerst nur eine Hand, dann die Silhouette des Dons erkennen. Dieser erscheint geheimnisvoll, hat die Hand in entspannter Konzentration am Kinn und zeigt nur zweimal eine Reaktion: er winkt mit der Hand, als Zeichen, dem aus Nervosität ins Stocken geratenen Bittsteller ein Glas Wasser zu bringen, womit klar wird, dass sich noch andere Personen im Raum befinden müssen. Die zweite Bewegung führt die Hand kurz zu den Augenbrauen.

Bonasera wird unmissverständlich als Untergebener und Ausgelieferter illustriert; die Machtverhältnisse sind somit geklärt.

Die Spannung, wer denn wohl dieser schon jetzt beeindruckende Zuhörer ist, wird erst aufgelöst, nachdem Bonasera zuende gesprochen hat und der erste Schnitt erfolgt, so dass man Marlon Brando in seinem Sessel vor den geschlossenen Fensterläden sitzen sieht, die nur ein diffuses Licht hindurchschimmern lassen. Währenddessen findet außerhalb des Büros des Dons die Hochzeit seiner Tochter Conny statt. Der Wechsel zwischen dem hellen, im Freien platzierten Fest und der Dunkelheit im Arbeitsraum trennt die Fröhlichkeit der Feier von den ernsten und geheimnisvoll anmutenden Machenschaften. Erst allmählich wird der anfänglich schwarze Hintergrund des Büros von einem warmen Braunton ersetzt, der durch die braunen Holzmöbel und die rosa-bräunliche Tapete entsteht. Zusätzlich wird der Raum durch die gelben Lampenschirme in ein goldenes Licht getaucht, so dass nicht mehr unheimliche Dunkelheit herrscht, sondern Wärme und Geborgenheit vermittelt werden. Die gleißende Helligkeit im Garten wirkt vergleichsweise aggressiv wodurch die Schnittwechsel ins Innere geradezu erleichternd auf den Zuschauer wirken. Gleichzeitig aber wird auch klar: Das ausschweifende, große Fest im Freien wird ermöglicht durch die Aktivitäten, die im ausgewählten Kreise im dunklen Innern

¹⁶ Vergl. dazu Gabriele Weyand: Der Visionär: Francis Ford Coppola und seine Filme. St. Augustin 2000, S. 60 f. und Robert Philipp Kolker: Leave the Gun. Take the Cannoli. In: A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman. New York, Oxford 1980, S. 139-205, hier S. 161.

stattfinden. Durch diese Doppelbewegung, also dem gleichzeitigen Innen und Außen und dem Wechsel von Hell und Dunkel, funktioniert als Emotionalisierung des Blicks und Auslöser des Gefühls, Teilhaber an einem Geheimnis zu sein. Es weckt den Wunsch, zu dieser Familie zu gehören.¹⁷ Die Fürsorglichkeit und Besonnenheit des Dons in Kombination mit dem erhabenen Auftreten betonen vor allem seine Rolle als väterlicher Beschützer. Bezeichnend zur Einführung der Person ist auch der Satz, den der Don an seinen Berater, Tom Hagen (Robert Duvall) richtet: „Wir sind doch keine Mörder, so wie es sich dieser Buonasera vorstellt.“

Durch die filmischen Mittel wird der Zuschauer zusätzlich beeinflusst: Plansequenzen und lange Einstellungen erzeugen das Gefühl von Freiheit und von der Fähigkeit, selbst darüber entscheiden zu können, wohin der Blick geht. Als Gegensatz dazu funktionieren die konzentrischen Schuss/Gegenschuss Operationen: sie sind für den Blick von außen unausweichlich. Dies erzielt eine zweifache Wirkung, durch die der Zuschauer einerseits involviert wird, gleichzeitig aber auf Distanz gehalten wird. Dadurch kann die Sehnsucht, am Mythos der Familie teilzuhaben unerfüllt bleiben, was wiederum Bedingung ist für die Utopie, die den Mythos festigt. Denn die Suche ist das eigentliche Ziel der Sehnsucht, nicht die tatsächliche Erfüllung. Die Theorie aus der Romantik „Das, was nicht sein kann, ist Glück“ entspricht diesem Phänomen.¹⁸

Insgesamt beschwört der gesamte Film eine kollektive Sehnsucht nach einer fürsorglichen, verlässlichen Familie herauf und stellt sogar die Beschützerfähigkeiten des amerikanischen Staates in Frage. Die Watergate-Affäre und der Vietnamkrieg belasteten zur Zeit der Veröffentlichung des Paten das positive Bild der Amerikaner von ihrem Land. Die Leute liebten es daher, von einer Organisation zu lesen, die sich wirklich um sie kümmert.¹⁹

Die Bestrafung der Vergewaltiger von Buonaseras Tochter durch Vito Corleone wird nicht als Rache sondern als gerechte Notwendigkeit dargestellt und empfunden, nachdem das staatliche Rechtssystem versagt hat.

Ferner verkörpert die allen Gesetzen ausgelagerte Autonomie der Mafiafamilie die Freiheit von jeder exogenen Kontrolle. Dies geschieht aber, und das ist zur Identifikations- und der damit zusammenhängenden Mythosbildung wichtig, ohne

¹⁷ Vergl. Gudrun Dietz: Mythos der Mafia im Spiegel intermedialer Präsenz. Göttingen 2008, S. 136.

¹⁸ Vergl. ebd.

¹⁹ Toby Thomas. Marlon Brando und seine Filme. (Hrsg.) Joe Hembus. München 1980. S. 104-105.

einen Ausschluss aus der Öffentlichkeit.²⁰ Die Häuser auf seinem Anwesen im New Yorker Vorort Long Island, also inmitten der gehobenen Gesellschaft, sind bewohnt von verschiedenen Familienmitgliedern und Untergebenen, wie man dem Roman entnehmen kann. Er führt kein eremitenhaftes Dasein unter Ausschluss der Annehmlichkeiten der urbanen Konsumgesellschaft, denn dadurch würde er sich für unzählige Menschen als Identifikationsangebot disqualifizieren. Trotzdem ist Corleone der Inbegriff ultimativer Autonomie. Es wird immer wieder betont, dass Vito sich niemandem beugt, sich als sein eigenes Gesetz und sogar als seinen eigenen Gott betrachtet. Das Geheimnis der Macht als dem subjektiven Gefühl, überall und jederzeit handeln zu dürfen, wie man will, liegt in eben dieser Autonomie, im Willen, der sich selbst die Gesetze gibt. Doch auch, wenn er Recht und Ordnung generell abzulehnen scheint, handelt Vito Corleone niemals egoistisch und damit antisozial – alle Handlungen werden „verkauft“ als Dienste für die Gemeinschaft - *seine* Gemeinschaft - und sind damit immer wieder auf das zentrale Motiv der Familie rückführbar. Ein Beispiel dafür ist der Verzicht, den Tod seines Sohnes Sonny zu rächen, um damit zu verhindern, dass unter den verschiedenen Mafiamfamilien ein Krieg ausbricht, der auf allen Seiten noch weit mehr Tote fordern würde. Dieses Muster wird in *Der Pate I* bis zum Ende des Films beibehalten: Eine der letzten Szenen lässt die Darstellungen immer wieder zwischen der Taufe von Connys Kind und den Morden an allen, die der Familie Corleone schaden wollten, wechseln: Überdeutlich werden die als ästhetisches Feuerwerk inszenierten Morde damit als Sicherheitsmaßnahme zum Erhalt der eigenen, „heiligen“ Familie gerechtfertigt. Die von Coppola daraufhin versuchte Demontage des Mythos der perfekten Mafiamfamilie in den Teilen II und III hat interessante Konsequenzen: Der Kontrast des kühlen, rücksichtslosen, und auch vor Morden in der eigenen Familie nicht zurückschreckenden, Michael Corleone zu seinem Vater Vito führt zur Verstärkung der Romantisierung des Mythos, der im ersten Teil aufgebaut wurde.²¹ Einerseits wird das *rags to riches* Prinzip am Werdegang des jungen Vito Corleone als sizilianischer Einwanderer eingeführt, welches vor allem auch Bestandteil des politischen Mythos ist.²² Vielmehr aber noch wirkt die Gegenüberstellung des destruktiven Sohnes und des unfehlbaren Vaters mythosbildend. Je weiter die

²⁰ Vergl. Hinrik Schünemann: Mythos und Profit. Zur Vermittlung sozialer Interaktionsmodelle über fiktionale Informationsdienstleistungen am Beispiel des amerikanischen Bestseller-Romans. Würzburg 2000. S. 290.

²¹ Vergl. Dietz: a. a. O., S. 142.

²² Vergl. Peter Tepe, a. a. O., S. 63.

Familie unter Michael und seinem politischen und geschäftlichen Ehrgeiz zerbricht, desto größer wird beim Zuschauer die Sehnsucht nach der Rückkehr des alten Dons. Wieder steigert dabei die Unwiederbringlichkeit seiner Person diese Sehnsucht ins Unermessliche und macht ihn zum absoluten *Godfather*. Die Richtigkeit seiner Verhaltensweisen wird nicht mehr in Frage gestellt. Michael dagegen entledigt sich spätestens durch den Mord an seinem schwachen Bruder Fredo jeglicher Identifikationsfläche.

Für die Identifikation mit Don Corleone ist aber vor allem auch seine minimalistische Darstellungsweise förderlich. Das gesamte Spiel des Dons ist beschränkt auf Details und Einzelheiten, die das Charisma dieser Person umso mehr zur Schau stellen. Die Wortkargheit, die beherrschte Mimik und die langsamen Bewegungen verleihen ihm eine geheimnisvolle Aura. Die Figur fasziniert dadurch so sehr, dass der Zuschauer kaum bemerkt, wie konstant und unveränderlich die immer gleiche Pose vorgeführt wird und die Figur praktisch keiner Entwicklung unterliegt. Das Gesicht Brandos ist dabei mit einer Maske vergleichbar, die durch ihre Unnatürlichkeit die Realitätsabbildung verhindert und der Figur nur dadurch die Möglichkeit gibt, einen Archetypen und eine mythische Persönlichkeit von überirdischer Größe zu entwerfen.²³ Die Einfachheit dessen, für was er einsteht, also Vernunft, Mut, Fleiß, Macht, Besonnenheit und allem voran die Beschützerfunktion, die er gegenüber seiner Familie erfüllt, verbinden für praktisch jeden Menschen erstrebenswerte Ideale, die er in sich selber finden möchte. Nach Hinrik Schünemann entwickelt eine Roman- oder Filmgestalt dadurch eine *Ideale Sozialität*²⁴, die für den Helden der poetischen Fiktion der Schlüssel zur Annahme des Identifikationsangebotes durch den Rezipienten sei. Eine solche Figur suggeriere dem Konsumenten das Gefühl, ihre vermeintlich individuellen Wünschbarkeiten entsprächen exakt dessen tatsächlich individuellen Wünschen – der Zuschauer hätte sie bis dahin nur nicht so formulieren können. Durch das virtuelle Mittragen der Wert- und Handlungsmuster des Helden, übernehme er diese konsensual bewerteten Wünschbarkeiten als seine eigenen. Das vermittelte Gefühl, dadurch Integration auf höchstem sozialen Niveau erreichen zu können, führe darüber hinaus zu einem psychosozialen Wohlbefinden, und der Bestätigung der korrekten eigenen Lebensführung, wodurch im Zweifel die letzten Bedenken an einem Charakter wie Don Corleone verblasen.

²³ Vergl. Gabriele Weyand, a. a. O., S. 62.

²⁴ Zur *Idealen Sozialität* vergl. die sehr ausführlichen und aufschlussreichen Ausführungen Schünemanns in: Schünemann: Mythos und Profit, a. a. O., S. 283 ff.

Der Mythos zeichnet sich somit durch die implizite Aufforderung an den Konsumenten aus, seine eigenen – häufig nur vagen – Ziele und die auf deren Verwirklichung gerichteten Handlungsmodi entsprechend denen des Helden zu adaptieren.

Luciano Leggio und mit ihm Millionen von Lesern und Kinobesuchern sind also nur Opfer eines nahezu perfekt konstruierten Modells geworden, welches letztendlich das geschafft hat, was es sollte: nämlich begeistern um dadurch finanziellen Erfolg zu generieren. Mafiosi und gewöhnliche Zuschauer reagieren auch gar nicht unterschiedlich auf den Film, allerdings wird dem Mafiamitglied die direkte Umsetzung der Imitation „berufsbedingt“ erleichtert.

Weder Coppola noch Puzo haben je den Anspruch erhoben, eine realistische Darstellung der Mafia vorzulegen. Beide waren wesentlich mehr damit beschäftigt, ihre Arbeit gut zu machen, und das bedeutete in Puzos Augen, mit möglichst großen Verkaufszahlen und den Einnahmen durch sein Buch seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können:

I'm just sensitive about money. How come you people never ask writers about money? [...] How come you never ask them how much they got for their paperback rights? [...] Next time, ask how much money these writers made on their best sellers. [...] that's what I really want to know.²⁵

Auch Coppola war zur Zeit seiner Regiearbeit an *The Godfather* hochverschuldet²⁶ und dadurch zum Erfolg gezwungen, wollte er seinen Beruf weiter ausüben. Denn nach einigen Flops und einem weiteren Misserfolg wären Kredite und Sponsorings durch die Filmindustrie höchstwahrscheinlich ausgeblieben.

Bei der Erstellung des Helden Don Corleone wurde durch Grundlage einer funktionierenden Heldenkonzeption, wie sie in den meisten erfolgreichen Büchern und Filmen in zumindest sehr ähnlicher Weise zu finden ist, wurde ein hochqualitatives Massenprodukt geschaffen, das auf künstlerischer Ebene durch eine meisterhafte Umsetzung überzeugen kann und darüber hinaus zu einem beispiellosen kommerziellen Erfolg führte. Die Kombination mit dem ohnehin faszinierenden Mafiatopos generierte so den Mythos, der für viele bis heute die

²⁵ Mario Puzo in einem Interview; in: *The Godfather Papers and Other Confessions*. New York 1972, S. 82, S. 87.

²⁶ Vergl. Weyand: *Der Visionär*, a. a. O., S. 57.

Vorstellung des organisierten Verbrechens prägt und den von Don Corleone personifizierten Übervater als kollektives Wunschbild manifestiert. Dennoch ist die Tatsache, dass sich das Bild des guten Mafiosi auch nach mehr als dreißig Jahren nicht aufgelöst oder merklich abgeschwächt hat beunruhigend und erleichtert Verbrecherorganisationen, durch ein daraus resultierendes geringes öffentliches Interesse an der Bekämpfung der Mafia, die Ausbreitung und Unterwanderung verschiedenster Wirtschafts- und Lebensbereiche. Die ausgeprägte Mystifizierung dieses Gegenstands sollte deshalb kritisch beobachtet werden.

Literaturverzeichnis

1. Film

Der Pate I. USA 1972. Regie: Francis Ford Coppola, Darsteller: Marlon Brando, Al Pacino, Diane Keaton, James Caan, Robert Duvall. Paramount Pictures.

Der Pate II. USA 1973/74. Regie: Francis Ford Coppola, Darsteller: Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro. Paramount Pictures.

2. Sekundärliteratur

Arlacchi, Pino: *Mafiose Ethik und der Geist des Kapitalismus. Die Unternehmerische Mafia.* Cooperative-Verlag, Frankfurt a. M. 1989.

Bosetzky, Horst: *Das Don Corleone-Prinzip in der öffentlichen Verwaltung.* Bad.-Würt. Verwaltungspraxis 1974, 1.

Dickie, John: *Cosa Nostra. Die Geschichte der Mafia.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2006.

Dietz, Gudrun: *Mythos der Mafia im Spiegel intermedialer Präsenz.* Göttingen: V&R unipress, 2008.

Hess, Henner: *Mafia. Ursprung, Macht und Mythos.* Freiburg/Basel/Wien: Herder 1993.

Kolker, Robert Philipp: *Leave the Gun. Take the Cannoli.* In: *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Coppola, Scorsese, Altman.* New York, Oxford: Oxford University Press 1980. S. 139-205.

Lindlau, Dagobert: *Der Mob – Recherchen zum organisierten Verbrechen.* München: Heyne Verlag 1998.

Puzo, Mario: The Godfather Papers and Other Confessions. New York 1972.

Saviano, Roberto: Gomorrha. Reise in das Reich der Camorra. München: Carl Hanser Verlag, 2007.

Schünemann, Hinrik: Mythos und Profit. Zur Vermittlung sozialer Interaktionsmodelle über fiktionalen Informationsdienstleistungen am Beispiel des amerikanischen Bestsellerromans. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Stölting, Erhard: Mafia-Faszination. Würde im historischen und literarischen Diskurs. In: Harth, Helene, Heydenreich, Titus (Hg.): Sizilien. Geschichte – Kultur – Aktualität. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1987. S. 13-32.

Tepe, Peter: Entwurf einer Theorie des politischen Mythos. In: Mythos No. 2. Politische Mythen. (Hrsg.) Peter Tepe, Thorsten Buchmann, Birgit zu Nieden, Tanja Semlow und Karin Wemhöner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 46-65.

Weyand, Gabriele: Der Visionär: Francis Ford Coppola und seine Filme. St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000.

3. Zeitschriften

DER SPIEGEL 19/1972 vom 01.05.1972, Seite 116.