



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The *Italianness* of The Godfather – Die Darstellung von
italienischer Ethnizität und Kultur in The Godfather
und The Godfather – Part II“

Verfasserin:

Barbara Wallner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft UniStG

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

Danksagung

Ich möchte meinem Betreuer Mag. Dr. Claus Tieber
für sein fachliches und persönliches Interesse
an dieser Arbeit herzlich danken.

Mein Dank gilt außerdem Dr. Ulrike Kerschbaum,
die diese Arbeit sicher durch den Dschungel der
neuen Rechtschreibung geführt hat.

Danke schließlich auch meinen Eltern, insbesondere meiner Mutter,
sowie allen anderen, die mich in den letzten Monaten
ertragen mussten und immer noch mit mir sprechen.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	1
1. Eine kleine Geschichte des Gangsterfilms	4
1.1. THE GODFATHER – der Gangsterfilm schlechthin	11
2. „A Natural Inclination Towards Criminality“ – Die Stereotypisierung der Italo-Amerikaner	18
2.1. Ein Volk von Al Capones? - Italo-amerikanische Gangster	24
2.2. Zwischen Sophia Loren und „La Mamma“ – Italo-amerikanische Frauen	27
2.3. Italiener oder Amerikaner?	28
3. Einflüsse auf die Produktion von THE GODFATHER	30
3.1. Die Italian-American Civil Rights League und die Mafia	30
3.2. Der unliebsame Regisseur	32
4. Ethnizität	35
4.1. Ethnizität – was ist das?	35
4.2. Die sieben Thesen des Andre Gingrich	36
4.3. Die drei Bausteine der Ethnizität nach Fishman	38
4.4. Family Business – Ethnizität in kapitalistischen Strukturen	42
4.5. Die Bedeutung von Ethnizität in THE GODFATHER	44
5. Die <i>via vecchia</i>	46
5.1. Der Mann der <i>via vecchia</i>	46
5.2. Die Rolle der Frau	47
6. Synopsis	50
6.1. THE GODFATHER	50
6.2. THE GODFATHER – PART II	53
6.2.1. Vito	53
6.2.2. Michael	54
7. Die Familie Corleone	57
7.1. Familienfeste als Leitfaden der Inszenierung	57
7.1.1. Connies Hochzeit	57
7.1.2. Anthonys Erstkommunion	62
7.2. Väter und Söhne	65
7.3. Die Elterngeneration	67
7.3.1. Vito	67
7.3.2. Mrs. Corleone	72
7.4. Die Kindergeneration	74

7.4.1. Michael	74
7.4.2. Die definierende Funktion der anderen Geschwister im Bezug auf Michael	84
7.4.2.1. Sonny	84
7.4.2.2. Fredo	86
7.4.3.2. Connie	90
7.4.2.4. Tom Hagen	93
7.5. Einschub: Die Feinde der Familie	97
8. Sprache	100
8.1. Sizilianisch – eine kurze Einführung	100
8.2. Die Sprache der Corleones	102
8.2.1. Vito – Sizilien und Little Italy	103
8.2.2. Michael	106
8.2.2.1. Michael trifft Solozzo	107
9. Schauplätze und Inszenierung	113
9.1. THE GODFATHER	113
9.1.1. New York	113
9.1.2. Sizilien	115
9.2. THE GODFATHER – PART II	117
9.2.1. Little Italy	117
9.2.2. Heimatlos	118
10. Schlussbemerkung	120
11. Riassunto	124
12. Literaturverzeichnis	135

0. Einleitung

Der Beginn der 1970er Jahre in den USA: Die Regierung führt Krieg in Übersee und an heimischen Ufern breiten sich zwei höchst bedenkliche Entwicklungen immer weiter aus: die Hippiebewegung und der Feminismus. Nicht nur ist ein Großteil der Bevölkerung mit dem Voranschreiten des Vietnamkrieges höchst unzufrieden, die Familie wie man sie kannte, droht zu zerfallen, die Frauen verlassen ihre angestammte Rolle und die Küchen, und auch die jüngere Generation enttäuscht die Erwartung der Älteren. Und nun stellt der junge, unbekanntere Regisseur Francis Ford Coppola dem amerikanischen Kinopublikum die Alternative vor: die Corleones. Eine italienische Großfamilie, wie sie im Buche steht. Ein glückliches, fröhliches Kollektiv, in dem jeder und jede noch einen festgelegten Platz hat, den es auszufüllen gilt. Man kämpft für einander, lebt für einander – stirbt für einander. Eigentlich ist es ja eine Mafiafamilie – das weiß man schon aus der Romanvorlage von Mario Puzo – aber das macht nichts. Denn Coppola führt seine ZuseherInnen gleichzeitig zurück in die 1940er Jahre, die „gute alte Zeit“ des Gangsterfilms, als die Mafia noch die „gute alte“ Mafia war. Die Gangster waren noch Helden, die gegen jeden Widerstand den amerikanischen Traum lebten, und noch nicht die skrupellosen Geschäftsmänner und Konzernbosse, die Amerika nun unterminieren. So zumindest sieht es Coppola. Er selbst entstammt einer italo-amerikanischen Familie und ist damit bestens geeignet, das Publikum in diese unbekanntere Welt der italienischen Kultur einzuführen. So zumindest behauptet es das Studio. Und überhaupt ist THE GODFATHER ja kein Mafiafilm, sondern ein Familienepos. So zumindest lassen sich die Kritiker ruhigstellen – die fürchteten, Paramounts neues Projekt könnte dem Ansehen der Italo-Amerikaner schaden.

Als THE GODFATHER nach einer schweren Geburt schließlich in die Kinos kommt, wird er ein Blockbuster, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat. Was läge da näher als eine Fortsetzung? Nach anfänglichem Zögern willigt Coppola schließlich ein und erzählt dem Publikum, wie es mit den Corleones weitergeht. Doch etwas anders als erwartet. Nachdem er den amerikanischen KinozuschauerInnen dieses mit so viel Liebe inszenierte Familienkollektiv vorgesetzt hat und sie es mit so viel Liebe angenommen haben – nimmt er es wieder weg. Schritt für Schritt richtet er diese Familie nun

zugrunde und führt sie hinein in dieses System, dem er sie zuvor entgegenstellte. So lange, bis es „die Corleones“ nicht mehr gibt.

Konzeption der Arbeit

Einen wesentlichen Faktor für den Erfolg der GODFATHER-Filme – vor allem des ersten Teiles – macht die „Italianness“ aus, die die Corleones so stark charakterisiert, und die auch in der folgenden Arbeit im Mittelpunkt stehen wird. Der subjektive Eindruck der RezipientInnen von THE GODFATHER und THE GODFATHER – PART II ist der einer enormen Authentizität, vor allem was die Darstellung von italienischer Ethnizität angeht. Wie entsteht diese vermeintliche Authentizität? Welche Intention steht hinter Coppolas Repräsentation der italo-amerikanischen – seiner – Kultur? Ausgehend von zwei theoretischen Modellen der Ethnizität werde ich in dieser Arbeit versuchen, die Ethnizität der einzelnen Familienmitglieder des Corleone-Clans zu definieren und in eine Relation zu setzen zu real praktizierter und auch praktizierbarer Ethnizität.

Bevor aber eine solche Analyse der ethnischen Komponente der Filme überhaupt angedacht werden kann, ist es unumgänglich, sie in ihrem eigenen filmischen und historischen Umfeld einzuordnen. THE GODFATHER ist eine Gangsterfilmtrilogie und weist dementsprechend genretypische Merkmale auf. Zu diesem Zweck widmet sich das einleitende Kapitel der Einordnung der behandelten Filme in das Genre. Bereits hier ist erkennbar, dass „Italianness“ – in deutlich verminderter und vor allem sehr oberflächlicher Form – auch im Gangsterfilm Tradition hat, die bereits am Beginn der dreißiger Jahre mit LITTLE CAESAR ihren Anfang nahm. Doch woher stammt diese enge Verbindung, die medial immer wieder zwischen Italienern bzw. Italo-Amerikanern und dem organisierten Verbrechen hergestellt wurde? Auf diese Frage soll das nachfolgende Kapitel Antwort geben. Hier werde ich italienische Migration in die USA und die Repräsentation der Immigranten in der Öffentlichkeit besprechen. Die Entstehung des Mafia-Vorurteils und die daraus resultierende mediale Diffamierung dieser Bevölkerungsgruppe werden einen großen Teil des Kapitels ausmachen. Nach erfolgter (film)historischer Kontextualisierung ist es nun möglich, sich den Filmen selbst zu widmen.

Wie bereits erläutert steht im Mittelpunkt der Analyse die Ethnizität der Corleones. Zu diesem Zweck werde ich zwei verschiedene Ethnizitätsmodelle heranziehen, das eine von Joshua Fishman, das andere von Andre Gingrich. Beide Modelle unterscheiden sich in ihrer Konzeption der Ethnizität in wesentlichen Punkten. Gingrich legt den Fokus seiner Ausführungen auf ethnische Praxis, wie sie im tatsächlichen Alltag gelebt werden kann und auch gelebt wird. Bei Fishman dagegen spielt die symbolische Komponente der Ethnizität eine wesentliche Rolle. Durch diese Unterscheidung im Fokus eignen sich die beiden Modelle, um Ethnizität in den GODFATHER Filmen zu beschreiben. Während über Gingrich eine Abgrenzung zur tatsächlichen Praxis erfolgen kann, kann Fishmans Modell viel eher auf die behandelten Filme angewendet werden, da diese allein schon durch ihre mediale Repräsentationsform viel stärker auf die Verwendung von Symbolen angewiesen sind.

Außer der Analyse der Charaktere werden auch andere Komponenten des Films einer näheren Betrachtung unterzogen, über die ebenfalls Ethnizität und dahingehend vermeintliche Authentizität vermittelt wird. Eine wichtige Funktion hat in dieser Hinsicht die Sprache als Träger und Vermittler kultureller Identität. Ein weiteres Kapitel wird sich auch der Auswahl und Darstellung der Schauplätze und ihrer Ausstattung widmen, denn ihre Einbettung in ein bestimmtes Umfeld spielt eine große Rolle bei der Charakterisierung der einzelnen Figuren.

1. Eine kleine Geschichte des Gangsterfilms

Verbrechen wird im Film dargestellt, seit es ihn gibt. So natürlich auch in den USA. Schon bevor der Gangsterfilm als Genre sowie der Gangster als Filmfigur entstehen, stellt der Stummfilm Mafia und organisiertes Verbrechen dar. Eines der ersten Beispiele ist McCutcheons THE BLACK HAND (1906), von dem 1912 und 1913 Remakes entstehen, sowie ein Sequel THE BLACK HAND CONSPIRACY (1914). Bereits 1909 gehörten *sex and crime* zu den beliebtesten Filmthemen¹. Den entscheidenden gesellschaftlichen Einfluss in der Entstehung des Gangsterfilms stellt die Alkoholprohibition dar, die zwischen 1920 und 1933 in den Vereinigten Staaten herrscht. Durch den Alkoholschmuggel steigt die Verbrechensrate, die Zeit des organisierten Verbrechens beginnt.

Der Gangster als Gesellschaftsphänomen

Alkoholschmuggler sind Geschäftsleute mit illegalem Betätigungsfeld. Als solche werden sie über die Berichterstattung in den Medien von der Öffentlichkeit wahrgenommen². Im Laufe der zwanziger Jahre wird der Gangster immer mehr zu einer Figur der Kulturgeschichte, die sich losgelöst von realen Vorbildern entwickelt. Er spiegelt gesellschaftliche Veränderungen und Entwicklungen und wird von den Medien als Metapher für die dunklen Seiten des Kapitalismus verwendet. Die wesentliche Gesellschaftsveränderung ist dabei die Entwicklung hin zur *consumer society* – gesellschaftlicher Status und sozialer Aufstieg sind nur noch eine Geldfrage. Der Gangster hat somit eine mehrfache Funktion: zum einen repräsentiert er den *American Dream*, in dem jeder – unabhängig von Herkunft und sozialer Schicht – alles erreichen kann. Zum anderen manifestieren sich in ihm die Ängste und moralischen Bedenken, die eine zunehmend kapitalistisch orientierte Gesellschaft hervorruft. Auf die Kapitalismusmetapher werde ich allerdings im nachfolgenden Kapitel noch näher eingehen.

¹Vgl. Yaquinto, Marilyn (1998): Pump 'em full of lead. A look at gangsters on film. New York, London: Twayne; Prentice Hall International (Twayne's filmmakers series). S.4

²Vgl. Tieber, Claus (2000): Verbrechen als Geschäft. Eine Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms. Dissertation. Betreut von Hilde Haider und Ulf Birbaumer. Wien. Universität Wien. S.8ff

Die Entwicklung des Genres

Der Gangsterfilm als Genre, wie wir es heute kennen, bildet sich mit der Einführung des Tonfilmes heraus. Schüsse, quietschende Reifen und der *Gangsterslang* sind daraus nicht wegzudenken³. Der erste Gangsterfilm, der bereits Merkmale des modernen Genres aufweist, ist Sternbergs *UNDERWORLD* (1927). Der Protagonist hat zwar noch etliche Gemeinsamkeiten mit früheren Leinwandverbrechern – er ist ein Schläger, überfällt Banken und Juweliergeschäfte – ist aber gleichzeitig schon ein Gangsterboss, ein krimineller Geschäftsmann, was die Gangsterfigur auszeichnet, die sich im Laufe der Zeit herausbilden wird. *UNDERWORLD* etabliert außerdem die Stadt als bevorzugten Schauplatz des Genres. Der Gangsterfilm stellt plötzlich ein erfolgversprechendes Konzept dar, das schnell Nachahmer auf den Plan ruft. Ein Jahr später erscheint Milestones *THE RACKET* (1928). Die Hauptfigur, Nick Scarsi, gilt als erster moderner Gangster im Film⁴. Er ist nicht nur das Oberhaupt einer Organisation, sondern besitzt auch Einfluss außerhalb krimineller Kreise. Weiters lässt sein Nachname auf seine Herkunft schließen, was erst in den späten zwanziger Jahren üblich wird. Zuvor trugen Gangster Spitznamen wie etwa „Black Mike“ (*OUTSIDE THE LAW*, 1921). Der Migrationshintergrund der meisten Filmgangster ist ab nun erkennbar.

Die Dreißiger – Teil 1

Am Beginn der dreißiger Jahre produziert Warner Brothers eine Reihe von Filmen, die laut Bergan zu einem „neuen Realismus“⁵ führen. Zu diesem Zeitpunkt erlebt das Genre Gangsterfilm seinen ersten Höhepunkt – allein 1931 werden 50 Gangsterfilme gedreht⁶. Die Gesellschaftliche Situation dieser Zeit ist gekennzeichnet von der großen Depression, die auf den *Black Friday* 1929 folgt. Die Filme, die zwischen 1930 und 1932 entstehen, sind deutlich realistischer, basieren oft auf Zeitungsschlagzeilen oder haben andere reale Vorbilder. Eingeleitet wird diese Welle von Filmen von LeRoys *LITTLE CAESAR* (1931), der sich eindeutig an die Geschichte Al Capones anlehnt.

³Vgl. Bergan, Ronald; Borchardt, Kirsten (2007): Film. [Geschichte, Genres, Regisseure, Internationales Kino, Top 100 Filme]. [Dt. Ausg.]. München: Dorling Kindersley (Kompakt & Visuell). S.142

⁴Vgl. Tieber 2000. S.41

⁵Bergan, Borchardt 2007. S.143

⁶Vgl. Ebd.

Anders als seine filmischen Vorgänger, die immer einen Funken Gutes in sich trugen, wird die Hauptfigur Caesar Enrico Bandello nicht im Geringsten geläutert, er ist einfach nur böse. LITTLE CAESAR ist außerdem der erste Gangsterfilm, der ausschließlich aus der Sicht des Gangsters selbst erzählt wird. Der Beweggrund für seine Gewalttaten ist auch nicht länger Profit, es geht ihm vielmehr um sozialen Aufstieg und Status. LITTLE CAESAR macht Hauptdarsteller Edward G. Robinson zum Star, ebenso wie es Wellmans THE PUBLIC ENEMY im selben Jahr für James Cagney tut. Am Ende der ersten großen Welle von Gangsterfilmen steht Hawks' SCARFACE, der wiederum Al Capone zum Vorbild nimmt und sogar seinen Spitznamen als Titel hat. Wie schon THE PUBLIC ENEMY vor ihm hat auch SCARFACE Probleme mit der Zensur. Einige gewalttätige Szenen müssen geschnitten werden und der Untertitel „Schande der Nation“ muss hinzugefügt werden⁷. Gewalt und Verbrechen dürfen nicht verherrlicht werden, heißt es, sondern sollen mit der schlimmsten möglichen Konsequenz enden. Das macht den Tod des Gangsters am Schluss unausweichlich, aber auch nicht unproblematisch. Denn dieser Tod darf selbstverständlich auf keinen Fall ein heldenhafter sein, gleichzeitig muss er aber für die Filmfigur glaubwürdig sein. Ein – den ganzen Film hindurch – harter und brutaler Gangster kann nicht glaubwürdig die Polizisten um Gnade anflehen, die er bisher bekämpft hat.

Zensur⁸

Zensur beeinflusst den Gangsterfilm dieser Zeit entscheidend. Verantwortlich für die Selbstzensur der Filmindustrie ist ab 1922 das *Hays Office* unter der Leitung von Will Hays. Hays fasst die Zensurbestimmungen einzelner Bundesstaaten zu einem Leitfaden zusammen, der aufzählt, was in Filmen nicht – oder nur sehr eingeschränkt – zu dulden sei. 1930 folgt der *Production Code* als Instrument der freiwilligen Selbstkontrolle der Filmindustrie. Im Gegensatz zu den vorherigen Richtlinien, die in erster Linie auf Sex und Nacktheit bezogen waren, ist der neue Code bereits von den Gangsterfilmen der späten Zwanziger beeinflusst. So darf Mord beispielsweise nicht im Detail dargestellt werden. Weder soll Rache jemals gerechtfertigt sein, noch sollen kriminelle Handlungen gezeigt werden, die potenziellen Verbrechern womöglich als Vorbild

⁷Vgl. Ebd. S.143

⁸ Vgl. Tieber 2000. S.62ff

dienen könnten. Diese Regelungen werden jedoch nur sehr eingeschränkt – wenn überhaupt – befolgt⁹. Ab 1934 wird der *Production Code* nochmals verschärft.

Die Dreißiger – Teil 2

In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre ändert sich das Erscheinungsbild der Gangsterfilme. Durch die strenge Zensur wird es zunehmend schwieriger, Gangster als Protagonisten auf die Leinwand zu bringen. Zudem kommen mit Präsident Roosevelt der *New Deal* und die Abschaffung der Alkoholprohibition. Durch das Ende der Prohibition wird dem Genre außerdem eine wichtige Handlungsgrundlage entzogen – die Darstellung der Prohibition war in gewisser Hinsicht auch immer ein Protest dagegen, der jetzt nicht mehr notwendig ist. In einigen nun produzierten Gangsterfilmen geben einige Gangster ihr kriminelles Handwerk sogar auf, eine Tatsache, die jedes realen Vorbildes entbehrt. Die realen Verbrecher satteln lediglich auf andere Geschäftszweige um, wie etwa Prostitution oder Drogenhandel.¹⁰

Was dem Film wieder vielversprechende Heldenfiguren liefert, ist die Tatsache, dass dem FBI unter J. Edgar Hoover einige neue Kompetenzen zugesprochen werden, was sich auf das Image der Behörde deutlich auswirkt. Das liegt auch daran, dass sie ihr Image aktiv pflegt, indem sie Erfolgsstories in Zeitungen und Magazinen veröffentlicht. Bis dahin kritisierte FBI-Chef Hoover den Gangsterfilm immer als übertrieben, bestritt gar die Existenz der Mafia.¹¹ Nun ist aber gerade dieses Genre für das FBI eine Gelegenheit zur Imagepflege. Immer öfter tauchen auf der Leinwand Polizisten als Helden und Hauptfiguren auf. Diese Heldenfiguren sind den Gangstern der vorangegangenen Filme sehr ähnlich, mit dem Unterschied, dass ihr Handeln nun durch das Gesetz gerechtfertigt ist und nicht mehr sanktioniert wird. Vorherige Gangster-Darsteller wechseln nun ebenfalls die Seite. In *G-MEN*¹² (1935) spielt James Cagney nun einen FBI-Agenten – einen *Government-Man* – der den Mörder seines besten Freundes zur Strecke bringt. *G-MEN* weist alle Merkmale eines Gangsterfilms der frühen dreißiger Jahre auf, nur ist das Handeln des Protagonisten nun nicht mehr

⁹Tieber 2000. S.64

¹⁰ Vgl. Ebd. S.84

¹¹Vgl. Ebd. S.87

¹²Vgl. Ebd. S.87ff

gesetzwidrig, sondern dient vielmehr dem Gesetz. Auch ist die Gewaltdarstellung nicht weniger geworden, ganz im Gegenteil. Alles in allem gibt es mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede zwischen den Gangstern und ihren Gegenstücken im Auftrag der Regierung. Die Agenten dürfen allerdings am Schluss überleben, was den Verbrechern nicht vergönnt ist, sie dürfen heiraten und ein glückliches Leben führen. Auch stehen nicht mehr Aufstieg und dann vor allem Fall im Vordergrund, sondern der Werdegang des Helden und selbstverständlich der Kampf gegen das Verbrechen. Die Gegenspieler in den neuen FBI-Filmen haben nichts mehr gemein mit Geschäftsmännern, sie stehen nicht mehr an der Spitze krimineller Organisationen. Ein Migrationshintergrund der Verbrecher ist auch nicht mehr zu finden, der *American Dream* und seine Versprechen sind nicht mehr Thema. Diese Verbrecher sind ganz gewöhnliche Bankräuber mit ganz gewöhnlichen amerikanischen Namen.

Die Dreißiger – Teil 3

Gegen Ende der dreißiger Jahre wird im Gangsterfilm immer wieder die Frage thematisiert, wie ein Gangster eigentlich „entsteht“, warum jemand zum Verbrecher wird. Erklärt wird dieser Werdegang oft mit dem sozialen Umfeld, in dem der Gangster aufwächst, er ist also ein Opfer seiner Umgebung. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist Wylers *DEAD END* (1937).¹³ *DEAD END* schneidet auch den potenziellen Einfluss des Gangsters auf Jugendliche an. Dieser schlechte Einfluss wird auch in Curtiz' *ANGELS WITH DIRTY FACES* (1938) angesprochen. Die Hauptfigur wird von einem alten Freund, einem Pfarrer, gebeten, beim Gang zum elektrischen Stuhl offen Angst zu zeigen. Dies solle seine jugendlichen „Fans“ abschrecken. Unangetastet bleibt die Figur des Filmgangster hingegen in Walshs *THE ROARING TWENTIES* (1939), der in der Prohibitionszeit spielt – was die Figurenzeichnung des klassischen Gangsters erleichtert. Die Prohibition ist nun eindeutig ein Phänomen der Vergangenheit, der Gangster wird zu einer historischen Figur der Filmgeschichte. Reale Berühmtheiten unter den Gangstern tauchen im Film nicht auf. Das liegt auch daran, dass sie in den Tabloids nicht mehr so präsent sind wie ihre Vorgänger aus den Zwanzigern. Sie sind

¹³Vgl. Ebd. S.96ff

nicht mehr so glamouröse *Shooting Stars* – in mehrfacher Hinsicht – wie es etwa Al Capone gewesen war.

Die Vierziger und Fünfziger

In den frühen vierziger Jahren werden klassische Gangsterfiguren zunehmend seltener und mit Beginn des Zweiten Weltkriegs verschwinden sie fast völlig. Der Gangsterfilm setzt sich im *Film Noir* fort.¹⁴ Gut und Böse verschwimmen, was die eindeutige Positionierung des Gangsters erschwert. Er wird zunehmend in den Hintergrund gedrängt, ist kaum mehr die Hauptfigur. Auch Aufstieg und Fall, die in früheren Gangsterfilmen zentral waren, werden nicht mehr thematisiert. In den Fünfzigern wird organisiertes Verbrechen von der Öffentlichkeit wieder stärker wahrgenommen. Die Filme dieser Zeit reflektieren die Ansicht, dass nichts und niemand gegen Verbrechen immun ist, jede Institution kann unterwandert und infiltriert werden.¹⁵ Eine „Mode“ der späten fünfziger Jahre stellen Biografien historischer Gangster dar.

Die Fünfziger und Sechziger

In den sechziger Jahren erlebt Hollywood eine Krise. Zum Ende des Studiosystems kommt noch die neue Konkurrenz durch das Fernsehen.¹⁶ Zu dieser Zeit entstehen mehr studio-unabhängige B-Filme, die auch einen Großteil der nun produzierten Gangsterfilme ausmachen. Diese bieten jungen Filmemachern die Möglichkeit zu experimentieren. Unter diesen jungen Filmemachern befindet sich auch Francis Ford Coppola. Coppola und andere sind vom europäischen Film beeinflusst, sie verstehen sich als Autorenfilmer und versuchen, ihre künstlerischen Vorstellungen durchzusetzen und zu realisieren. Diese Generation von Filmemachern wird die Wende zum New Hollywood in den siebziger Jahren einleiten.¹⁷

Im Zentrum der Gangsterfilme der fünfziger und sechziger Jahre stehen sehr selten Mafiosi.¹⁸ Und selbst wenn es sich um Mafiafilme handelt, so gibt es keine

¹⁴Vgl. Bergan, Borchardt 2007. S.145

¹⁵Vgl. Tieber 2000. S.140

¹⁶ Vgl. Ebd. S.148

¹⁷ Vgl. Ebd. S.159

¹⁸Yaquinto 1998. S.123

Auseinandersetzung mit den – oft gemischten – Motiven des Protagonisten, die ja auch in vielen Fällen in Zusammenhang stehen mit dem italo-amerikanischen Familienhintergrund. So etwa in UNDERWORLD USA (1961), dessen Plot eher dem eines Thrillers entspricht. 1968 produziert Paramount schließlich THE BROTHERHOOD mit Kirk Douglas in der Hauptrolle, laut Yaquinto ein „breakthrough film“¹⁹. Hauptfigur ist hier der Mafiaboss Don Francesco, zentrales Motiv ist seine komplizierte Beziehung zu seinem jüngeren Bruder Vincent. Vincent ist ein frisch zugelassener Anwalt, der zunächst zögert, ins Familiengeschäft einzusteigen. Als er es schließlich doch tut, kommt es zum Streit mit Francesco. Die beiden Brüder sind uneins, ob und wie das Familiengeschäft modernisiert werden soll. Vincent bekommt schließlich von den Oberhäuptern der Organisation den Auftrag, Francesco zu töten. Bevor er das tut, tauscht er mit seinem Bruder den *Kiss of Death* aus, von dem Puzo später behauptet, er sei von ersten Entwürfen von THE GODFATHER übernommen worden, dessen Rechte Paramount gerade gekauft hatte. THE BROTHERHOOD hatte durchaus ordentliche Kritiken – die New York Times etwa bezeichnete ihn als „a blunt, square, and sentimental Mafia movie“²⁰ – fiel an den Kinokassen aber durch. Yaquinto führt das auf die Tatsache zurück, dass Kirk Douglas zwar ein großer Star, als Italiener allerdings völlig unglaubwürdig wirkt sei.

"Part of the problem was Douglas's (sic!) unconvincing depiction of an Italian don. Douglas portrays Frank as mawkish and foolishly hot tempered. He also mistakes shouting and waving his arms about for Italian communication, which is a worn-out stereotype already put on screen by Muni and Steiger."²¹

Der völlige Misserfolg von THE BROTHERHOOD wirkte sich natürlich nicht positiv auf die Einstellung aus, mit der Paramount an die Produktion von THE GODFATHER heranging.

¹⁹Ebd. S.123

²⁰Ebd.

²¹Ebd.

1.1. THE GODFATHER – der Gangsterfilm schlechthin

Obwohl ein Gangsterfilm für den Zuseher scheinbar leicht zu erkennen ist, so ist es doch nicht möglich, ein einheitliches Schema zu erstellen, woraus das Genre „Gangsterfilm“ konkret besteht. Lopez²² beispielsweise unterscheidet in seinem Genreführer zwischen nicht weniger als 15 Subgenres, die alle unter „Gangsterfilm“ subsumiert werden können, unter anderem den *Syndicate Film*, oder auch die *Cop Movies*. Unter Kritikern und Wissenschaftlern herrscht allerdings Uneinigkeit, nach welchen Kriterien Filme unter dem Überbegriff „Gangsterfilm“ zusammengefasst werden können und sollten. Fest steht, dass der Gangsterfilm eine erstaunliche Langlebigkeit und Anpassungsfähigkeit bewiesen hat und dass es auch einige konstituierende Elemente gibt, die in der wissenschaftlichen Literatur durchaus einstimmig anerkannt werden.

Coppolas THE GODFATHER und THE GODFATHER – PART II gelten als der Inbegriff des Gangsterfilms. THE GODFATHER sei das „Gone with the Wind“ der Gangsterfilme²³, „das *Mafiaepos schlechthin*“²⁴. Doch was ist es konkret, das den GODFATHER nicht nur zu einer Familienchronik, wie es in Coppolas Intention lag, sondern auch zu einem so herausragenden Beispiel für das Genre „Gangsterfilm“ macht? Es ist dies wohl sein Umgang mit den verschiedenen Grundelementen des Genres, die auf eine neue und ganz und gar ungangsterhafte Art und Weise umgesetzt werden.

Gewalt

Gewalt ist dasjenige Element, das am offensichtlichsten alle Untergruppen und Spielarten des Gangsterfilms verbindet – ohne Gewalt gäbe es keinen Gangster. Gewalt unterscheidet den Gangster von einem normalen Geschäftsmann, sie ist gewissermaßen

²²Vgl. Lopez, Daniel (1993): *Films by genre. 775 categories, styles, trends and movements defined, with a filmography for each.* Jefferson, NC: McFarland.

²³Vgl. Kubiak, Hans-Jürgen (1986): *Die Oscar-Filme. D. besten Filme d. Jahre 1927 - 1984.* Orig.-Ausg., 11. - 13. Tsd. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag (Fischer-Taschenbücher Fischer-Cinema, 4451). S.186

²⁴Vgl. Dietz, Gudrun (2008): *Mythos der Mafia im Spiegel intermedialer Präsenz.* Univ., Diss.--Bonn, 2006. Göttingen: V & R Unipress. S.131

seine Unternehmenspolitik. Sie ist ein handlungstreibendes Element, ihre Funktion im Film kann allerdings keinesfalls auf eine bloße Darstellung physisch aggressiven Verhaltens gegenüber anderen reduziert werden. Gewalt passiert nicht um ihrer selbst willen, sie hat in vielen Fällen Symbolcharakter, wird zur Metapher. Auch darf Gewalt das psychologische Element des Gangsterfilms nicht überlagern oder gar ausschalten, sonst rutscht der Film ab ins Genre des reinen „Actionfilms“.²⁵ Gewalt steht dem Gangsterfilm in zwei Spielarten zur Verfügung, zum einen als reines Handwerkszeug, zur Durchsetzung der eigenen (Geschäfts-)Interessen, zum anderen als irrationale Handlung, die den Gangster zum Psychopathen werden lässt. In einigen Fällen kommt es zur Konfrontation der beiden Möglichkeiten. Aus solchen Auseinandersetzungen geht in der Regel der überlegte und besonnene Gangster als Sieger hervor.²⁶

Auch aus Coppolas GODFATHER-Filmen ist Gewalt als Handlungselement – auf verschiedensten Ebenen – nicht wegzudenken. Anders als im klassischen Gangstergenre liegt der zentrale Konflikt hier aber nicht mehr zwischen der kriminellen Organisation und dem Gesetz und seinen Vertretern, sondern zwischen rivalisierenden Verbrecherorganisationen.²⁷ Polizei und Gesetz sind eher peripher, sie bieten lediglich Referenzpunkte, an denen kriminelle Handlungen festgemacht werden können. Sie werden entweder als ineffizient oder korrupt dargestellt, wodurch sich die Gewalt nicht in einem durch die staatliche Ordnung sanktionierten Rahmen abspielt. Gewalt ist auch nach den Parametern der Diegese nicht als grundsätzlich falsch anzusehen, im Gegenteil.

"In the world of the *Godfathers* violence is not arbitrary or meaningless. On the contrary, it is a constituent part of a scheme of justice rooted in social necessity. Indeed, the social fabric of the film is constituted by violence. The *Godfather* films, in other words, treat violence as a necessary fact and as part of the social contract that creates the world."²⁸

²⁵Vgl. Yaquinto 1998. S.xii

²⁶Vgl. Tieber 2000. S.215

²⁷Vgl. Browne, Nick (2000): Fearful A-Symmetries. Violence as History in the Godfather Films. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S.1–22. S.14ff

²⁸Ebd. S. 16

Die Gewalt, die von den Mitgliedern der „Familie“ Corleone angewandt wird, ist niemals willkürlich und im Sinne der geschäftlichen Interessen immer gerechtfertigt. Das gilt allerdings nicht für die moralische Ebene.

Nach Browne erfolgt im GODFATHER Gewalt prinzipiell aus zwei möglichen Motiven: Als Geschäftsstrategie, also als Ergebnis einer völlig rationalen Überlegung – oder als Strafe für Betrug oder Verrat an der Familie. In beiden Fällen wiegen Gewaltakte auch unterschiedlich schwer und haben entsprechend andere Folgen. Blutsverwandte zu töten, ist kein Verbrechen, sondern eine Sünde – die Kirche löst dabei das Gesetz als höchste moralische Instanz ab. Das religiöse Element ist deutlich spürbar. Als Michael Fredo töten lässt, betet dieser gerade das „Ave Maria“. Durch den Brudermord lädt er Schuld auf sich, die nie wieder getilgt werden kann. Sonnys Ermordung durch die Widersacher der Familie ist dagegen rein geschäftlich, was auch die Ästhetik der Szene unterstreicht – Gangster töten Gangster. Umso deutlicher wird die Akzeptanz von Gewalt als Geschäftsstrategie, als Vito Corleone aus einer rationalen Überlegung heraus auf Rache für seinen eigenen Sohn verzichtet. In der Anwendung von und auch im Verzicht auf Gewalt wird außerdem der Unterschied zwischen den beiden Don Corleones, Vito und Michael, noch zusätzlich herausgearbeitet.

Die Gang/die Familie

Der Gangster agiert nicht als Einzelperson, er ist immer Teil eines Kollektivs. Dieses kann verschiedene Ausprägungen haben, es kann ein lockerer Zusammenschluss sein, wie etwa die Dillinger Gang,²⁹ oder eine straff durchorganisierte, weitläufig vernetzte Organisation, in der jedes Mitglied seinen Platz hat und kennt. Trotzdem sehen die Gangster ihre Gruppe nicht als rein geschäftliches Kollektiv, sie tendieren zu persönlichen Beziehungen, die Gang wird zur Ersatzfamilie. Eine besondere Rolle spielt dabei die Beziehung zwischen dem Gangster und seinem Sidekick, wobei es sich dabei lediglich um eine Geschäftsbeziehung handeln kann, oder auch um eine echte tiefe Freundschaft bis hin zu angedeuteter Homosexualität.³⁰ Befindet sich der Gangster nicht mehr im schützenden Umfeld der Gruppe, kostet ihn das meist das Leben. Im Mafiafilm

²⁹Vgl. Yaquinto 1998. S.xii

³⁰ Vgl. Tieber 2000. S.74

übernimmt die Familie die Funktion der Gang, wobei die Familie nicht nur Blutsverwandte meint, sondern die gesamte Organisation, die wie eine patriarchalische Familie geführt wird.

Im GODFATHER ist die Familie nicht nur Schutz, sondern vor allem Schützling. Der Schutz und die Versorgung der Familie sind es, die jede kriminelle oder gewalttätige Handlung rechtfertigen. Der GODFATHER führt einen völlig neuen Typus des Verbrechers ein – den *uomo d'onore*³¹. Vito Corleone ist in der Wahrnehmung des Publikums nicht in erster Linie Gangsterboss – er ist ein liebender Familienvater. Der Erhalt der Familie steht über allem. Doch auch hier umfasst die Familie nicht nur die Blutsverwandten, sondern auch die „Mitarbeiter“ des Corleone-Clans als „Unternehmen“. Die Konzeption der Familie – sowohl als Kollektiv von Verwandten, wie auch als kriminelles Geschäftsunternehmen – wird in den entsprechenden Kapiteln noch ausführlich zur Sprache kommen.

Aufstieg und Fall des Gangsters

Das laut Yaquinto wichtigste Element eines Gangsterfilms ist die Metamorphose des Protagonisten³². Der Gangster steigt meist spektakulär auf, um dann umso tiefer zu fallen und schließlich gestürzt und zerstört zu werden. Diese Zerstörung kann eine physische sein, eine psychische, oder auch eine intellektuelle. Obwohl der Sturz der Hauptfigur normalerweise durch Kräfte von außen ausgelöst wird, liegt die Wurzel des Scheiterns immer auch in seinem Charakter selbst. Er hat einen fatalen Charakterfehler, der ihm schließlich zum Verhängnis wird. Er wird zu seinem eigenen schlimmsten Feind. Häufig wird der Gangster – bis zu einem gewissen Grad – geläutert, er transformiert sich in etwas Edleres als einen „gewöhnlichen Gangster“.

Im GODFATHER teilen sich Aufstieg und Fall auf zwei Familienoberhäupter auf – die beiden „Don Corleones“ Vito und Michael. Auch handelt es sich hier nur bis zu einem gewissen Grad um Aufstieg und Fall von Einzelpersonen. Im ersten Teil scheint der wahre Protagonist die Familie als Ganzes zu sein, ein Kollektiv, das zusammenhält, komme was wolle. Obwohl hier bereits Risse in der Fassade der Harmonie zu sehen

³¹Vgl. Dietz 2008. S.131

³²Vgl. Yaquinto 1998. S.xii

sind, so zweifelt doch niemand daran, dass Vito in der Lage ist, seine Familie zu schützen und den Zusammenhalt aufrecht zu erhalten. Vitos Aufstieg erfolgt umgeben und unterstützt von Familie und Freunden, während Michael zunehmend isolierter wird. Dazu kommt, dass Michaels Fall kein geschäftlicher, sondern ein menschlicher und moralischer ist. Am Ende von THE GODFATHER – PART II ist das Corleone-Imperium mächtiger als je zuvor – doch Michael hat seine Familie dafür geopfert.

Kapitalismus

Wie bereits beschrieben entsteht der Gangster vorrangig nach wirtschaftlichen Interessen der Massenmedien, er ist eine Figur der Populärkultur. Als solche steht er für die Versprechungen des *American Dream*. Sieht man sich die US-amerikanische Kultur an, so fällt sehr schnell auf, dass dieser *Dream* ein durch und durch kapitalistischer ist. Der Gangster ist auf Profit aus, zu diesem Zweck wendet er jedes erdenkliche Mittel an. Das macht ihn in gewisser Hinsicht zum Kapitalisten in reinster Form, denn er erfährt keine Einschränkung durch Gesetz oder Moral. So steht der Gangster für den *American Dream* „gone bad“, eine alptraumhafte Vorstellung dessen, was der Kapitalismus aus Amerika machen könnte oder auch bereits gemacht hat.

Es war die erklärte Absicht Coppolas, den Kapitalismus in THE GODFATHER deutlich spürbar werden zu lassen. Es ist die ausschließliche Konzentration auf die geschäftlichen Interessen, das Trachten nach Profit, was die Familie Corleone schließlich auseinanderreißt. Coppola sieht eine große Ähnlichkeit zwischen den beiden „Phänomenen“ Mafia und Amerika.³³ Beide hätten ihre Wurzeln in Europa. Beide hielten sich für Wohltäter – und beide seien bereit, unlautere Mittel einzusetzen, um die eigene Macht und die eigenen Interessen zu schützen und zu verteidigen. Sie seien beide zutiefst kapitalistisch orientierte Organisationen. Amerika biete seinen Bewohnern nicht den Schutz, den diese von ihrer Regierung erwarteten, im Gegenteil, das Vertrauen der Menschen in den Staat werde missbraucht. In diesem Vertrauensbruch sieht Coppola auch Grund für den immensen Erfolg des Romans *The Godfather*. Die Menschen hätten das Bedürfnis, über eine Instanz zu lesen, die sich tatsächlich und verlässlich ihrer Schützlinge annehme. Diese Sichtweise hebt Coppola in der Anfangsszene hervor, in

³³Vgl. Dietz 2008. S.183f

der Bonasera, der Totengräber, Don Vito um die Gerechtigkeit bittet, die er bei den Behörden vergeblich gesucht hat. Eine zusätzlichen Ironie³⁴ erhält die Szene durch Bonaseras Einleitungssatz „I believe in America.“³⁵

Immigration

Der Gangster repräsentiert den amerikanischen Traum. Und für niemanden ist dieser Traum so attraktiv wie für Immigranten. Er ist schließlich der Grund, warum viele von ihnen ihre Heimat verlassen und in die USA kommen. So sind Gangsterfilme nicht nur für Immigranten attraktiv³⁶, sondern auch umgekehrt. Ab den zwanziger Jahren sind die meisten Gangster Immigranten, oder haben zumindest einen Migrationshintergrund. Das macht es einfacher, ihnen die Schuld für die Depression in die Schuhe zu schieben.³⁷ Doch es gibt auch eine andere Interpretationsmöglichkeit: Der Aufstieg des Gangsters bedeutet auch seine Eingliederung in die amerikanische Gesellschaft. Es handelt sich nicht um eine wünschenswerte, aber doch um eine Amerikanisierung von ethnischen Gruppen. Dass Gangster immer als Einwanderer dargestellt wurden, führte nicht selten zu Kritik von Seiten der betroffenen Gruppen. Interessanterweise ist das Gangstergenre an sich nicht rassistisch – immerhin ist der Gangster der Protagonist. Der Schluss, dass Immigranten immer Gangster seien, wurde nicht automatisch gezogen. Im Laufe der Zeit versuchte man sogar der Vollständigkeit halber, auch solche ethnischen Gruppen in das Genre einzubeziehen, die bis dahin keine Erwähnung gefunden hatten – um sie nicht zu diskriminieren.

Der Erfolg oder Misserfolg eines Gangsters erzählt immer auch die Geschichte einer versuchten Assimilation – ob nun erfolgreich oder nicht. Auf diese Art bietet das Gangstergenre eine dankbare Möglichkeit zur Sozialkritik, die immer wieder auch wahrgenommen wird. Immerhin ist das Verbrecherdasein oft die einzige Wahl, die der Immigrant hat, für sich den *American Dream* zu leben.³⁸

³⁴ Vgl. Bergan 1998. S.58

³⁵ Coppola, Francis Ford (1972): *The Godfather*. Mit Al Pacino, Marlon Brando. Paramount Pictures, Albert S. Ruddy, USA. Spielfilm, 175 min. 00:00:23

³⁶ Yaquinto 1998. S.5f

³⁷ Tieber 2000. S.76

³⁸ Ebd. S.218

Immigration, Integration und Assimilation spielen auch in den GODFATHER-Filmen eine zentrale Rolle. Vito ist auf sein Leben als Mafia-Don nicht stolz und hätte sich für seinen Sohn Michael ein anderes Leben gewünscht – aber er betont, dass er sich nicht dessen schämen muss, was er für den Erhalt und den Schutz seiner Familie tun musste. Und Michaels Überassimilation in Amerika und seine daraus resultierende Unfähigkeit, sich als Don in die italienische Familie zu integrieren und sie als solche zu führen, bilden immerhin den Kernkonflikt der Filme.

2. „A Natural Inclination Towards Criminality“³⁹ – Die Stereotypisierung der Italo-Amerikaner

Sie sind nicht wirklich Italiener, aber auch keine richtigen Amerikaner – die sogenannten „Italo-Amerikaner“. Wann die Italiener zu Italo-Amerikanern wurden, ist nicht ganz klar. Al Capone etwa – der italienische Gangster schlechthin – wurde in den Medien stets als Italiener gehandelt, während er selbst Wert darauf legte, aus Brooklyn, also Amerikaner, zu sein.⁴⁰ Fakt ist allerdings, dass es bereits von 1880 an – also schon zu Beginn der großen Einwanderungswellen – eine Tageszeitung in italienischer Sprache gab, „Il Progresso Italo-Americano“⁴¹. Die Bezeichnung „Italo-Amerikaner“ dürfte also durchaus eine selbstgewählte gewesen sein. Damit man die Darstellung der Italo-Amerikaner im US-Kino nicht nur ausführlich, sondern auch verständlich behandeln kann, ist es notwendig, einen Blick auf den historischen Hintergrund dieser – schon in ihrer Bezeichnung – etwas heimatlos wirkenden Bevölkerungsgruppe der USA zu werfen. Die italienisch-stämmige Bevölkerung der Vereinigten Staaten nahm von Anfang an eine gewisse Sonderstellung in der amerikanischen Gesellschaft ein, schon aufgrund ihrer Zahl, doch auch wegen ihres Sozialverhaltens und ihres Wertesystems, das nicht so recht in dasjenige der WASP-Gesellschaft (White Anglo Saxon Protestant) passen wollte. Doch zunächst zum geschichtlichen Teil:

Die großen Migrationswellen nach Amerika

Die größten Migrationswellen von Italien nach Amerika fanden um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert statt, etwa ab 1880, obwohl es bereits vorher italienische Immigration in die USA gab. Hauptgrund für die Auswanderung aus der alten Heimat Italien war Armut. Die meisten Einwanderer stammten aus dem bis heute traditionell ärmeren Südtalien, dem *mezzogiorno*. Italien ist zu diesem Zeitpunkt eine noch sehr junge Nation, die Einigung von 1861 liegt noch nicht einmal zwei Jahrzehnte zurück, ihre Folgen sind in der wirtschaftlichen und politischen Situation noch deutlich zu

³⁹ Titel eines Zeitungsartikels, erschienen in der New York Times am 16. April 1876 . - In: LaGumina, Salvatore John (1999): WOP! A documentary history of anti-Italian discrimination in the United States. 2. ed. Toronto: Guernica (Essay series, 32). S.28

⁴⁰Vgl. Yaquinto 1998. S.7

⁴¹Vgl. Rudolph J. Vecoli: Gli Italo-Americani oggi. Online verfügbar unter <http://www.ecoistitutoticino.org/emigrazione/vecoli-web.htm>, zuletzt geprüft am 23.5.2010.

spüren. Vor allem die Bauern in den südlichen Regionen, insbesondere in Sizilien, leiden unter der Misswirtschaft in dem bis dahin nur auf dem Papier geeinten Land. Die Hoffnung auf bessere Zustände in der „Neuen Welt“ treibt die *contadini*, die Bauern, auf die Schiffe, auf denen eine Überfahrt Neapel-New York 30 Dollar kostet.⁴² Die Anzahl der Italiener in den Vereinigten Staaten steigt sprunghaft an, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erreicht sie die Zwei-Millionen-Marke. Als die Zahl der Italiener diejenige der – englischsprachigen und deshalb weniger auffälligen – Iren übersteigt, erlässt Washington 1921 neue Einwanderungsgesetze mit einer Quotenregelung, um der übermäßigen Zuwanderung entgegenzuwirken⁴³. Fuß fassen können die italienischen Einwanderer zunächst in den Südstaaten der USA, wo nach dem Ende der Sklaverei ein großer Bedarf an billigen Arbeitskräften besteht. Die freigelassenen Sklaven waren zu einem großen Teil in die Nordstaaten abgewandert.⁴⁴

Entstehung des Mafia-Vorurteils in den USA

Die zugewanderten Italiener stellen sich als billige und tüchtige Arbeitskräfte heraus, was sie schnell zu einer Konkurrenz für die Einheimischen werden lässt. In dieser Zeit, zwischen 1890 und 1913, wird das Phänomen „Mafia“ oft als Erklärung herangezogen, um geschäftliche Erfolge der neuen Arbeitskräfte zu erklären und sie als Konkurrenz auszuschalten.⁴⁵ Interessanterweise verschwindet das „Etikett“ Mafia ab dann wieder von der Bildfläche und taucht erst gegen Ende des zweiten Weltkrieges wieder auf. Der Stereotyp des Italieners als Mafioso entsteht also schon relativ früh und entwickelt sich mit der Zeit zum mythischen Vorgänger des gesamten organisierten Verbrechens in den USA.

"(...) sono solo gli italo-americani ad avere illustri pedecessori come la mafia siciliana o la camorra napoletana che per una sorta di generalizzazione impropria

⁴²Vgl. Salvatori, Dario (1995): Tu vuo' fa' l'americano. La vicenda dei grandi italo-americani da Frank Sinatra a Madonna. Napoli: Pironti. S.10

⁴³ Vgl. Ebd. S.9

⁴⁴Vgl. Lawton, Ben (2002): La mafia e il cinema. Perché "italo-americano" diventa sinonimo di crimine organizzato? In: Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.): Scene italoamericane. Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17), S.79–104. S. 87

⁴⁵Vgl. Ebd.

vengono a rappresentare l'antenato mitico di tutto il crimine organizzato americano."⁴⁶

(...es sind nur die Italo-Amerikaner, die solch illustre Vorgänger haben wie die sizilianische Mafia oder die neapolitanische Camorra, die aufgrund einer unangebrachten Verallgemeinerung den mythischen Vorgänger des gesamten organisierten Verbrechens Amerikas repräsentieren.)

Immigranten aus Südeuropa steht die WASP-Gesellschaft sehr skeptisch gegenüber. Und sehr viele von jenen Immigranten sind Italiener. Hinzu kommt, dass die italienischen Einwanderer der Außenwelt Gelegenheit geben, sie als Gruppe beliebig zu imaginieren, da sie es vorziehen, unter sich zu bleiben. Sie importieren familiäre und soziale Strukturen aus der alten Heimat, die ihre Eingliederung in die Gesellschaft fast bis zum Stillstand verlangsamen.

"And of all immigrant groups, Italians have most strongly valued community bonds and family loyalty. Even the most cursory examination of the history of Italian immigration to the United States reveals extraordinary replications of village and family social organization in the tenements of American cities."⁴⁷

Diese Auffassung wird allerdings nicht immer geteilt. Laut Canadé-Sautman gibt es nicht *die* Italo-Amerikaner als amerikaumfassende einheitliche Gruppe: "(...) non esiste veramente una reale comunità, ma solo una inventata per dare modo alla cultura dominante di esercitare la sua egemonia. Non esiste un sistema di valori e di credenze unico, coesivo e condiviso (...)"⁴⁸ *(...es existiert keine reale Gemeinschaft, nur eine fiktive, um es der dominanten Kultur zu ermöglichen ihre Hegemonie auszuüben. Es existiert nicht ein einziges, kohäsives und gemeinsames Werte- und Glaubenssystem...)*

Trotzdem lassen sich die beiden Aussagen auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Denn eine nicht existente Zusammengehörigkeit im größeren Kontext – sprich in ganz Amerika – schließt keineswegs enge Dorf- und Gemeinschaftsstrukturen in kleineren Gruppen und Enklaven aus. Die *ordine della famiglia* sowie die *via vecchia*, also die

⁴⁶ Canadé Sautman, Francesca (2002): Ombre grige, toni neri. Gli italo-americani, razza e razzismo nel cinema americano. In: Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.): Scene italoamericane. Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17), S.13–40. S.59

⁴⁷ Sembroff Golden, Daniel (1980): The Fate of La Famiglia: Italian Images in American Film. In: Miller, Randall M. (Hg.): The Kaleidoscopic Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups. Englewood, NJ: Ozer, S.73–98. S.74

⁴⁸ Canadé Sautman 2002. S.20

Lebens- und Familienauffassung in Italien, wird von den Auswanderern weitergeführt.⁴⁹ Ein starker Zusammenhalt und große Familienloyalität waren in Süditalien überlebensnotwendig, bedenkt man die lange Tradition der Besetzung durch fremde Nationen. Halt bieten nicht die wechselnden Regierenden, sondern starke Familien- und Dorfstrukturen. Familienorientiert ist dementsprechend auch die italienische Auffassung von Arbeit. Sie ist notwendig, um die Familie zu erhalten. Dieses mangelnde Karrieredenken macht die Italiener in der von materiellen Werten geprägten amerikanischen Gesellschaft zu Außenseitern. Denn im Gegensatz zu anderen Immigrantengruppen, die in der zweiten und dritten Generation bereits völlig amerikanisiert sind, bleiben auch die ersten Nachfolgegenerationen der italienischen Einwanderer zu einem großen Teil dem Wertesystem der Elterngeneration treu.

Erste stereotype Darstellungen von Italienern

Laut Sembroff Golden geht einiges von der Wahrnehmung der Italo-Amerikaner durch die amerikanische Gesellschaft zurück auf die Stereotype, die von der englischen Schauerliteratur des 18. Jahrhunderts geprägt werden.⁵⁰ Romane wie *The Castle of Otranto*, *The Monk* oder *The Mysteries of Udolpho* positionieren italienische Männer und Frauen als dunkle, sehr sexuelle Wesen, die umgeben sind mit einer exotischen Aura, die nicht zuletzt von der Zugehörigkeit zum Katholizismus herrührt. Mönche oder Priester oder auch nur als solche verkleidete Männer versuchen englische Ladys mit geheimnisvollen Ritualen der „alten“ katholischen Religion zu verlocken. Italienische Frauen werden immer mit einer aggressiven weiblichen Sexualität assoziiert, die in krassem Gegensatz steht zu dem Bild der blassen, zerbrechlichen englischen Lady. Diese nach außen gekehrte Sinnlichkeit der Italienerin ist auch eine Bedrohung für die männliche Sexualität. Ihr Bild geht konform mit einem allgemeinen Klischee der „mediterranen“ Frauenfiguren, das ebenso für die Jüdin, die Zigeunerin oder die Rumänin gilt. Solche Ansichten und Klischees finden schließlich auch ihren Weg nach Amerika, wo sie sich durchaus mit den Ängsten der WASP-Gesellschaft vor den „südländischen Fremden“ decken. Doch können die Stereotype noch bis zu einem gewissen Grad als romantisiert angesehen werden, haben sie doch wenig gemein mit

⁴⁹ Vgl. Sembroff Golden 1980. S74ff

⁵⁰ Vgl. Sembroff Golden 1980. S.75

dem durchschnittlichen italienischen Immigranten, der oft kaum lesen und schreiben kann.

"The classic and popular literary stereotypes of Italy and Italians, inaccurate enough to start with, were doubly inappropriate to the largely illiterate and unsophisticated *contadini* of the *Mezzogiorno*, a peasantry that knew little of Gothic castles and elegant seduction."⁵¹

Die Vorstellungen, die man von den Italienern hat, reflektieren die Ängste der dominanten WASP-Gesellschaft vor fremdem Einfluss, vor einer möglichen Kompromittierung ihrer Rasse. "Like Jews and blacks, these new aliens would corrupt the purity of all American racial stock."⁵² Die italienischen Immigranten passen so offensichtlich gar nicht in die Selbstwahrnehmung dieser Gesellschaft. Zudem bieten sie ein leichtes Ziel für eine Stereotypisierung – und das nicht nur auf einer Ebene. Der „anti-Italianism“⁵³ dieser Zeit ist zu einem Gutteil lediglich die Weiterführung des „anti-Catholicism“⁵⁴ der protestantischen Mehrheit. Die Unterschiede in physiognomischer, kultureller sowie religiöser Hinsicht sind leicht erkennbar. Das erste Medium, in dem Italo-Amerikaner dargestellt werden, ist der Cartoon.⁵⁵ Diese ersten Cartoons dienen später als Vorbilder für viele andere Comicfilm-Stereotypen. Der Cartoon-Italiener ist ein gedrungener, dunkelhäutiger und -haariger Mann mit vorstehendem Kiefer, Buckel, Ohrring und Dolch. Er vereint so nicht nur alle italienischen Klischees, sondern auch die anderer ethnischer Gruppen. "This seems a visual hybridization of cartoon stereotypes of blacks, Arabs, Jews, and Gypsies, perhaps the ultimate alien in the imagination of Western Europe."⁵⁶

Der Italo-Amerikaner in den Medien

Ebenso gelten die Italiener als verschlagen mit einer angeborenen Begabung zum Verbrechen. So schreibt etwa die *New York Times* vom 16. April 1876 – also noch vor den ersten großen Zuwanderungswellen – in einem Artikel mit dem Titel *A Natural*

¹³ Ebd. S.76

⁵² Ebd. S.77

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd. S.75

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Ebd.

Inclination Toward Criminality: "By as much as the Italian is lazier, more gossiping, and fitter for intrigue than the American, by so much is he more an artist of 'managing things.'"⁵⁷ Die Italo-Amerikaner sind Teil eines Rassenkonfliktes, in dem sie eine merkwürdige Zwischenstellung einnehmen. Sie sind nicht schwarz, leisten aber oft Arbeiten, die zuvor von Sklaven verrichtet wurden, und sind optisch auch nicht eindeutig weiß – eine Grauzone im Rassendiskurs. Diese Grauzone bestimmt auch die Darstellung der Italo-Amerikaner in den Medien, die immer implizit die strittige Zugehörigkeit zur weißen Rasse, so wie sie konstruiert und akzeptiert ist, mit behandelt.⁵⁸ Fundamental ist dabei der Zusammenhang zwischen Rasse, Ethnizität und wie beide sich mit anderen Identitätsebenen überschneiden.

"Il teso rapporto tra identità razziali ed etniche, e i modi in cui queste si intersecano con altri piano identitari, come la classe, il genere sessuale e la sessualità, sono fondamentali per la rappresentazione degli italo americani nei *media* popolari."⁵⁹

(Das enge Verhältnis zwischen rassischen und ethnischen Identitäten und die Art und Weise, in der diese sich mit anderen Ebenen der Identität – wie Klasse, Geschlecht und Sexualität – überschneiden, sind fundamental für die Repräsentation der Italo-Amerikaner in den Unterhaltungsmedien.)

Obwohl die Literatur durchaus positive Bilder von Italienern zeichnet – nicht zuletzt bei Shakespeare – sind von diesen nur sehr wenige im Bewusstsein. Die ersten Auftritte von Italo-Amerikanern im Film sind noch nicht die brutalen und skrupellosen Gangster, zu denen sie später werden. Noch erfüllen sie das Klischee vom harmlosen, eher einfältigen Straßenverkäufer, der doch leicht reizbar und aufbrausend sein kann. Gleichzeitig etabliert sich eine rührselige, sentimentale Darstellung, oft mit Musical-Elementen.⁶⁰ In der Stummfilmkomödie MY COUSIN (1918) ist Enrico Caruso in einer Doppelrolle zu sehen, als Bildhauer und Sänger in Little Italy in New York. Deutlich wird die romantisierte italienische Häuslichkeit auch in dem 1929 erschienen Film mit dem bezeichnenden Titel LOVE, LIVE AND LAUGH. In A LADY TO LOVE (1930) spielt Edward G. Robinson noch einen kalifornischen Weinbauern auf Brautschau. Noch im selben Jahr ersetzt er den aufstrebenden Immigranten auf der Suche nach

⁵⁷ LaGumina 1999. S.28

⁵⁸ Vgl. Canadé Sautman 2002. S.14f

⁵⁹ Ebd. S.14

⁶⁰ Vgl. Sembroff Golden 1980. S.77f

Familienleben durch die Rolle, die den Italo-Amerikaner zum Archetyp des Gangsters macht, als er 1931 LITTLE CEASAR verkörpert.

2.1. Ein Volk von Al Capones? - Italo-amerikanische Gangster

"Nessun altro gruppo di etnia bianca era stato assoggettato a una simile sinistra fama, costruita così sistematicamente, così *canonicamente* attraverso la cultura popolare."⁶¹

(Keine andere Gruppe weißer Ethnie erlangte jemals eine solch unheimliche Berühmtheit, die so systematisch und so kanonisch in der Unterhaltungskultur konstruiert wurde.)

Tatsächlich wird der Gangster schon sehr früh mit dem italo-amerikanischen Mann assoziiert. Wahrscheinlich hatte keine andere Filmfigur einen so radikalen und nachhaltigen Effekt auf die Entwicklung eines ethnischen Stereotyps.⁶² Der erste formelle Protest gegen das Bild des Italieners als Gangster stammt bereits vom New Yorker Bürgermeister Fiorello LaGuardia, der über die Veröffentlichung des so oft genannten LITTLE CEASAR erbost ist. In seinem Brief an das *Hays Office* schreibt er, man würde es nicht wagen, einen solchen Film mit einem Juden in der Hauptrolle zu produzieren. Trotz dieses ersten – erfolglosen – Vorstoßes gibt es keine nennenswerte Kritik am Klischee des italienischen Gangsters bis zu den siebziger Jahren, als THE GODFATHER zunächst als Roman und dann als Film erscheint.

Die öffentliche Diskussion um das Gangster-Klischee

So hat sich im Laufe der Zeit das Bild des Italieners als Gangster in die amerikanische Kultur eingeschrieben – eine Tatsache, die zu einer heftigen Diskussion und nicht wenigen (Verschwörungs-)Theorien geführt hat. Richard A. Capozzola⁶³ behauptet sogar, die Mafia sei eine rein amerikanische Erfindung, die die US-Regierungen seit jeher benutzen, um die italienisch-stämmige Bevölkerung unter Kontrolle zu halten. Der Gangster sei also ein Instrument der Unterdrückung. Er hebt hervor, dass durch den

⁶¹ Canadé Sautman 2002. S.21

⁶² Vgl. Gardaphé, Fred (2002): Capire il gangster italo / americano: un'azione di classe. In: Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.): Scene italoamericane. Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17), S.57–78. 57ff

⁶³ Vgl. Ebd. S.58

Mafiamythos und die anti-italienische Stimmung die positiven Elemente der italienischen Kultur völlig übersehen werden. Diese Ansichten hält Gardaphé zwar für übertrieben, betont aber, dass durchaus richtige Ansätze vorhanden sind. Die Gleichsetzung von Mafia und Italienern, die wiederum zu einer Gleichsetzung von Italo-Amerikanern und organisiertem Verbrechen allgemein führt, sei schlichtweg falsch. Natürlich habe es Italo-Amerikaner gegeben, die in organisiertes Verbrechen involviert waren, genauso wie Angehörige diverser anderer ethnischer Gruppen, aber die grundsätzliche Assoziation Italiener – Gangster sei eine Verallgemeinerung die jeglicher Grundlage entbehrt. Diese Ansicht vertritt auch Ben Lawton.

"Non vi é assolutamente alcuna ragionevole correlazione tra il coinvolgimento estremamente limitato degli italo-americani nel crimine organizzato e la pandemica rappresentazione mediatica di questo presunto coinvolgimento."⁶⁴

(Es gibt absolut keine vernünftige Korrelation zwischen der extrem geringen Beteiligung der Italo-Amerikaner am organisierten Verbrechen und der pandemischen medialen Darstellung dieser mutmaßlichen Beteiligung.)

Lawton nennt in diesem Zusammenhang eine Studie des Italic Studies Institute aus dem Jahre 2002⁶⁵:

TOTAL ITALIAN RELATED FILMS SINCE SOUND ERA (1928)	1233
Films which portray Italians in a positive light	374 (31%)
Films which portray Italians in a negative light	859 (69%)

INDIVIDUAL CATEGORIES	1233
Mob characters	500 (40%)
(Real mob characters)	58 (12%)
(Fake mob characters)	442 (88%)
Boors, buffoons, bigots or bimbos	359 (29%)
Positive or complex portrayals	374 (31%)

INFLUENCE OF "THE GODFATHER" (1972)	
--	--

⁶⁴ Lawton 2002. S.82

⁶⁵ Italic Institute of America (1996 – 2002): Image Research Project: Italian Culture on Film (1928 – 2002). Online verfügbar unter <http://www.italic.org/imageb1.htm>, zuletzt geprüft am 15.11.2010.

Mob movies prior to "The Godfather"	207 (43%)
Mob movies after "The Godfather"	293(57%)

TOTAL NUMBER OF ITALIAN AMERICANS (2000 U.S. Census)	15 - 16 million
TOTAL NUMBER OF ITALIAN CRIMINALS (1999 F.B.I. Statistics)	1,150(.0078%)
(Historically, Italians gang members never numbered more than 5,000, which amounts to less than .0034% of the overall Italian American community.)	

Es ist auffällig, dass es nach den Kriterien dieser Studie nicht möglich ist, dass ein Film sowohl positive als auch negative Bilder von Italo-Amerikanern zeichnet. Die Filme konnten laut den Kriterien der Studie entweder der Kategorie „positiv“ oder der Kategorie „negativ“ zugeordnet werden. Da die Rezeption eines Filmes eine sehr subjektive Angelegenheit ist, wurde in unklaren Fällen versucht, die Filme nach Gesamteindruck zu beurteilen. Dabei wurde es ihnen zugutegehalten, wenn sie versuchten, eine Balance zwischen positiver und negativer Darstellung zu schaffen. Als Beispiel für die Beurteilungskriterien wird auch THE GODFATHER angeführt. Dieser hätte zwar komplexe Charaktere, hinterließ aber alles in allem den Eindruck, die italienische Kultur sei eng verbunden mit Kriminalität. Ein weiteres Beispiel ist John Sayles CITY OF HOPE (1991), in dem zwar ein korrupter italienisch-stämmiger Bürgermeister gezeigt wird, diesem aber eine Reihe von ebenfalls italo-amerikanischen Figuren gegenüberstehen, die durch ihre positive Darstellung einen Ausgleich schaffen. Außerdem ausschlaggebend ist die Tatsache, dass hier Kriminalität nicht als Teil der italienischen Kultur dargestellt wird. Ein krimineller Italiener in einem Film bedeutet nicht automatisch eine negative Darstellung der ganzen ethnischen Gruppe und ist deshalb noch kein Grund für eine Kategorisierung als „negativ“.

Lawton verweist darauf, dass die Mafia und das organisierte Verbrechen mit verschiedensten Intentionen im Film dargestellt werden.⁶⁶ In einigen wird verbrecherisches und gewalttätiges Verhalten, das im Normalfall inakzeptabel wäre, gutgeheißen oder sogar glorifiziert, andere verdammen den schlechten Einfluss dieser „Schattenregierung“ auf die Gesellschaft, während wieder andere die Mafia lediglich als Metapher für die Gesellschaft selbst benutzen. Die meisten dieser Filme haben

⁶⁶ Vgl. Lawton 2002. S.81f

allerdings gemeinsam, dass sie bestimmte unredliche Handlungsweisen als in sich italienisch erscheinen lassen. Alles im allem gewinnt der Zuseher so den Eindruck, dass Italo-Amerikaner in irgendeiner Form eine Verbindung zum organisierten Verbrechen haben.

2.2. Zwischen Sophia Loren und „La Mamma“ – Italo-amerikanische Frauen.

Während der italo-amerikanische Mann fernab der Realität im Gangstergenre sein mediales Dasein fristet, bietet die Darstellung von Frauen einen – wenn auch nicht von Stereotypen verschonten – doch realitätsnäheren Blick auf das Schicksal jener Immigrantengruppe. Im Wesentlichen gibt es zwei verschiedene Arten, wie Frauen in den amerikanischen Medien dargestellt werden.⁶⁷ Die eine geht zurück auf die verführerische Südländerin, die man aus der englischen Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts kennt. Sie ist die personifizierte Sexualität, wie sie Sophia Loren oft in Filmen verkörpert. Sie ist eigenwillig, sinnlich und selbstbewusst. Auf der anderen Seite steht „La Mamma“, eine Frau, deren Sexualität weit zurückliegt, so es sie denn überhaupt jemals gegeben hat. Die italienische Mutter ist die liebevolle, naive, etwas rundliche Frau, die ständig versucht, jemandem Essen aufzudrängen. Ihr Refugium ist die Küche, die sie auch kaum verlässt.

Die Italo-Amerikanerin als Spiegel gesellschaftlicher Bedürfnisse

Beide Darstellungsweisen lassen Rückschlüsse auf die Bedürfnisse und Wünsche der dominanten Kultur – nämlich der WASP-Kultur – zu. Zum einen wünscht man sich ein wildes sexuelles Wesen, zum anderen die völlig domestizierte Frau, aber niemals beides in Kombination. Die Vorstellung, die sich auf Dauer durchsetzt, ist die der asexuellen und damit ungefährlichen „Mamma“. Sie verändert sich auch im Laufe der Zeit nur marginal.

⁶⁷ Vgl. Sembroff Golden 1980. S.79

"For example, to this day, television commercials still cling to the image of the big-breasted 'Mamma' in the kitchen, as if three generations of Italian-Americans had unlimited access to the same apron and black housedress."⁶⁸

Tatsächlich hat die Mutter deshalb eine so wichtige Funktion, weil sie für das Essen sorgt. Essen ist – auch in der Realität der italienischen Kultur – ein familiäres Ritual. In vielen Filmen, die sich mit Italo-Amerikanern beschäftigen, haben gemeinsame Mahlzeiten oft eine große Bedeutung, die Gespräche bei Tisch treiben die Handlung voran.

Annäherung an die Realität

Ab der Mitte der fünfziger Jahre wird die Darstellung der Italo-Amerikaner langsam realitätsnäher, die Stereotype werden weicher.⁶⁹ Die Frauen dürfen aus der Küche, die Männer sind nicht mehr alle Gangster. Auch die Darstellung von Ethnizität und die der damit einhergehenden Probleme werden wirklichkeitsgetreuer, die Immigrantenfamilien ziehen von den Stadtzentren zunehmend in die Vororte. Die Italo-Amerikaner werden also nun deutlich häufiger mit Problemen gezeigt, die Assimilation betreffen. Die Probleme der ersten und zweiten Nachfolgegeneration werden behandelt, wie Generationenkonflikte, Mischehen und Karrierehoffnungen der Kindergeneration – übliche Probleme der Mittelschicht eben. Diese werden wiederum oft beim Essen besprochen. Besonders wichtig ist hier der Generationenkonflikt – die Kindergeneration lehnt die althergebrachte Lebensweise der Eltern, die *via vecchia*, mehr und mehr ab.

2.3. Italiener oder Amerikaner?

Ab den fünfziger Jahren dokumentiert die filmische Darstellung der Italo-Amerikaner auch eine Glaubens- und Wertekrise dieser Bevölkerungsgruppe. Diese Krise lässt sich zurückführen auf den italienischen Faschismus und den zweiten Weltkrieg.⁷⁰ Mussolini und seine faschistische Partei sind ab Mitte der zwanziger Jahr in Italien an der Macht. Mussolini konstruiert in seiner faschistischen Ideologie eine mythische Vorstellung von

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Ebd. S.79ff

⁷⁰ Vgl. Ebd. S.85ff

Italien. Er beruft sich auf das römische Imperium als den Vorgänger Italiens und baut darauf den Nationalstolz der Italiener auf. Dabei zielt er bewusst auch auf die italienische Bevölkerung der USA ab. Italo-Amerikaner liefern sogar finanzielle Unterstützung für Italiens Äthiopien-Feldzug. Noch ist es problemlos möglich, stolzer Italiener und stolzer Amerikaner gleichzeitig zu sein. Das ändert sich schlagartig, als Italien eine der drei Achsenmächte wird und sich mit Deutschland und Japan verbündet. Italien und Amerika sind nun Kriegsgegner, was die Italo-Amerikaner vor eine schwierige Wahl stellt. Fortan kämpfen viele junge italienische Amerikaner auf der Seite der USA im zweiten Weltkrieg – auch im Film. Meist sind sie einfache Soldaten, doch obwohl sie kaum jemals höhere Ränge innehaben, sind sie doch in den eigenen Reihen oft Anführer. Auch stehen sie der eigenen, also amerikanischen, Militärstruktur eher zynisch gegenüber.

Auch in *THE GODFATHER – PART II* wird dieser Identitätskonflikt, den der Krieg auslöst, angesprochen. Michael meldet sich zum Militärdienst. Der in Amerika sozialisierte jüngste Sohn sieht sich selbst eher als Amerikaner denn als Italiener. Von seiner Familie wird diese Nachricht ganz und gar nicht wohlwollend aufgenommen. Während Michael in seiner Wahrnehmung für „sein“ Land kämpfen möchte, schleudert ihm sein älterer Bruder Sonny entgegen, dass es verrückt sei, für „Fremde“ zu kämpfen. In diesem Streit zwischen Brüdern spiegelt sich ein langer Identitätskonflikt einer ganzen ethnischen Gruppe der USA.

3. Einflüsse auf die Produktion von THE GODFATHER

Die stereotype Darstellung der Italo-Amerikaner und ihre Assoziation mit dem Gangstergenre und dem organisierten Verbrechen der Mafia nahmen erheblichen Einfluss auf die Bedingungen, unter denen THE GODFATHER realisiert wurde. Insofern halte ich es für angebracht, die Ereignisse rund um die Produktion kurz zu umreißen. Um die Entstehung von THE GODFATHER ranken sich diverse Mythen und Gerüchte. Ich werde mich bemühen, so viele Quellen wie möglich zu Wort kommen zu lassen, um ein einseitiges Bild der Geschehnisse zu vermeiden.

3.1. Die Italian-American Civil Rights League und die Mafia

Stärkster Widersacher von THE GODFATHER war die Italian-American Civil Rights League. Es ist dies eine Bürgerrechtsbewegung, die 1970 von Joseph Colombo mitbegründet wurde.⁷¹ Colombo galt als Oberhaupt einer mächtigen New Yorker Mafiafamilie. Yaquinto schreibt, Colombo sei es bei der Gründung der Organisation durchaus ernst damit gewesen, gegen ungerechtfertigte Stereotype anzugehen, wofür er allerdings nicht der beste Kandidat gewesen sei.⁷² An anderer Stelle wird ihm vorgeworfen, er habe die Organisation ins Leben gerufen, um gegen die ständige Belästigung seiner selbst und seiner Familie zu protestieren.⁷³ Sehr schnell entwickelte sich die Civil Rights League zu einer großen Organisation mit 45.000 Mitgliedern und einem Budget von einer Million US-Dollar.⁷⁴ Wie Mark Seal in seinem Artikel der Zeitschrift Vanity Fair schreibt, entwickelte sich THE GODFATHER bald zum Feindbild der League schlechthin. Bei einer Kundgebung im Madison Square Garden wurden 500.000 Dollar eingenommen, die zum Stopp der Dreharbeiten eingesetzt werden sollten. Weiters wurden Geschäftsbesitzer und Anrainer in Little Italy angeregt, Anti-Godfather Sticker zu kaufen und in ihre Fenster zu kleben. Außerdem hätte es Drohungen gegen GODFATHER-Produzent Ruddy gegeben. Hier muss man aber

⁷¹ Joseph A. Colombo, Sr. (2010). Encyclopædia Britannica Online. Online verfügbar unter <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/126122/Joseph-A-Colombo-Sr>.

⁷² Vgl. Yaquinto 1998. S.132

⁷³ Encyclopædia Britannica Online 2010.

⁷⁴ Vgl. Seal, Mark: The Godfather Wars. Vanity Fair. Online verfügbar unter <http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/03/godfather200903?currentPage=1>, zuletzt geprüft am 20.10.2010.

einschränkend erwähnen, dass Seal in seinem Artikel kaum bis gar nicht unterscheidet zwischen der Italian-American Civil Rights League und dem organisierten Verbrechen der Mafia.⁷⁵

Die Verhandlungen

Um Bedenken zu zerstreuen und die Produktion nicht weiter zu gefährden, erklärte sich Paramount bereit zu Verhandlungen mit der American-Italian Civil Rights League. Vertreter von Paramount bei diesen Verhandlungen war GODFATHER-Produzent Albert Ruddy. Die etwas unglückliche Wahl seines Verhandlungspartners fiel auf Anthony Colombo, den Sohn des Gründers der Civil Rights League.⁷⁶ An anderer Stelle wird Joseph Colombo selbst als Verhandler genannt.⁷⁷ Lewis bezeichnet die Gespräche zwischen Ruddy und Colombo als Farce, die für beide Seiten in erster Linie peinlich gewesen sei: "The result of these often contentious negotiations ultimately proved embarrassing for both sides and served only to reinforce the absurdity of the studio's and the League's claims of good intentions and mutual respect."⁷⁸

Im Laufe der Verhandlungen kamen die beiden Parteien überein, die Begriffe *mafia* und *cosa nostra* im Film unerwähnt zu lassen. Stattdessen sollte von den *five families* die Rede sein.⁷⁹ Paramount Produktionsleiter Robert Evans unterstützte zunächst Ruddys Verhandlungen, als aber der Name seines Verhandlungspartners, nämlich Colombo, öffentlich bekannt wurde, häuften sich negative Pressestimmen. Paramount gab daraufhin bekannt, die Übereinkunft Ruddys mit der Civil Rights League sei zu keinem Zeitpunkt autorisiert gewesen, und Ruddy wurde zum öffentlichen Sündenbock.

Die Times wiederum schrieb, dass Romanautor Puzo ganz und gar nicht damit einverstanden war, die Termini *mafia* und *cosa nostra* einfach wegzulassen. Der Autor hätte bereits 1967 geschrieben, dass die meisten Mitglieder des amerikanischen

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Lewis, Jon (2000): If History Has Taught Us Anything... Francis Coppola, Paramount Studios, and The Godfather Parts I, II, and III. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series). S.23–56. S.32ff

⁷⁷ Vgl. Trivia for Der Pate. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/title/tt0068646/trivia>

⁷⁸ Lewis 2000. S.32

⁷⁹ Vgl. Ebd. S.31ff

organisierten Verbrechens italienischer Abstammung seien.⁸⁰ Puzo selbst nahm zu diesem Disput nicht Stellung, er befand sich in einer Gewichtsreduktionsklinik der Duke University und war somit nicht erreichbar.⁸¹ Ein weiterer Angriff erfolgte von Seiten des Senators John Marchi. Marchi war zu diesem Zeitpunkt Senator von Staten Island, einer der italo-amerikanischen Hochburgen. Er kritisierte die Auslassung der Begriffe *mafia* und *cosa nostra* als Beleidigung für alle ehrlichen, nicht-kriminellen Italo-Amerikaner. Es sei besser, das organisierte Verbrechen öffentlich als solches darzustellen und zu verurteilen.⁸² Auch bereits engagierte Schauspieler verließen das Projekt wieder, unter ihnen Vic Damone, der ursprünglich die Rolle des Johnny Fontane übernehmen sollte. Er kündigte seinen Ausstieg ebenfalls über die NY Times an, mit dem Argument, er wolle an keiner Produktion teilhaben, die das Ansehen der italo-amerikanischen Bevölkerung untergrabe.⁸³

Paramount verzichtete schließlich auf die umstrittenen Bezeichnungen. Als Grund gab man an, dass John Mitchell, der amtierende Justizminister, angeordnet habe, die Begriffe *mafia* und *cosa nostra* ab sofort auch im Justizministerium nicht mehr zu verwenden.⁸⁴

3.2. Der unliebsame Regisseur

Bevor Francis Ford Coppola für THE GODFATHER engagiert wurde, trug Paramount das Script einigen anderen namhaften Regisseuren an, darunter Peter Yates und Arthur Penn. Sie alle lehnten ab, einige mit dem Argument, man wolle auf keinen Fall die Mafia verherrlichen.⁸⁵

Schließlich trat man an den zu diesem Zeitpunkt 31jährigen Coppola heran, der beruflich einige Misserfolge hatte einstecken müssen und nun in finanziellen Schwierigkeiten steckte.⁸⁶ Später gab Robert Evans an, er habe Coppola engagiert, weil

⁸⁰Vgl. Lichtenstein, Grace: Godfather Films Won't Mention Mafia. – In: New York Times. 20.3.1971. zit.n. Lewis 2000. S.32

⁸¹Vgl. Ebd. S.31ff

⁸²Vgl. o.V.: Yes Mr.Ruddy There Is a ... - In: New York Times. 23.3.1971. zit.n. Lewis 2000. S.32

⁸³Vgl. Lewis 2000. S.33f

⁸⁴Vgl. Ebd.

⁸⁵Vgl. Bergan 1998. S.52ff

⁸⁶Vgl. Gruber, Elisabeth (2001): New Hollywood zwischen Genre-Theorie und Autoren-Theorie am Beispiel von Francis Ford Coppola. Wien. Universität Wien. S.48ff

dieser, wie die Charaktere des Romans, Italo-Amerikaner sei. Er kenne sich mit den Sitten und Gebräuchen dieser ethnischen Gruppe aus und sei so in der Lage, den Film authentischer zu gestalten. Ganz zu schweigen davon, dass ein Regisseur, der selbst italienischer Abstammung ist, die Bedenken der Italian-American Civil Rights League wohl am ehesten zerstreuen könnte.⁸⁷ Auch Coppola hatte zunächst kein Interesse an der Regie, denn er wolle nicht „diejenigen unsterblich machen, die seine Abstammung in den Dreck gezogen hatten.“⁸⁸ Schließlich willigte er jedoch unter der Bedingung ein, dass es sich nicht um einen Gangsterfilm über organisiertes Verbrechen handeln sollte, sondern vielmehr um eine Familienchronik. Als *THE GODFATHER – PART II* gedreht werden soll, ist Coppola zunächst nicht geneigt die Regie zu übernehmen. Er schlägt Martin Scorsese als Alternative vor. Nachdem das Studio allerdings auf Coppola besteht, willigt er schließlich ein und übernimmt auch gleich den Posten des Produzenten.⁸⁹

Die Familiengeschichte der Coppolas

Wie eine Familienchronik wirkt der Film nun tatsächlich und weist dahingehend auch durchaus Verbindungen zu Coppolas eigener Familiengeschichte auf.

Coppola entspringt, genau wie die Kindergeneration der Corleones, einer Immigrantenfamilie. Francis' Großvater, Agostino Coppola, stammt ursprünglich aus dem Ort Bernalda in der süditalienischen Region Basilicata.⁹⁰ Wann genau Agostino in die USA emigrierte, konnte ich nicht eruieren, doch Francis' Vater, Carmine, wurde 1910 in New York City geboren. Francis Ford Coppola ist also italienischer Immigrant in der dritten Generation. Über seinen ersten Besuch in Bernalda 1962 sagte Coppola später: „Mi sono sentito come Michael Corleone quando va in Sicilia e ripercorre le

⁸⁷Vgl. Weyand, Gabriele (2000): *Der Visionär. Francis Ford Coppola und seine Filme*. Univ., Diss.--Mainz, 2000. St. Augustin: Gardez!-Verl. (Filmstudien, 16) S.56ff

⁸⁸Bergan 1998. S.52

⁸⁹Garrett, Stephen (2009): *Francis Ford Coppola: What I've Learned*. Herausgegeben von Esquire. Online verfügbar unter <http://www.esquire.com/features/what-ive-learned/francis-ford-coppola-interview-0809>, zuletzt geprüft am: 27.10.2010.

⁹⁰Vgl. *Matera cambia regista* (2009). L'Espresso. Online verfügbar unter <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/matera-cambia-regista/2113710>, zuletzt geprüft am 22.10.2010.

strade dei suoi nonni.⁹¹ (*Ich habe mich gefühlt wie Michael Corleone, als er nach Sizilien geht und die Wege seiner Großeltern zurückverfolgt.*)

Die Coppolas lassen sich als Hollywood Dynastie durchaus mit den Corleones vergleichen, abgesehen von der Verbindung zum organisierten Verbrechen selbstverständlich. Auch sie sind eine stark patriarchal organisierte Familie, jederzeit bereit, erfolgreiche Familienmitglieder zu unterstützen.⁹² Familienmitglieder arbeiten oft zusammen, was insofern naheliegt, als die meisten von ihnen im Showbusiness tätig sind. Auch THE GODFATHER mutet wie ein Familienprojekt an. Allen voran zeichnet Vater Carmine Coppola, gemeinsam mit Nino Rota, für die Filmmusik der Filme verantwortlich. Mittlerweile gehört die Coppola-Familie zur Elite Hollywoods, von der drei Generationen im Bereich Film tätig sind.⁹³

⁹¹Ranieri Panetta, Marisa (2007): Il padrino Francis. L'Espresso. Online verfügbar unter <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/il-padrino-francis/1831030>, zuletzt geprüft am 22.10.2010.

⁹²Salvatori 1995.

⁹³Biography for Francis Ford Coppola. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/name/nm0000338/bio>, zuletzt geprüft am 9.11.2010.

4. Ethnizität

4.1. Ethnizität – was ist das?

Ethnizität ist ein Fachbegriff aus der Ethnologie und kann definiert werden als verbindendes Element, das in erster Linie Bezug nimmt auf das Bewusstsein einer gemeinsamen Abstammung und Erfahrungswelt.⁹⁴ Eine Gruppe von Menschen, die eine Ethnizität teilen, wird als ethnische Gruppe bezeichnet. "So an ethnic group is (...) a self-conscious collection of people united, or closely related, by shared experiences."⁹⁵

Diese Erfahrungen sind nach Ellis oft solche des Verlustes und der Entbehrung, wie beispielsweise im Falle von Immigranten, die, aus welchen Gründen auch immer, ihre Heimat verlassen haben und sich nun in einem Umfeld befinden, das von einer anderen Volksgruppe dominiert wird. Es muss sich nicht immer um Migranten handeln, die ihre Heimat freiwillig verlassen, wie man am Beispiel der Afrikaner sehen kann, die während der Sklaverei nach Amerika verschifft wurden. In einigen Ländern wurde die indigene Bevölkerung durch die Eroberung ihres Gebietes verdrängt, wie es zum Beispiel mit den amerikanischen und australischen Ureinwohnern geschah. Sie machte dadurch eben jene Verlusterfahrung, die für ein Bedürfnis nach Ethnizität ausschlaggebend sein kann. Man versucht Stabilität und Sicherheit zu schaffen, indem man sich auf Gemeinsamkeiten beruft – so entsteht Ethnizität.

Bei Immigranten kommt es oft zu einem Bedeutungsverlust der Ethnizität bei den nachfolgenden Generationen. Diese sind bereits besser integriert und nicht mehr in dem Ausmaß auf Ethnizität angewiesen wie diejenigen Familienangehörigen, die noch als Fremde ins Land kamen. Allerdings betont Cashmore, dass Ethnizität nicht etwas ist, das man beliebig ablegen könne – aus einem ethnischen Gefüge auszubrechen ist extrem schwierig, da es sich um ein tief gefestigtes und verinnerlichtes Konzept handelt. Aus diesen Ausführungen lässt sich weiter folgern, dass keineswegs jeder Mensch eine Ethnizität hat. Sie existiert nur dann, wenn sich Menschen aus einem Bedürfnis heraus zu einer Gruppe bekennen und ein bewusstes Gemeinschaftsgefühl anerkennen und leben.

⁹⁴Vgl. Cashmore, Ellis (1996): Ethnicity. In: Cashmore, Ellis; Banton, Michael (Hg.): Dictionary of race and ethnic relations. 4. ed. London: Routledge, S.119–125. S.119

⁹⁵Cashmore 1996. S.119

4.2. Die sieben Thesen des Andre Gingrich

Gingrich⁹⁶ führt aus, dass Ethnizität mittlerweile nicht mehr nur als Fachterminus gebraucht wird, sondern Eingang in den allgemeinen Sprachgebrauch gefunden hat. Im Zuge dieser Entwicklung ist es zu einer Bedeutungsverschiebung und -erweiterung gekommen, was bedeutet, dass die meisten Menschen zwar eine Vorstellung von dem Begriff der Ethnizität haben, eine einheitliche Definition und Verwendung des Begriffes aber immer schwieriger wird. Um dieser Entwicklung entgegenzuwirken, stellt Gingrich insgesamt sieben Thesen auf, die die Grundbausteine des Begriffs Ethnizität darlegen sollen. Im Folgenden werde ich diese Thesen anführen und Gingrichs Erklärungen dazu zusammenfassend wiedergeben.

"These 1: Ethnizität bezeichnet das jeweilige Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Gruppen, unter denen die Auffassung vorherrscht, daß (sic!) sie sich kulturell voneinander in wichtigen Fragen unterscheiden."⁹⁷

Ethnizität ist also kein absoluter Terminus, sondern vielmehr ein relationaler Begriff, abhängig von den Beziehungen zwischen Menschen und Menschengruppen. Das „Eigene“ kann nur über das „Fremde“ definiert und konstituiert werden. Von Bedeutung ist also auch die Art und Weise, wie Ethnizität soziale Grenzen zieht, die so wichtig sind für das Verhältnis einzelner Gruppen.

"These 2: So wie jede Person einmal mehr und einmal weniger egoistisch ist und dabei unterschiedliche Glaubwürdigkeit aufweist, so tendieren auch ethnische Gruppen unter bestimmten Umständen zu Ethnozentrismus. Ethnozentrismus ist manchmal unvermeidlich aber selten richtig."⁹⁸

Als Ethnozentrismus wird jenes Phänomen bezeichnet, bei dem alle Sozialphänomene von den eigenen hergeleitet werden, die eigene Kultur wird über die anderen gestellt. Ethnozentrismus kann sich in Form von Rassismus manifestieren und auswirken.⁹⁹ Laut Gingrich ist Ethnozentrismus aber schon deshalb unwahrscheinlich, weil die Summe der Fremdzuschreibungen für eine Gruppe mindestens so wichtig ist wie die

⁹⁶ Gingrich, Andre (2008): Ethnizität für die Praxis. Drei Bereiche, sieben Thesen und ein Beispiel. In: Wernhart, Karl R.; Zips, Werner (Hg.): Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik; eine Einführung. 3., überarb. und veränd. Aufl. Wien: Promedia (Forschung), S. 99–111.

⁹⁷ Ebd. S.102

⁹⁸ Ebd. S.103

⁹⁹ Vgl. Panoff, Michel; Perrin, Michel; Stagl, Justin (Hg.) (2000): Taschenwörterbuch der Ethnologie. Begriffe und Definitionen zur Einführung. 3., überarb. Aufl. Berlin: Reimer (Ethnologische Paperbacks).

Eigenwahrnehmung, die ja auch innerhalb einer Gruppe nicht immer völlig homogen ist.

"These 3: 'Ethnisch' ist keine sprachkosmetische Verkleidung für 'rassisch' oder 'völkisch'. Ethnische Unterschiede verabsolutieren kann leicht zu Rassismus führen, ethnische Unterschiede zu ignorieren aber ebenso."¹⁰⁰

Die Ethnologie setzt prinzipiell die „Einheit der Species humana“¹⁰¹ voraus. Ein Großteil der Ethnologen und Anthropologen lehnt heute den Begriff „Rasse“ ab, wobei betont werden muss, dass Ethnizität nicht als „Ersatzbezeichnung“ fungieren soll. Die beiden Begriffe sind voneinander zu trennen. Ethnizität ist sowohl relational wie auch wandelbar, was Rasse nicht ist.

"These 4: Ethnizität und Nation sind nicht identisch. Nationen sind politische Gemeinschaften, die dauerhaft im selben Staatsverband leben oder leben wollen. Ethnizität hingegen überschreitet oft nationale und staatliche Grenzen."¹⁰²

So gut wie jede Nation beheimatet ethnische Minderheiten. Diese werden oft mit Bindestrichen gekennzeichnet – Gingrich bezeichnet sie als „Bindestrich-Gruppen“¹⁰³. Bestes Beispiel im Kontext dieser Arbeit sind natürlich die „Italo-Amerikaner“. Mitglieder einer ethnischen Gruppe fühlen sich oft weit über Staatsgrenzen hinaus mit anderen Mitgliedern der gleichen Gruppe verbunden, die in einem anderen Staat unter Umständen die Bevölkerungsmehrheit stellen. Das Bewusstsein, dass die eigene marginalisierte Gruppe in einem anderen Staat die Mehrheit bildet, kann das Selbstbewusstsein ihrer Mitglieder deutlich stärken.

"These 5: Ethnizität ist nicht identisch mit Kultur. Ethnizität als Beziehungsgeflecht aktualisiert bloß bestimmte Aspekte der beteiligten Kulturen in diesem Wechselverhältnis und kombiniert dies mit Außeneinwirkungen."¹⁰⁴

Für das Konzept Ethnizität sind die beteiligten Kulturen als Ganzes nicht ausschlaggebend, wichtig sind lediglich ausgewählte Teilaspekte. Diese werden zu unterschiedlichen Zeitpunkten in unterschiedlichen Regionen von ethnischen Gruppen in ihre Konzeption von Realität und deren

¹⁰⁰ Gingrich 2008. S.103

¹⁰¹ Ebd. S.103

¹⁰² Ebd. S.104

¹⁰³ Vgl. Ebd

¹⁰⁴ Ebd. S.105

Ausübung übernommen. Sie werden verwendet, um einerseits abzugrenzen und andererseits ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu erzeugen.

"**These 6:** Ethnizität verändert sich im Laufe der Zeit immer wieder. So wie es jetzt ist, bleibt es nicht."¹⁰⁵

„Reine“ Ethnien, Rassen oder Kulturen sind nicht oder nur vereinzelt als vorübergehender Ausnahmezustand möglich. Gingrich bezeichnet Ethnizität insgesamt als „dünn“¹⁰⁶ Konzept, da sie sehr stark von äußeren Einflüssen abhängig ist. Ethnische Grenzen sind nie völlig dicht und unveränderbar, im Gegenteil, es findet ein ständiger Austausch und damit Veränderung statt.

"**These 7:** Ethnizität variiert je nach den Umständen. So wie es hier ist, so ist es nicht überall sonst."¹⁰⁷

Im Zuge der Globalisierung werden ethnische Grenzen notwendigerweise immer fließender. Globalisierung kann auch zu verschiedenen Situationen führen, die ethnische Praktiken stark beeinflussen können – in manchen Situationen ist es notwendig, die eigene ethnische Identität zu unterdrücken, in anderen Fällen ist man plötzlich umso mehr darauf angewiesen, sie offen zu leben und zu betonen, wieder ein anderes Mal wird Ethnizität von einem anderen Identitätsmerkmal verdrängt, das plötzlich wichtiger erscheint – etwa Alter, Religion oder Geschlecht. Mit einem Ortswechsel kann auch ein Wechsel der Identität einhergehen. Immer mehr Menschen sehen sich in erster Linie als Staatsbürger und erst danach als Angehörige einer ethnischen Gruppe. Die ethnische Identität mischt sich mit der neuen Heimat.

4.3. Die drei Bausteine der Ethnizität nach Fishman

Fishman¹⁰⁸ nennt drei wesentliche konstituierende Faktoren in seinem Konzept der Ethnizität. Diese sind *patrimony*, *paternity* und *phenomenology*. Ich werde diese drei

¹⁰⁵Ebd. S.106

¹⁰⁶Ebd.

¹⁰⁷Ebd. S.107

¹⁰⁸Vgl. Fishman, Joshua A. (1989): *Language and ethnicity in minority sociolinguistic perspective*. Clevedon: Multilingual Matters (Multilingual matters, 45).

Begriffe im Folgenden unübersetzt lassen, da eine Übersetzung sie womöglich nicht völlig korrekt erfassen würde.

Paternity

Paternity bezeichnet die gemeinsame Abstammung der Mitglieder einer ethnischen Gruppe. Sie ist der stärkste Faktor der Ethnizität, da sie biologisch begründet ist. Sie wird physisch weitergegeben und nicht etwa erlernt. Die Gruppenmitglieder erkennen einander an ihrer vermeintlichen biologischen Herkunft. Innerhalb der Gruppe ist es allerdings unerheblich, ob diese Blutsverwandtschaft eine reale, mythische oder fiktive ist. Was zählt, ist das verbindende Element. "'Outside' observers may quibble as to whether the assumed bio-kinship of ethnicity is real, mythical (...) or fictive, but 'inside' participants often react to this dimension as a mystery of transcendental proportions." ¹⁰⁹

Die Metapher der Blutsverwandtschaft ist dabei die Basis für das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Solidarität der Gruppenmitglieder untereinander. Es entsteht eine gegenseitige Abhängigkeit und moralische Verpflichtung. Die Vorstellung von *paternity* – verknüpft mit dem Mythos, beziehungsweise der Ideologie, die diesen Begriff umgibt – drückt den Wunsch nach historischer Tiefe und Beständigkeit der eigenen Gruppe aus; man möchte die Zeiten überdauern. "(...) there is commonly a 'being' component to ethnicity, a bodily mystery, a triumph over death in the past as well as a promise of immortality in the future (...)" ¹¹⁰

Patrimony

Der zweite zentrale Faktor in der Ethnizität ist *patrimony*. Sie ist variabler als *paternity*, denn sie ist nicht angeboren. Da sie erlernt wird, haftet ihr bis zu einem gewissen Grad der Makel der Fehlbarkeit an – im Gegensatz zur fehlerfrei übertragenen *paternity*. Die Grenze zwischen den beiden Begriffen ist sehr schwer zu ziehen, nicht immer ist eindeutig erkennbar, was angeboren und was erlernt ist, insbesondere da die beiden Begriffe sich in erster Linie auf das Selbstbild einer bestimmten Gruppe beziehen und nicht auf eine exakte Wissenschaft. Wie bereits erwähnt kann *paternity* auch dann ein

¹⁰⁹Ebd.. S.25

¹¹⁰ Ebd.. S.16

wichtiger Faktor sein, wenn keine eindeutige Blutsverwandtschaft besteht. Doch auch wenn die beiden Begriffe nicht immer klar voneinander zu trennen sind, bilden sie gemeinsam das zentrale Konzept von Ethnizität, wie Fishman es beschreibt.

"The paternity dimension of ethnicity is related to questions of how ethnic collectivities behave and how individuals get to be members of these collectivities. The patrimony dimension of ethnicity is related to questions of how ethnic collectivities behave and what their members do in order to express their membership."¹¹¹

Er betont dabei allerdings, dass sich der Begriff *patrimony* nicht einfach mit Kultur gleichsetzen lässt, auch wenn es viele Überschneidungen gibt. Schließlich ist nicht alles Kulturelle, das man sich aneignet, abhängig von Herkunft und Abstammung. *patrimony* ist zwar nicht angeboren, wird jedoch durch die Abstammung bestimmt.

Phenomenology

Der dritte genannte Begriff – *phenomenology* – bezeichnet lediglich die Bedeutung, die den beiden anderen Faktoren jeweils beigemessen wird. Zusammengefasst kann man also sagen: Ethnizität setzt sich zusammen aus der biologischen Abstammung (*paternity*) – sei sie nun real oder mythologisch/fiktiv –, dem daraus resultierenden Verhaltenskodex (*patrimony*) und der ihnen von den Mitgliedern einer ethnischen Gruppe zugedachten Bedeutung (*phenomenology*).

Gewinn und Verlust von Ethnizität

Ethnizität beeinflusst das Verständnis von Realität, Geschichte, Zukunft, Sinn des Lebens sowie zwischenmenschlichen Beziehungen. Die Art und Weise, wie die eigene ethnische Zugehörigkeit gesehen wird, bestimmt sie dabei auch immer mit. So ist es möglich, sich Ethnizität anzueignen – oder eher verliehen zu bekommen – und auch sie wieder zu verlieren. Beides ist nach Fishman allerdings nur unter sehr ungewöhnlichen Umständen möglich und sowohl rituell als auch emotional verstärkt. Verlust oder Gewinn der Ethnizität ist meist bedingt durch einen Eingriff in oder einen Verstoß

¹¹¹ Ebd. S.28

gegen die natürliche Ordnung. Geht man von dieser Auffassung aus, zerfällt die Ethnizität der Familie Corleone im Laufe der ersten beiden Teile völlig. Den Anfang markiert hier der Verrat Sonnys durch Carlo und dessen darauf folgende Ermordung, die von seinem eigenen Schwager Michael angeordnet wird. Verrat und Mord in der eigenen ethnischen Gruppe – in diesem Fall sogar innerhalb einer Familie – kann man sicherlich als Verstoß gegen die natürliche Ordnung werten. Auf diese ersten Verstöße folgen weitere, schwerwiegendere, denn sie ereignen sich zwischen Brüdern. Nach Vater und Sohn ist dies die engste Bindung, die im GODFATHER möglich ist – viel enger noch als eine Ehe oder auch die Beziehung zur Mutter. Fredo verrät Michael an den Feind. Er tritt damit aus dem Familienkollektiv heraus und reißt ein Loch in den engen Zusammenhalt. Die Gruppe ist plötzlich nach außen hin offen und damit verwundbar. Als Michael Fredo schließlich ermorden lässt, ist es offensichtlich, dass dieser keine Gefahr mehr für ihn darstellt – der Beweggrund, die offene Wunde zu schließen, fällt also weg. Es ist das Bedürfnis nach Rache und die Unfähigkeit, dem eigenen Bruder zu verzeihen, die Michael schließlich dazu bringen, den Mordbefehl zu erteilen.

Den Eintritt in eine ethnische Gruppe kann man im GODFATHER bis zu einem gewissen Grad an Tom Hagen beobachten. Er wird von Anfang an als Familienmitglied eingeführt – Michael stellt ihn Kay als seinen Bruder vor – bleibt aber immer ethnischer Außenseiter. Vor allem vor Sonny muss er immer wieder auf die Tatsache hinweisen, dass er für Don Vito nicht weniger als Sohn gilt als dessen leibliche Kinder. Als die Familie zunehmend auseinanderfällt, wird er von Michael immer mehr ins Vertrauen gezogen. Allerdings ist Michael im Laufe des ganzen Films derjenige, der niemals Zweifel an der Familienzugehörigkeit Hagens äußert. Je mehr die anderen Mitglieder seiner Familie sich Michael entziehen, umso mehr ist er auf Tom angewiesen. Er „verleiht“ Tom schließlich die Zugehörigkeit zu einer ethnischen Gruppe, von der nicht sicher ist, ob Michael selbst noch dazugehört. Deutlich wird diese endgültige Aufnahme in seinen engsten Kreis, als er gegen Ende von THE GODFATHER – PART II zum ersten Mal mit Tom Italienisch spricht. Es sind nur wenige Worte, er fragt Tom, ob er bleibt. Tom antwortet auf Italienisch. Er verspricht, Michael nicht zu verlassen.

Abgrenzung nach außen als Eigendefinition

Ethnische Identität erfordert ein gesteigertes ethnisches Bewusstsein, sie definiert sich immer auch über die Abgrenzung zu Außenstehenden, beziehungsweise zu anderen Gruppen. Ethnisches Bewusstsein ist besonders stark in solchen Gruppen, die klein genug sind, um ihre Ethnizität ständig bedroht sehen zu müssen. Fishman nennt hier einige theoretische Ansätze, die sich auf die Abgrenzung ethnischer Gruppen beziehen.¹¹² Ein Ansatz besagt, die innere Einigkeit solcher Gruppen stütze sich immer zumindest zum Teil auf Opposition von außen, wohingegen ein anderer Ansatz den Umkehrschluss zieht, nämlich dass gerade die innere Einigkeit einer Gruppe Opposition provoziert. Fishman spricht beiden Ansätzen ihre Berechtigung zu, betont allerdings, dass weder Einigkeit innerhalb der Gruppe noch Opposition als Konstanten gesehen werden können. Es gibt immer auch Uneinigkeiten innerhalb einer ethnischen Gruppe – eine Tatsache, auf der THE GODFATHER und vor allem THE GODFATHER – PART II aufbauen. Solche Uneinigkeiten sind in erster Linie Verbunden mit der „Ausführung“ und Interpretation der eigenen Ethnizität.

4.4. Family Business – Ethnizität in kapitalistischen Strukturen

Fishman vertritt die These, dass Ethnizität keineswegs immer vergangenheitsorientiert sein muss. Im Gegenteil, sie kann ausgesprochen zielgerichtet und dynamisch eingesetzt werden. Diese These deckt sich auch mit der Auffassung Ferraros.¹¹³ Er beschäftigt sich – ausgehend von Puzos Romanvorlage zu THE GODFATHER – mit dem Einsatz von ethnischen Strukturen und Auffassungen innerhalb des kapitalistisch orientierten Geschäftslebens in Amerika. Er erläutert, dass ethnischer Zusammenhalt bisher immer eher als Hindernis gesehen wurde, wenn es um die Effizienz von kapitalistischen Unternehmungen und Strukturen ging. Diese Sichtweise verschiebe sich nun allerdings zunehmend.

"In identifying the social bases of ethnicity, theorists are shifting emphasis from intergenerational transmission to arenas of conflict in complex societies. They

¹¹² Vgl. Ebd. S.34f

¹¹³ Vgl. Ferraro, Thomas (1991): Blood in the Marketplace. The Business of Family in the Godfather Narratives. In: Sollors, Werner (Hg.): The invention of ethnicity. New York: Oxford Univ. Press, S.176 – 208.

argue that we need to examine ethnic cultures not as Old World survivors (...) but as strategies to deal with the unequal distribution of wealth, power, and status."¹¹⁴

Von diesem Ansatz ausgehend sind ethnische Gruppen nun nicht mehr nur Volksgruppen, die Minderheiten in der Gesellschaft bilden, sondern jede beliebige Gruppe, die ihren Zusammenhalt durch Symbole festigt, die gemeinsame Abstammung und Tradition ausdrücken.¹¹⁵ Diese Symbole können verwendet werden, um Macht und Einfluss zu erweitern oder aufrecht zu erhalten. Bezogen auf Fishmans Konzeption von Ethnizität würde das bedeuten, dass *paternity* nicht als tatsächliche Bindung durch Blutsverwandtschaft, sondern lediglich in seiner mythologischen und ideologischen Form erhalten bliebe und so die Grundlage für *patrimony* bilden würde.

Die Mafiafamilie als Geschäftssystem

Kapitalistische und ethnische Strukturen widersprechen einander nicht – es ist möglich, europäische Familienstrukturen nach Amerika zu importieren, wo sie sich an die neuen Gegebenheiten anpassen und nutzbar werden. Der symbolische Apparat, der den Zusammenhalt innerhalb einer Gruppe erzeugt, kann eingesetzt werden, um formale Strukturen zu ersetzen, die einem Unternehmen – aus welchen Gründen auch immer – nicht zugänglich sind. Ausgehend von THE GODFATHER nennt Ferraro als Beispiel die Mafia. Sie ist in ihrer Grundausrichtung eine profitorientierte, kapitalistische Organisation, die aber nicht nach gesetzlich anerkannten Maßstäben operieren kann. Eine Organisation, die nicht nach dem Gesetz handeln kann, (weil das dem Geschäftszweig widersprechen würde) muss ein anderes Konzept wählen, nach dem sie Maßstäbe setzen kann. Ethnizität bietet sich hier an, denn sie beinhaltet Gruppenzusammenhalt sowie die Verpflichtung zur Treue gegenüber der eigenen Gruppe. Das Ethos der Familienehre schweißt die Mitglieder einer Mafia-„Familie“ zusammen. Es strukturiert die Organisation und stellt Treue sicher. Der verklärende Aspekt der „Familie“ wirkt außerdem anziehend auf Nicht-Kriminelle und erleichtert so die Rekrutierung.

¹¹⁴ Ebd. S.179

¹¹⁵ Vgl. Ebd.

Verbrecherorganisationen sind wesentlich fragiler als legal operierende Unternehmen. Verrat eines „Mitarbeiters“ bedeutet hier nicht nur finanzielle Verluste, sondern kann im schlimmsten Fall zum Niedergang des gesamten Unternehmens führen. Eine starke emotionale und ideologische Bindung an die Organisation beugt einem solchen Verrat wesentlich effizienter vor, als eine rein geschäftliche – beziehungsweise finanzielle – das könnte. Dazu kommt, dass Ethnizität schicht- und einkommensunabhängig ist, sie kann bei Reich und Arm gleichermaßen greifen und als Bindeglied fungieren. In THE GODFATHER tut sie genau das. Der Kult der Familienehre, jener strenge Verhaltenskodex des familiären Zusammenhalts und der Loyalität gegenüber Familienangehörigen und Bittstellern, bildet das wichtigste Machtinstrument der Familie Corleone.

4.5. Die Bedeutung von Ethnizität in THE GODFATHER

Gingrichs Konzeption der Ethnizität nimmt sehr stark Bezug auf aktuelle Verhältnisse und ist damit auf die GODFATHER-Filme nur sehr bedingt anwendbar. Und doch kann man sie gut heranziehen, wenn es darum geht, Ethnizität, wie sie THE GODFATHER darstellt, von der realen Situation abzugrenzen. Fishman hingegen beschäftigt sich sehr stark mit der symbolischen Bedeutung von Ethnizität, die auch im Film vorrangig ist.

In allen Ethnizitätstheorien ist das zentrale Element die Gruppe. Ethnizität schweißt zusammen, sie erzeugt ein Zugehörigkeitsgefühl, wie es kaum ein anderes Konzept vermag, auch nicht Geld oder Geschäft, wie Ferraro deutlich ausführt. Als THE GODFATHER, also der erste Teil der Trilogie, entsteht ist von einem amerikanischen Gemeinschaftsgefühl nicht viel zu sehen. Der Vietnamkrieg ist noch in vollem Gange, der Rückhalt in der Bevölkerung allerdings geringer denn je. Hippie-Bewegung und sexuelle Revolution der sechziger Jahre tragen das Ihre zu einem gefühlten Zerfall der Einheit der Familie bei. THE GODFATHER bietet dem Publikum – zumindest im ersten Teil – ein paar Stunden lang die „gute alte Zeit“. Coppola präsentiert die Ethnizität der Corleones als Alternativwelt zum Amerika der sechziger und siebziger Jahre. Gleichzeitig inszeniert er eben jenen Zusammenhalt, nach dem sich das Publikum so sehr sehnt, als krassen Gegensatz zum kapitalistischen System der USA, das sie seiner Meinung nach immer mehr korrumpiert und zugrunde richtet. Er stellt Ethnizität

und Staat gegenüber und lässt keinen Zweifel daran, was das begehrenswürdigere Modell ist. Jene Ethnizität, die uns in den GODFATHER-Filmen präsentiert wird, kann und soll auch nicht als reale oder gelebte Ethnizität erscheinen. Sie ist nicht flexibel und durchlässig abgegrenzt, wie sie Gingrich in seinen sieben Thesen beschreibt. Ethnische Zugehörigkeit hat in den Filmen in erster Linie eine symbolische Bedeutung. Um diese erfüllen zu können, um einen Gegenentwurf zum herrschenden System auszudrücken, muss sie sehr statisch und klar abgegrenzt erscheinen.

5. Die *via vecchia*

Laut Vera Dika¹¹⁶ nimmt die sizilianische Lebensauffassung – die *via vecchia* - eine zentrale Rolle in THE GODFATHER ein. In anderen Quellen bezeichnet die *via vecchia* nicht nur einen sizilianischen, sondern allgemein italienischen Lebensstil, wobei man sich dabei in erster Linie auf Emigranten bezieht, die sie ins Zielland – in den meisten Fällen Amerika – mitbringen. Da diese Emigranten meist aus Süditalien beziehungsweise Sizilien stammen, überschneidet sich Dikas Definition zu großen Teilen mit anderen Beschreibungen. Die *via vecchia* gibt nach Dika in THE GODFATHER Verhaltensregeln vor, sie definiert die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, von Gut und Böse, Schuld und Sühne. Die kriminelle Realität, die Tatsache, dass das Familiengeschäft illegal ist, tritt dabei völlig in den Hintergrund. Verwerflich sind lediglich Verstöße gegen das, was Dika als „ancient masculine code“¹¹⁷ bezeichnet.

5.1. Der Mann der *via vecchia*

Nach diesem Kodex ist der süditalienische Mann überaus kontrolliert, ein *uomo di pazienza*, seine Körperhaltung ist aufrecht aber nicht steif, er wirkt ruhig und trägt eine undurchdringliche Miene zur Schau. *Pazienza* – Geduld – darf hier aber nicht mit Fatalismus oder Stoizismus verwechselt werden – der *uomo di pazienza* erträgt keineswegs gleichmütig, was das Schicksal ihm bringt.¹¹⁸ Er handelt selbstbewusst und kontrolliert sein eigenes Leben und sein Umfeld – also seine Familie. Er agiert rational und überlegt, ist niemals impulsiv. Seine Worte wählt er sorgfältig und sagt niemals zu viel. Emotionen, etwa romantische oder sexuelle Gefühle, zeigt er nicht in der Öffentlichkeit. Diese eiserne Selbstkontrolle ist laut Dika aber keineswegs ein Zeichen von Gefühllosigkeit oder innerer Leere – im Gegenteil. Seine Leidenschaft wird kontrolliert und zum Machtinstrument umfunktioniert. Macht und Rechtschaffenheit

¹¹⁶ Vgl. Dika, Vera (2000): The Representation of Ethnicity in The Godfather. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S. 76–108.

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S.89

¹¹⁸ Vgl. Gambino, Richard (2000): Blood of my blood. The dilemma of the Italian-Americans. 2. ed. Toronto u.a.: Guernica (Picas series, 7). S.130ff

ergeben sich aus der Kontrolle über das eigene Handeln. Selbstkontrolle erlaubt auch die Kontrolle über die Geschäfte und die Familie.

Schuld und Sühne

Schuldig machen sich diejenigen Männer, die der *via vecchia* zuwider handeln. In solchen Fällen ist es das Recht der anderen, sie zu bestrafen. Und tatsächlich haben alle Feinde der Familie Corleone, gegen die schließlich vorgegangen wird, auf irgendeine Weise gegen den Verhaltenskodex der *via vecchia* gehandelt. Es scheint so, als ob die Familie nicht primär aus geschäftlichen Interessen gegen ihre Feinde vorgehe, sondern vielmehr aus moralischen Gründen. So kann das Publikum sein positives Bild von Don Vito und dem Corleone-Clan aufrecht erhalten.

5.2. Die Rolle der Frau

Hingabe zu Familie und der Respekt für Frauen sind essentiell in der Lebensauffassung der *via vecchia*, wie sie THE GODFATHER darstellt. Die Frau ist nicht einfach Untergebene des Mannes, sie ist sein Gegenstück, sie symbolisiert die Familie, die er beschützen muss.¹¹⁹ Dementsprechend werden die individuellen Bedürfnisse der Frau hinter die der Familie zurückgestellt.¹²⁰ Nach Dietz¹²¹ wird die Überlegenheit und der Vorzug des Mannes gegenüber der Frau sehr wohl deutlich. So wünscht Luca Brasi dem Don während der Hochzeit seiner Tochter ausdrücklich einen männlichen Enkel. Die Überlegenheit der Männer beruht allerdings darauf, wie gut es ihnen gelingt, die Familie zu führen und zu schützen. Als Symbol der Familie bildet die Frau, in idealisierter Form, den Grundstein für männliche Ehre. Diese idealisierte Frau ist ernsthaft, würdevoll und tugendhaft¹²². Erfüllt sie diese Rolle nicht, so fällt das unweigerlich auf denjenigen Mann zurück, der für sie die Verantwortung trägt – sei es nun der Vater, Ehemann oder Bruder. Die Unterdrückung der Frau als reale Persönlichkeit ist die logische Folgerung dieses Frauenbildes.¹²³ Frauen sind im GODFATHER nur sehr am Rande an der zentralen Handlung beteiligt. Dieses Fehlen weiblicher Präsenz ist

¹¹⁹ Vgl. Dika 2000. S.90ff

¹²⁰ Vgl. Gambino 2000. S.160ff

¹²¹ Vgl. Dietz, Gudrun (2008): Mythos der Mafia im Spiegel intermedialer Präsenz. Univ., Diss.-Bonn, 2006. Göttingen: V & R Unipress. S.147f

¹²² Vgl. Dika 2000. S.90ff

¹²³ Vgl. Dietz 2008. S.147f

keineswegs eine Lücke, sondern Teil der Handlungsstruktur. Das entspricht wiederum der *via vecchia*.¹²⁴ Frauen sind ein möglicher Grund für männliche Handlungen, haben aber selbst keinen Anteil daran. Was ihnen zustößt, kann Gewaltanwendung legitimieren, eben weil sie die schutzbedürftige Familie repräsentieren.

Die Frau im GODFATHER

In der Dramaturgie des Films haben die einzelnen Frauenfiguren eindeutig zugewiesene Funktionen. Nach Dika¹²⁵ ist das Verhalten der Frauen allgemein ein Parameter für den Zerfall der Familie in *THE GODFATHER – PART II*. Auch Dietz¹²⁶ behandelt den Widerstand der Frauen in der Corleone Familie – also Connie und Kay. Sie kämpfen gegen althergebrachte Verhaltensmuster und Geschlechterrollen an. So prallen die zwei Welten – und Weltsichten – männlich und weiblich immer mehr aufeinander. Während weibliche Emotionen in *THE GODFATHER* noch kaum thematisiert werden¹²⁷, beginnen die von durchaus ausgelebten Gefühlen geprägten Frauen in *THE GODFATHER – PART II* zunehmend, sich von ihren Rollenmustern zu lösen und sich zu emanzipieren, während die Männer in überholten Vorstellungen steckenbleiben. Kay weigert sich standhaft, das Frauenbild der italienischen Familie zu übernehmen. Connie bricht nach dem Tod Carlos aus und rebelliert. Sie kehrt erst in den Schoß der Familie zurück, als diese schon keine mehr ist.

Auf die Frage, warum die Frauen in *THE GODFATHER* so unterwürfig und fügsam dargestellt seien, antwortet Regisseur Coppola, dies sei die Sicht, die im Buch präsentiert werde.¹²⁸ Weiters sei die Rolle der Frau im Mafiagefüge so wie im *GODFATHER* dargestellt. In *THE GODFATHER – PART II*, so Coppola, versuche er eine modernere politische Sicht auf die weiblichen Charaktere zu entwickeln, insbesondere auf Kay.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Vgl. Dika 2000. S.91f

¹²⁶ Vgl. Dietz 2008. S.147ff

¹²⁷ Vgl. Shipman, David (1990): Marlon Brando. Seine Filme - sein Leben. Dt. Erstausg. München: Heyne. S.145

¹²⁸ Vgl. Murray, William: Playboy Interview: Francis Ford Coppola. 1975. – In: Coppola, Francis Ford; Phillips, Gene D. (Hg.) (2004): Francis Ford Coppola. Interviews. Jackson: Univ. Press of Mississippi (Conversations with filmmakers series). S.32

Signora Andolini

Die eine Frauenfigur der GODFATHER-Filme, die sich nicht in die Rollenvorstellung der *via vecchia* einordnen lässt, ist Signora Andolini, Vitos Mutter. Sie sollte eigentlich zweifelsfrei eine Frau der *via vecchia* sein, in der Gesellschaft, in der sie lebt, hat sie keine andere Wahl. Und doch ist sie eine der Frauenfiguren der Filme, die nicht nur handlungstreibend ist, sondern selbst handelt. Nach dem Tod ihres Mannes und ihres Sohnes ist sie mit dem neunjährigen Vito allein. Es ist also plötzlich kein schützender Mann vorhanden, ein Szenario, das in der *via vecchia* nicht vorgesehen ist. Es liegt nun an ihr, die verbliebene Familie zu schützen. Sie ergreift die Initiative und fordert den Mörder von Ehemann und Sohn heraus – eine für eine Frau ungeheuerliche Handlung.¹²⁹ Sie bedroht sogar sein Leben, um Vito zur Flucht zu verhelfen und setzt so erst die Ereignisse in Gang, auf der die Geschichte der Filme beruht. Die Corleone-Saga verdankt also ihre Existenz dem Handeln einer Frau.

¹²⁹ Vgl. Schwarz, Magdalena (2003): *La mamma italiana. Geschlechterrollen und Gesellschaft in Sizilien*. Diplomarbeit. Betreut von Georg Kremnitz. Wien. Universität Wien, Romantik. S.51f

6. Synopsis

6.1. THE GODFATHER

Im Mittelpunkt der Handlung steht die italo-amerikanische Familie Corleone. Sie bezeichnet sowohl die eigentliche Familie als auch eine Verbrecherorganisation, deren Oberhaupt Don Vito Corleone ist. Das Wort „Mafia“ wird, zumindest im ersten Teil, sorgfältig vermieden. Vito selbst ist in Sizilien geboren und als Kind nach New York gekommen, wo die Handlung spielt. Seine vier Kinder sind allerdings alle in Amerika geboren und aufgewachsen. Die beiden älteren Söhne, Santino (Sonny) und Fredo, sind in das Familiengeschäft involviert, während sich der jüngste Sohn, Michael, bewusst davon fernhält. Connie, jüngstes Kind und einzige Tochter, hat als Frau mit dem Geschäft ohnehin nichts zu tun. Anwalt der Familie ist Tom Hagen, deutsch-irischer Abstammung und eine Art Ziehsohn der Corleones. Hagen ist auch der *consigliere* des Don, der engste Vertraute und wichtigste Ratgeber innerhalb einer Mafiafamilie.

Der Film beginnt bei Connies Hochzeit mit Carlo Rizzi. Vito empfängt, umgeben von Sonny und Tom, Bittsteller in seinem Arbeitszimmer. Einer von ihnen ist Amerigo Bonasera, ein Totengräber, der Don Corleone um Rache, „Gerechtigkeit“, wie er sich ausdrückt, für seine vergewaltigte Tochter bittet. Ein weiterer Bittsteller ist der Sänger Johnny Fontane, Vitos Patensohn, dem ein einflussreicher Filmproduzent eine Rolle verweigert. Don Vito sagt ihm seine Hilfe zu. In der Zwischenzeit ist Michael auf der Hochzeit eingetroffen. Er trägt eine amerikanische Armeeuniform und ist in Begleitung seiner WASP-Freundin Kay Adams. Kay ist nicht vertraut mit den Geschäften der Familie. Michael klärt sie über die Tätigkeit seines Vater auf und distanziert sich gleichzeitig.

Auf die Hochzeit folgt Tom Hagens Besuch bei dem Filmproduzenten Jack Woltz, der Johnny Fontane die Rolle in seinem Film verweigert. Der wirft Hagen zunächst hinaus, lädt ihn aber auf sein Anwesen ein, als er erfährt, wer Hagens Auftraggeber ist. Dort lehnt er wiederum ab, Johnny die Rolle zu geben. Am nächsten Morgen wacht Woltz mit dem blutigen Kopf seines Rennpferdes im Bett auf. Dies ist die erste gewalttätige Handlung der Familie, die auf der Leinwand zu sehen ist. Sie sorgt schließlich auch dafür, dass Johnny die Rolle bekommt.

Tom Hagen, Don Vito und Sonny bereiten sich auf ein Treffen mit Virgil Solozzo vor, genannt der Türke. Er ist involviert in Drogengeschäfte und bietet der Corleone-Familie – gegen Finanzierung und Protektion – eine Beteiligung an. Tom Hagen und Sonny sind durchaus dafür, während Vito ablehnt. Vito ist misstrauisch Solozzo gegenüber und schickt einen seiner engsten Vertrauten, Luca Brasi, als Spion zu ihm. Brasi wird durchschaut und getötet. Währenddessen wird ein Mordanschlag auf den Don verübt. Vito überlebt nur knapp. Solozzo entführt den noch unwissenden Tom Hagen und sagt ihm, der Don sei tot. Er bittet ihn, auf Sonny einzuwirken, damit Solozzo mit ihm ins Geschäft kommen könne. Michael erfährt zufällig aus einer Zeitung vom Anschlag auf seinen Vater. In einer darauf folgenden Krisensitzung wird zum ersten Mal die Möglichkeit besprochen, Michael in die Familienangelegenheiten einzubeziehen. Tom ist skeptisch.

Michael verlässt Kay in einem Hotelzimmer, um seinen Vater im Krankenhaus zu besuchen. Sie möchte ihn begleiten, er lehnt jedoch ab. Michael findet seinen Vater ohne Leibwächter vor. Als er auf der Straße auf den Polizisten McClusky trifft und ihn zur Rede stellt, wird er zusammengeschlagen. McClusky ist korrupt und wird von Solozzo geschmiert. Nach diesem Ereignis ist Michael entschlossen, McClusky und Solozzo selbst zu töten. Trotz der Warnung Toms, er riskiere einen Bandenkrieg, sollte er tatsächlich einen Polizisten töten, lässt er sich von seinem Plan nicht abbringen. Er trifft Solozzo und McClusky unter dem Vorwand verhandeln zu wollen in einem kleinen Restaurant. Michael tötet beide und muss deshalb fliehen.

Er geht ins Exil nach Sizilien, in die Heimat seines Vaters. Auf Sizilien lernt er Apollonia kennen. Die beiden heiraten. Hier erfährt Michael auch vom Tod seines Bruders Sonny, sein Schwager Carlo hat ihn in eine Falle gelockt. Carlo misshandelt Connie, um den aufbrausenden Sonny zu einer unüberlegten Handlung zu verleiten. Als dieser seiner Schwester zu Hilfe kommen möchte, wird er an einer Mautstation erschossen. Fredo ist inzwischen nach Las Vegas geschickt worden, um das Casinogeschäft zu erlernen. Don Vito ruft die Dons der New Yorker Familien zusammen, um den Krieg zu beenden. Er versichert, er werde keine Vergeltungsmaßnahmen für Sonny ergreifen, denn er wolle Michael sicher nach Hause holen.

Michael kommt zurück nach Amerika, nachdem seine Frau Apollonia von einer Autobombe getötet worden ist, die eigentlich ihm bestimmt war. Ungefähr ein Jahr nach seiner Rückkehr sucht er Kay auf und überredet sie, zu ihm zurückzukehren und seine Frau zu werden. Er versichert ihr, die illegalen Geschäfte der Familie würden bald der Vergangenheit angehören und sie würden zusammen legal und in Frieden leben können. Sie weiß nicht, dass sich Vito mittlerweile als Don zur Ruhe gesetzt hat und seine Geschäfte Michael übertragen hat. Der kündigt einen Umzug der Familie nach Nevada an. Seinen Vater setzt er als neuen *consigliere* ein, Tom Hagen ist nunmehr ausschließlich der Anwalt der Familie.

Michael reist zu seinem Bruder Fredo nach Las Vegas, wo er sich mit Casinoboss Moe Green trifft, für den Fredo dort arbeitet. Er bietet Green an, ihn aus seinem Casino auszukaufen, was dieser entrüstet ablehnt. Er beschimpft Michael als Emporkömmling. Fredo ergreift vor allen Anwesenden Partei gegen seinen Bruder. Als Michael wieder in New York ist, führt er ein Gespräch mit seinem Vater. Vito übergibt Michael endgültig die Führung der Familie. Er gesteht seinem Sohn, dass er andere Pläne für ihn gehabt hätte. Vito hätte sich eine legale Karriere für Michael gewünscht. Kurz darauf stirbt Vito in seinem Gemüsegarten, als er mit seinem Enkel spielt.

Connie und Carlo bitten Michael, Taufpate für ihr Baby zu sein. Michael stimmt zu. Parallel zur Taufszene sieht man die Ermordung sämtlicher Feinde der Familie. Unter einem Vorwand bestellt Michael nach der Taufe auch Carlo zu sich, als der Rest der Familie bereits nach Nevada aufbricht. Er stellt ihn wegen Sonnys Tod zur Rede und lässt auch ihn töten. Connie macht Michael Vorwürfe, nennt ihn einen Mörder. Kay steht dabei und hört alles mit. Sie versucht ihn zu fragen, ob es wahr sei, dass er Carlo ermordet habe. Michael sagt ihr, sie solle niemals nach seinen Geschäften fragen. Als sie insistiert, hat er einen seiner wenigen Wutausbrüche und brüllt sie an. Er hat sich aber schnell wieder im Griff und erlaubt ihr, dieses eine Mal, nach seinen Geschäften zu fragen. Er leugnet, für Carlos Tod verantwortlich zu sein. Kay glaubt ihm und verlässt den Raum. Als die Tür sich vor ihr schließt, sieht sie, wie einige Männer Michaels Hand küssen und ihn als Don Corleone ansprechen. Michael ist damit der neue Godfather.

6.2. THE GODFATHER – PART II

Der zweite Teil der Corleone-Saga ist als Parallelmontage inszeniert. Er erzählt zum einen Vitos Geschichte und den Beginn des Familienunternehmens und zum anderen Michaels Geschichte als neuer Don. Ich werde die beiden Handlungsstränge im Folgenden getrennt erzählen, da beide in meiner Arbeit als jeweils eigene Einheiten behandelt werden.

6.2.1. Vito

Der Film beginnt in Sizilien mit der Beerdigung von Antonio Andolini, Vater des späteren Vito Corleone. Er ist von dem Mafia-Don Ciccio getötet worden. Während des Trauerzuges wird auch Vitos älterer Bruder erschossen. Vitos Mutter sucht, gemeinsam mit ihrem Sohn, Don Ciccio auf und bittet um Gnade für ihren einzigen verbliebenen Sohn. Als Ciccio ablehnt bedroht sie ihn mit einem Messer, damit Vito fliehen kann. Dabei wird sie getötet. Vito wird nach Amerika geschickt. Dort erhält er aufgrund einer Verwechslung den Nachnamen Corleone.

Als man Vito 1917 wiedersieht, ist er bereits ein junger Mann. Wie er die vergangenen 16 Jahre verbracht hat, erfahren wir nicht. Er lebt in Little Italy, ist mit einer Italienerin verheiratet und die Sprache, die er im Alltag gebraucht, ist der sizilianische Dialekt. Sonny, sein ältester Sohn, ist ein Baby. Es folgt eine Varietészene. Vito ist von seinem Freund Genco Abbandando eingeladen worden, der ihm eine junge Schauspielerin zeigen möchte, in die er verliebt ist. Vito arbeitet in dem Lebensmittelgeschäft von Gencos Vater. Hier begegnet Vito erstmals Don Fanucci, dem örtlichen Vertreter der Mafia, der Schutzgelder für einen gewissen Maranzalla eintreibt. Fanucci steht mitten in der Vorstellung auf, was ihm zunächst eine Beschimpfung von Genco einträgt. Als er sich umdreht, erhält er sofort eine unterwürfige Entschuldigung. Auf Vitos Frage, wer das sei, erhält er zur Antwort, er sei die schwarze Hand. Als die beiden später hinter die Bühne gehen, wird Vito Zeuge von Don Fanuccis Geschäftsmethoden. Der Theaterbesitzer ist mit seinen Schutzgeldzahlungen in Verzug, woraufhin Fanucci das Leben seiner Tochter bedroht. Hier kommt Vito zum ersten Mal als Erwachsener in

Berührung mit dem Phänomen Mafia. Einige Tage später betritt Fanucci das Geschäft von Gencos Vater und zwingt ihn, seinen Neffen anstelle von Vito einzustellen.

Mittlerweile hat Vito Peter Clemenza kennengelernt, der ihn bittet, Waffen zu verstecken. Als Dank bietet ihm Clemenza den Teppich eines „Freundes“ an, den er ihm gern schenken wolle. Als die beiden den Teppich holen, wird schnell klar, dass es sich dabei um einen Einbruch handelt. Das ist der Beginn von Vitos Verbrecherkarriere. Fortan arbeitet er mit Peter Clemenza und Sal Tessio zusammen. Fanucci verlangt schließlich einen Anteil an ihren „Einnahmen“. Vito erschießt ihn und wird so zum neuen Don des Viertels. Er wird mit immer größerer Ehrfurcht behandelt und lässt sich als Gegenleistung von seinen Schuldnern lediglich einen Gefallen versprechen.

Als Vito bereits ein mächtiger Mann in seinem Umfeld ist, startet er auch eine legale Karriere. Er importiert Olivenöl aus Italien und reist schließlich mit seiner Familie nach Sizilien. Dort besucht er auch Corleone, wo er Don Ciccio, den Mörder seiner Familie, tötet. Mit Vitos Rache endet schließlich dieser Handlungsstrang.

6.2.2. Michael

Die Geschichte um Michael beginnt mit der Erstkommunion seines und Kays Sohn Anthony. Die Familie lebt nun in Lake Tahoe, Nevada. Auf der Feier sehen wir Connie in Begleitung eines Amerikaners. Offensichtlich vernachlässigt sie ihre Kinder und ist viel auf Reisen, mit verschiedenen Männern. Fredo ist mittlerweile ebenfalls mit einer Amerikanerin, Deanna, verheiratet, führt aber keine erfolgreiche Ehe. Kay ist wieder schwanger. Michael ist – wie sein Vater bei solchen Gelegenheiten – in seinem Arbeitszimmer und empfängt Geschäftspartner. Er pflegt Verbindungen zu Hyman Roth, einem reichen Juden aus Miami. Die beiden planen ein Geschäft zusammen. Eine neue Figur wird eingeführt, Frankie Pantangeli, der die Geschäfte der Familie in New York übernommen hat. Pantangeli wirft Michael seine Geschäftsbeziehung zu Roth vor.

In der Nacht nach dem Fest findet ein Mordanschlag auf Michael in seinem Haus statt. Wer der Auftraggeber ist, wird nicht klar. In einem privaten Gespräch vertraut Michael Tom Hagen seine Geschäfte und seine Familie an, er selbst reist sofort ab. Er ist sicher, dass es in seiner Familie einen Verräter gibt.

Michael reist nach Miami zu Hyman Roth. Er berichtet von dem Anschlag und nennt Pantangeli als Drahtzieher. Er bittet Roth um sein Einverständnis, um Pantangeli zu töten. Gleich darauf sucht er Pantangeli selbst in New York auf. Ihm sagt er, Roth sei verantwortlich für den Mordversuch und bittet ihn um Hilfe bei seiner Rache. Zunächst möchte er Roth in Sicherheit wiegen, um den Verräter in der Familie zu finden. Pantangeli soll deshalb ein Geschäft in Roths Interesse abschließen. Während dieses Geschäfts wird Pantangeli beinahe getötet und glaubt Michael dafür verantwortlich. Unterdessen reist Michael mit Hyman Roth nach Kuba, wo die beiden geschäftliche Verbindungen zum Battista-Regime unterhalten. Fredo kommt ebenfalls nach Havanna. Es wird klar, dass er der Verräter ist, und während einer Silvesterfeier konfrontiert ihn Michael damit. Auf der Feier erklärt Battista seinen Rücktritt und Michael muss fliehen. Zurück in New York erzählt ihm Tom Hagen, dass Kay ihr ungeborenes Kind verloren hat.

Michael wird als Verdächtiger zu den Kefauver Anhörungen um das organisierte Verbrechen geladen, wo einige seiner Untergebenen, unter anderem Frankie Pantangeli, gegen ihn aussagen sollen. Michael verhindert Pantangelis Aussage, und die Anklage gegen ihn kann nicht aufrecht erhalten werden. Fredo bittet seinen Bruder um Vergebung, wird jedoch abgewiesen. Kurze Zeit später konfrontiert Kay Michael. Sie gesteht ihm, dass sie sein Kind abgetrieben hat und dass sie ihn verlassen will. Er wirft sie hinaus, verweigert ihr jeden Besuch bei ihren Kindern.

Mrs. Corleone, die Mutter, ist tot. Während der Totenwache bittet Connie Michael, sie wieder aufzunehmen. Außerdem möchte sie, dass er mit Fredo Frieden schließt. Er willigt scheinbar ein, gibt aber, noch während er seinen Bruder umarmt, über Blickkontakt den Mordbefehl. Fredo wird schließlich erschossen, als er mit einem Mitarbeiter von Michael zum Angeln fährt. Tom Hagen besucht Frankie Pantangeli im Gefängnis und verspricht ihm, für seine Familie zu sorgen, wenn er Selbstmord begehe. Auch Hyman Roth wird auf Michaels Befehl hin ermordet. Wieder hat er alle seine Feinde aus dem Weg geräumt.

Am Ende des Films steht eine Rückblende, die offensichtlich vor Beginn des ersten Filmes spielt. Die Familie sitzt um einen Tisch und erwartet Vitos Ankunft. Es ist sein Geburtstag. Michael verkündet, dass er sich zur Armee gemeldet habe, worauf Sonny

zornig reagiert. Michael kämpfe für Fremde, meint er. Fredo unterstützt ihn, Tom versucht ihn von seinem Plan abzubringen. Als man schließlich die Türe hört, verlassen alle den Raum, um Vito zu empfangen. Michael bleibt alleine am Tisch sitzen.

7. Die Familie Corleone

7.1. Familienfeste als Leitfaden der Inszenierung

In beiden Filmen haben Familienfeste eine wichtige Bedeutung, und ihre Darstellung nimmt entsprechend viel Zeit in Anspruch. Bereits am Beginn jedes Filmes steht eine Feier, die den ZuseherInnen die Ausgangslage darlegt, auf der der Film aufbaut, sowie eine gewisse Grundstimmung vermittelt. Während dieser Feste und Rituale (Hochzeit, Erstkommunion, Begräbnis, etc.) entwickeln sich zum einen die Beziehungen der einzelnen Familienmitglieder zueinander – so sind sie für das Publikum auch leichter nachvollziehbar¹³⁰ – zum anderen wird auch die Herangehensweise an Ethnizität und ihre Inszenierung definiert.

Die Feiern des ersten und des zweiten Teiles unterscheiden sich in ihrer Stimmung grundlegend. In *THE GODFATHER* steht noch eindeutig der Familienaspekt im Mittelpunkt, es sind fröhliche Zusammenkünfte, „where ethnic culture lays a warm, fuzzy blanket on the characters and on us.“¹³¹ Das ist es, was laut Citron auch die große Anziehungskraft des Filmes ausmacht. Die Familienzusammenkünfte von *THE GODFATHER – PART II* vermitteln eher den Eindruck von Verlust und Vereinsamung. Inszeniert wird nun nicht mehr Ethnizität als begehrenswertes Konzept, sondern es wird viel mehr ihre Absenz beklagt. Besonders deutlich sieht man den Unterschied in der Konzeption der Familienzusammenkünfte an den beiden einführenden Festen – nämlich Connies Hochzeit und Anthonys Erstkommunion.

7.1.1. Connies Hochzeit

Coppola sagt im DVD-Kommentar zu *THE GODFATHER* über die Hochzeit: “(...) all in all it was designed to introduce the audience to the cast of characters, let them be comfortable with who everyone was and yet have it be in an ambiance that suggests the Italian-American world that I came from.”¹³² Er verarbeitet teilweise seine eigenen

¹³⁰ Vgl. Bergan, Ronald (1998): Francis Ford Coppola. Dt. Erstausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rororo Rororo-Sachbuch, 60652). S.58ff

¹³¹ Citron, Marcia J. (2004): Operatic Style and Structure in Coppola's Godfather Trilogy. In: *The Musical Quarterly*, H. 87, S. 423–467. S.436

¹³² *The Godfather* 1972. 00:09:12 (DVD Kommentar)

Erinnerungen an italo-amerikanische Hochzeiten in diese Szene, wie etwa die vielen kleinen Umschläge mit Bargeld, die der Braut überreicht werden, oder auch die Erinnerung an die „football weddings“, wie er sie nennt:

„(...) in my memory, the weddings were what our family used to call football weddings. They were called football weddings because they were in a hall and the only food were these little sandwiches, that were wrapped up in a kind of paper, marked as... you know... salami, gabagool, prosciutto (...) and people would go up and get them and throw them to each other (...) and of course I remembered that and used it in this scene.“¹³³

An verschiedensten Details der Hochzeitfeier kann man italienische Ethnizität festmachen, nicht zuletzt daran, dass es natürlich Lasagne zu essen gibt. Die Bausteine der Ethnizität, wie Fishman sie definiert, sind klar erkennbar. *Paternity* vermittelt sich schon durch Connies Ehe, die hier geschlossen wird. Es wird eine Blutsverwandschaft hergestellt, mit dem Ziel, wiederum das biologische Erbe weiterzugeben. *Patrimony*, also jene Faktoren, die Ethnizität ausdrücken, lassen sich sehr stark an Musik festmachen. Bis auf die einleitende Melodie am Anfang des Filmes gibt es in der Hochzeitsszene ausschließlich diegetische Musik. Abwechselnd werden italienische Lieder gespielt und gesungen – von den Familienmitgliedern selbst, dann wieder nimmt das Orchester das Hauptthema des Soundtracks auf, den *Godfather Waltz*¹³⁴, der in erster Linie den Don durch den Film begleitet. *Phenomenology* wird wohl am besten ausgedrückt durch den Satz: „No Sicilian can refuse any request on his daughter's wedding day.“¹³⁵, mit dem Tom Hagen sich bei seiner Frau entschuldigt. Hier wird doppelt Bezug genommen auf *paternity*, nämlich zum einen auf die geografische Herkunft aus Sizilien, zum anderen auf die verwandschaftliche Bindung an die eigene Tochter, beides Faktoren, die mit Verpflichtungen einhergehen.

Einführung der Figuren

Während Connies Hochzeit erkennt man bereits die grundsätzlichen Eigenschaften, die den Figuren den ganzen Film hindurch eigen sein werden, und die im Verlauf der

¹³³Ebd. 00:06:23 (DVD Kommentar)

¹³⁴Vgl. {Rota #89/bibcit}. Titel 8

¹³⁵Ebd. 00:09:20

Handlung noch eine wesentliche Bedeutung haben werden. Schon beim ersten Versuch, das Familienfoto zu machen, demonstriert der Don die Einheit der Familie, als er sich weigert, das Foto ohne Michael machen zu lassen. Er ist derjenige, der die Familie zusammenhält. Obwohl er eine Reihe von Bittstellern zu empfangen hat, nimmt er sich selbstverständlich die Zeit, sowohl mit seiner Frau als auch mit seiner Tochter zu tanzen. Immer wieder lugt er durch die Jalousien seines Arbeitszimmers hinaus zur Feier. Dem Publikum werden so seine Prioritäten ganz klar vermittelt, die Blickrichtung geht vom notwendigen Geschäft des dunklen Arbeitszimmers weg nach draußen auf das helle, fröhliche Familienambiente. Dieser Film soll nicht vorrangig ein Gangsterfilm sein, im Fokus steht das Familienkollektiv.

Sonny hat offensichtlich kein gutes Verhältnis zu seiner Frau, und wir erfahren auch bald warum, als wir ihn mit einer der Brautjungfern verschwinden sehen. Er tut das nicht heimlich, nicht einmal unauffällig. Sein Temperament und seine Unfähigkeit zur Selbstkontrolle schaden nicht nur der Beziehung zu seiner Frau, sie werden ihn schließlich das Leben kosten. Dass sein Verhalten und seine Persönlichkeit ganz und gar nicht mit den Vorstellungen der *via vecchia* vereinbar sind, disqualifiziert ihn jetzt schon als zukünftigen Don. Tom Hagen entspricht der *via vecchia*, obwohl er kein Italiener ist. Er ist pflichtbewusst und dem Don treu ergeben, wir haben aber nicht das Gefühl, dass er seine Familie deshalb vernachlässigt. Als Fredo das erste Mal erscheint, ist er bereits betrunken. Er ist bereits in der Rolle des Familienversagers fixiert, auch bei den geschäftlichen Gesprächen im Arbeitszimmer seines Vaters ist er, anders als Sonny, nicht anwesend. Carlo, Connies Ehemann, wird jetzt schon als Außenstehender positioniert. Vito stellt ausdrücklich klar, dass zwar für Carlo gesorgt werden muss, er aber keinesfalls Einblick in das Familiengeschäft bekommen darf. Das Publikum vertraut dem Don, er weiß, was er tut – wenn er Carlo nicht traut, dürfen wir es auch nicht.

Michael

Als Michael zum ersten Mal auftritt, ist er nicht erkennbar. Sein Gesicht wird erst spät sichtbar, ähnlich wie seinen Vater sehen wir ihn zunächst nur von hinten. Das ist die erste Parallele, die zwischen beiden hergestellt wird. Als Bonasera beim Don vorspricht,

ist erst nur Vitos Hinterkopf zu sehen. Das verstärkt den Eindruck des Geheimnisvollen, der sich um ihn aufbaut. Gleichzeitig wirkt er dadurch wichtiger. Bei Michael ist es genauso. Auch er wirkt geheimnisvoll, als er – zunächst nicht als Italiener erkennbar – auf dieser ethnisch so klar definierten Feier auftaucht. In seiner Armeuniform wirkt er wie ein anonymes Vertreten des Staates, der durch die umgebenden Mauern ansonsten so kategorisch ausgesperrt wird. Er verkörpert jetzt schon jenes Amerika, dessen System in ihm und durch ihn die italienische Familieneinheit schließlich untergraben und von innen heraus zerstört wird.

Schon auf Connies Hochzeit wird klargestellt, dass Michael einen Sonderstatus hat, die Verbindung zu seinem Vater wird sofort hergestellt, die beiden werden durch die Inszenierung verknüpft. Hier wird in wenigen Bildern bereits Michaels innerer Grundkonflikt angerissen, der beide GODFATHER-Filme beherrscht wird. Er sieht sich selbst zunächst als Amerikaner, ist aber durch die Ähnlichkeit mit seinem Vater untrennbar verbunden mit dem sizilianischen Verhaltenskodex, der sein Leben bestimmen wird, als er die Rolle seines Vaters als Don schließlich übernimmt. Auch die Beziehung zwischen Tom Hagen und Michael wird jetzt schon definiert.

Kay

Kay unterscheidet sich schon in ihrer äußeren Erscheinung grundlegend von den Frauen der Familie. Sie trägt ein leuchtend rotes Kleid, raucht, ihre Haare sind nicht hochgesteckt, sondern quellen lockig unter ihrem Hut hervor, sie wirkt völlig unitalienisch. Sie ist in derselben Situation wie das Publikum – eine Außenstehende.¹³⁶ Sie kennt weder die Familie, noch ihre Rituale, Geschäfte, Kultur. Und so erklärt Michael in Wirklichkeit nicht ihr, sondern uns, was in dieser Familie geschieht. Unterstrichen wird dieser Eindruck noch dadurch, dass wir an Kay vorbei auf ihn blicken, er ist der Kamera zugewandt, sie nicht. Wir sehen Kay also über die Schulter. Diese Funktion wird Kay im Laufe der Filme immer wieder für uns haben.¹³⁷ Den italienischen Frauen der Familie wird zunächst kein Profil zugewiesen. Auch das nimmt

¹³⁶ Vgl. Bergan 1998. S.58ff

¹³⁷ Vgl. Ebd.

bereits ihre Funktion im Film vorweg. Sie können zwar Auslöser für Handlungen sein – ohne Connie keine Hochzeit – handeln aber selbst nicht.¹³⁸

Hochinteressant in der Präsentation des Familienkollektivs ist das Familienfoto, mit dem die Hochzeitsszene endet. Zum einen ist es die pure Nostalgie, die Romantisierung der Familie. Eine große, glückliche Familie hat sich versammelt, um ein neues Mitglied – Carlo – willkommen zu heißen. Zum anderen ist es eine Momentaufnahme der Familienhierarchie. In einer Einstellung wird für den Zuschauer die ganze Szene, inklusive der Einführung der Figuren und ihrem Platz in der Familie, noch einmal



Abbildung 1

zusammengefasst. In der Mitte steht nämlich keineswegs das Brautpaar, was naheliegend wäre, sondern der Don. Er ist der Mittelpunkt, der Herrscher über sein Umfeld. An seiner Seite sind seine Frau und sein ältester Sohn und Nachfolger. Tom und Fredo werden als Außenseiter in der Familie – der Versager und der Nicht-Italiener – ganz am Rand positioniert, wo man nicht einmal ihre Gesichter sehen kann. Die Frauen und Kinder treten durch die blassen Farben, weiß und rosa, im hellen Ambiente eher in den Hintergrund, während die Männer einheitlich schwarz tragen. Mit einer Ausnahme: Weder Michael noch Kay passen ins Bild. Sie sind zwar Teil des Kollektivs, aber es ist offensichtlich, dass beide nicht dazu passen, was hier über Farbe deutlich wird.

¹³⁸ Vgl. Dika 2000. S.90f

7.1.2. Anthonys Erstkommunion

Am Beginn von *THE GODFATHER – PART II* steht ebenfalls eine Familienfeier, die Erstkommunion von Michaels und Kays Sohn Anthony – doch der Eindruck der uns hier vermittelt wird, ist ein ganz anderer. Wieder erfahren wir während eines Familienfestes, von welcher Situation die Handlung ausgeht, in welcher Lebenslage sich die einzelnen Figuren befinden, doch Ethnizität ist hier nicht mehr spürbar. Während beiConnies Hochzeit noch Familienmitglieder auf der Bühne stehen, die selbst italienische Lieder singen, ist das Unterhaltungsprogramm hier angemietet und völlig amerikanisiert. Frankie Pantangeli, der als Figur hier neu eingeführt wird, artikuliert das ganz klar als Missstand, als er auf die Bühne springt und die Musiker auffordert, eine Tarantella zu spielen: „I can’t believe it! Out of thirty professional musicians there isn’t one Italian in the group here.“¹³⁹ Er versucht das Orchester dazu zu bewegen, eine Tarantella zu spielen und beginnt, einem Musiker die Melodie vorzusingen. Der Mann ist völlig überfordert und spielt schließlich unter Gelächter des Publikums *Pop Goes the Weasel*, ein amerikanisches Kinderlied. Ethnizität ist nicht nur nicht mehr vorhanden, sie wird lächerlich gemacht.

Die erste Präsentation des Familienzerfalls

Auch in der Inszenierung der Figuren ist der Verlust von Ethnizität der erste Eindruck. Connie sieht völlig verändert aus. Ihre Kleidung ist aufwendig, sie trägt sehr viel Schmuck. Ihr Begleiter ist eindeutig kein Italiener. Als sie ihre Mutter begrüßt, folgt eines der wenigen Gespräche, das zwischen zwei Frauen geführt wird. Connies Verhalten ist nicht mehr vereinbar mit den Vorstellungen der *via vecchia*, die hier eindeutig von der Mutter vertreten wird. Hier prallen zwei verschiedene Frauenbilder aufeinander, Connie befindet sich in einem Emanzipationsprozess von ihrer Familie und deren veralteten Vorstellungen, der in ihrem Auftreten deutlich wird. Sie handelt ihrer Ethnizität und ethnischen Sozialisation als Frau zuwider. Durch ihren freiwilligen Austritt aus dem Familienkollektiv hat sie auch ihre Rechte innerhalb der Familie verloren. Als sie zu Michael will, muss sie sich anstellen, „like everybody else.“¹⁴⁰ Als

¹³⁹ Coppola, Francis Ford (1974): *The Godfather – Part II*. Mit Al Pacino, Diane Keaton, Robert DeNiro. Paramount Pictures, USA. Spielfilm, 200 min. CD1 00:22:40

¹⁴⁰ *The Godfather – Part II* 1974. CD1 00:12:30

sie schließlich zu ihrem Bruder vorgelassen wird, behandelt er sie nicht wie eine Erwachsene, eine vollwertige Angehörige seiner Familie, eher wie ein widerspenstiges Kind. Connies Funktion als Maßstab für den Zerfall der Familie steht bereits fest. Ihre sinnlose, selbstzerstörerische Rebellion gegen ihren Bruder ist in der Familie die eindeutigste Reaktion auf Michaels destruktiven Einfluss.

Auch Fredo ist mittlerweile mit einer Amerikanerin verheiratet. Sie respektiert ihren Ehemann eindeutig nicht und entspricht nicht im Geringsten dem Frauenbild der *via vecchia*. Sie ist betrunken und tanzt mit einem anderen Mann. Fredo ist wieder in der Rolle des hilflosen Versagers zu sehen. Er ist nicht einmal imstande, seine eigene Frau zu kontrollieren, unverzeihlich für einen Mann, denn es bedeutet, dass er auch eine Familie nicht führen und schützen könnte. Er muss sich sogar so weit erniedrigen, Gewalt anzudrohen, doch nicht einmal dann kann er Autorität geltend machen.

Deanna: "What's the matter, I just wanna dance."

Fredo: "Dancing is one thing, you're falling all over the floor."

Deanna: "Oh I know what's the matter with you. You're just jealous 'cause he's a real man."

Fredo: "I swear to God Deanna, I'm gonna belt you right in the teeth."

Deanna: "Oh you couldn't belt your mama."¹⁴¹

Als sie weggeht, lässt sie keinen Zweifel daran, was sie von der kulturellen Herkunft ihres Mannes hält. „You know something – these Dagos are crazy when it comes to their wives.“¹⁴² Sie belegt Fredo also mit einem recht eindeutigen Schimpfwort, das in den USA vor allem für italienische Immigranten verwendet wurde.¹⁴³ Wieder wird Ethnizität der Lächerlichkeit preisgegeben und diffamiert. Was diesen Umstand noch schlimmer macht, ist die Tatsache, dass eine solche Beleidigung auch noch von jemandem ausgestoßen wird, der aktiv – durch Heirat – in die Familie geholt wurde.

Alle drei überlebenden Kinder der Corleone-Familie sind mittlerweile mit Partnern verheiratet, die nicht der eigenen ethnischen Gruppe angehören. Ein Gruppenzusammenhalt ist dementsprechend nicht mehr aufrecht zu erhalten. Ethnizität in ihren drei Ausprägungen spielt keine Rolle mehr. *paternity* wird verwässert, indem

¹⁴¹ Ebd. CD1 00:27:23

¹⁴² Ebd. CD1 00:27:37

¹⁴³ Vgl. Scott, Brian H.: Dago. Online verfügbar unter http://www.allaboutstuff.com/All_Kinds_of_Trivia/Dago.asp, zuletzt geprüft am 10.9.2010.

„Blutsverwandtschaft“ mit Außenstehenden erzeugt wird. Die verhaltensbestimmende *patrimony* muss sich bis zu einem gewissen Grad an die unterschiedliche Herkunft der Partner anpassen. Einen Verhaltenskodex zu leben, mit dem der (Ehe-)Partner nicht vertraut ist, den er nicht versteht, würde eine solche Beziehung unmöglich machen. Allein die Tatsache, dass ein Außenseiter als Partner gewählt wird, zeigt schon, dass die Bedeutung, die der eigenen Ethnizität beigemessen wird, nicht mehr besonders hoch sein kann.

Die Konfrontation mit der Vergangenheit

Mit Frankie Pantangeli wird eine neue Figur eingeführt, er vertritt wiederum die Vergangenheit. Er ist es, der immer wieder an Michaels Vater erinnert und Michael mit ihm vergleicht. Er kritisiert Michaels Lebensstil und seine Art, das Familienunternehmen zu führen.

Frankie: “Michael, you’re sitting high up in the Sierra Mountains and you’re drinking...what’s he drinking? (...) Champagne, champagne cocktails, and you’re passing judgment about the way I run my family.”¹⁴⁴

Michael wird als Don also nicht geliebt, offensichtlich nicht einmal besonders geschätzt. Er ist nur mehr ein reiner Geschäftsmann, die „Familie“ Corleone ein Unternehmen. Ethnizität, gemeinsame Herkunft und Abstammung, die im ersten Teil noch eindeutig die Loyalität der Mitarbeiter gefestigt hat, ist hier nicht mehr spürbar. Michaels Ethnizität ist nun zu etwas geworden, das man ihm vorhält, wie es etwa Senator Geary tut. Wie Fishman einräumt, erzeugt eine ethnische Gruppe immer auch Opposition, die wiederum den Zusammenhalt der Gruppenmitglieder untereinander festigt. Indem Michael die Opposition als Geschäftspartner wählt, untergräbt er die eigene Gruppe. Die Geschäftspartner, die er während des Festes empfängt, sind Eindringlinge. Wie auf Connies Hochzeit wirkt Michael hier wie ein Fremdkörper in den eigenen Reihen, nur dass die Seiten gewechselt haben. Erschien Michael während der Hochzeit als einsamer Amerikaner unter Italienern, so ist es nun umgekehrt.

Auch der Konflikt zwischen Michael und Kay, dessen Höhepunkt die Abtreibung des gemeinsamen Sohnes sein wird, wird hier bereits angerissen. Kay erinnert Michael an

¹⁴⁴ The Godfather – Part II 1974. CD1 00:28:26

das Versprechen, das er ihr gab, als er sie bat, seine Frau zu werden: „It made me think about what you once told me. ‚In five years the Corleone family will be completely legitimate.‘ That was seven years ago.”¹⁴⁵ Michael hat sein Versprechen nicht halten können. Diese Tatsache wird ihn im Laufe der Handlung nicht nur Kays Vertrauen, sondern in letzter Konsequenz seine Ehe und sein ungeborenes Kind kosten. Kay wirkt ihm nicht liebevoll zugetan, zwischen beiden herrscht jetzt schon eine große Distanz.

Die harmonischen Familienbande, die im ersten Teil noch bestimmend waren, sind einem offenen Konflikt gewichen. Anthonys Erstkommunion ist nur noch die Fassade eines Familienfestes. Während auf Connies Hochzeit die Geschäfte Nebensache waren, haben sie hier alles andere verdrängt. Der Vergleich der beiden Familienfeste löst beim Publikum unweigerlich ein Gefühl von Verlust aus. Ähnlich wie die einzelnen Familienmitglieder, die kaum noch miteinander interagieren, und wenn, dann nur mit einer spürbaren Distanz, werden auch die ZuschauerInnen auf diesem riesigen Fest alleingelassen, auf dem Familie nur noch eine Fassade ist, ein Deckmantel für Geschäft und Intrige. Coppola verweigert dem Publikum das Idyll, mit dem er im ersten Film gelockt hat, um uns gleich darauf den Verantwortlichen zu präsentieren: Michael. Und natürlich das, wofür er steht – Gier, Geld und Geschäft.

7.2. Väter und Söhne

„*Godfather I* (sic!) is a romance about a king with three sons. It is a film about power. It could have been the Kennedys.”¹⁴⁶

Für Coppola lässt sich *THE GODFATHER* mit einem Märchen vergleichen. König ist Don Vito. Er hat drei Söhne – eine Zahl, die auch in vielen Märchen eine wichtige Bedeutung hat. Jeder dieser Söhne hat seine eigene symbolische Funktion in der Geschichte, keiner von ihnen wäre entbehrlich, denn Sonny und Fredo haben auch die wichtige Aufgabe, den Kontrast zu Michael herzustellen. Er ist der Sohn, welcher der eigentliche Mittelpunkt der Geschichte ist. Sonny, der Älteste, ist zunächst der Thronfolger. Doch er ist eindeutig der Falsche für diese Aufgabe. Er ist impulsiv, überlegt nicht rational. Im Märchen würde er keinen Moment zögern, auszureiten und

¹⁴⁵Ebd. CD1 00:31:46

¹⁴⁶Murray, William: Playboy Interview: Francis Ford Coppola. 1975. – In: Coppola et al. 2004.

den Drachen zu töten, allein um der Ehre willen. Solange Sonny lebt, muss das Publikum um die Zukunft der Familie fürchten. Fredo ist der Schwache, der Dumme, das schwarze Schaf der Familie. Er wird vom Vater übergangen und vom Rest der Familie ebenfalls kaum wahrgenommen. Niemand traut ihm besondere Fähigkeiten zu. Michael schließlich ist der kluge Sohn, die große Hoffnung des Vaters auf die Zukunft. Ihm fehlt der destruktive und irrationale Jähzorn, der Sonny ausmacht, und die Dummheit und Feigheit, die Fredo immer wieder unter Beweis stellt. Er ist in die Welt hinausgezogen um sein Glück zu machen und kommt als Kriegsheld in die Familie zurück.

Die Loyalität zwischen Vater und Sohn, die Thematik um väterliches Erbe und um die Nachfolge innerhalb des Familienunternehmens bilden den eigentlichen Kern der GODFATHER-Filme.¹⁴⁷ Der Plot, das Konkurrieren mit anderen New Yorker Mafiafamilien, Macht, Geld und Geschäft sind ein Gerüst, um das die Interaktion der (männlichen) Familienmitglieder aufgebaut wird. Das Band zwischen Vater und Sohn überwiegt im GODFATHER alle anderen Familienbände.¹⁴⁸ Vaterschaft bedeutet Männlichkeit.¹⁴⁹ Die Beziehungen zwischen Don Vito und seinen Söhnen sind um ein vielfaches komplexer und ausführlicher dargestellt, als diejenigen zu Frauen.¹⁵⁰ Wir sehen Vito kaum jemals in Interaktion mit seiner Frau und noch weniger mit Connie. Seine Energie konzentriert sich auf die Söhne, was man wiederum durch die sizilianischen Geschlechterrollen erklären kann. Die Männer der Familie tragen eine wesentlich größere und weitreichendere Verantwortung als die Frauen, die mit der Mutterschaft ihre Aufgabe im Wesentlichen erfüllen – wobei die Geburt eines Sohnes ihnen natürlich zu weitaus mehr zur Ehre gereicht als die einer Tochter.¹⁵¹ Männliche Fähigkeiten entscheiden über Existenz oder Nichtexistenz der gesamten Familie. Männer müssen die Geschäfte führen, den Zusammenhalt der Gruppe sicherstellen und

¹⁴⁷ Vgl. Deixelberger, Eva (2008): "I Cugini d'America". Zur stereotypen Repräsentation von Italo-Amerikanern im Mafia movie Hollywoods. Diplomarbeit. Betreut von Birgit Wagner. Wien. Universität Wien, Romanistik. S.117ff

¹⁴⁸ Vgl. Camon, Alessandro (2000): The Godfather and the Mythology of Mafia. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S.57–75. S.60

¹⁴⁹ Vgl. Weyand 2000. S.66ff

¹⁵⁰ Vgl. Deixelberger 2008. S.117

¹⁵¹ Vgl. Schwarz 2003. S.50ff

Macht und materielles Vermögen weiter ausbauen.¹⁵² Anders als die Frauen werden sie deshalb als vollwertige Persönlichkeiten wahrgenommen.

7.3. Die Elterngeneration

7.3.1. Vito

Don Vito ist der Ursprung der Corleone Familie – im wörtlichen Sinne, da er selbst nicht von Geburt an diesen Namen trägt, sondern ihn erst bei seiner Ankunft in Amerika erhält. Er wird damit zum Urvater der Familie und wird entsprechend inszeniert. Vito ist mehr eine Ikone als eine durchpsychologisierte Figur. Auch Shipman bezeichnet Brando als „Konstruktion“¹⁵³ und weniger als „Darstellung“¹⁵⁴ einer Figur. Seine Ethnizität ist völlig intakt, alle drei Kriterien nach Fishman sind völlig erfüllt. Seine Familie ist aus Sizilien, er selbst ist dort geboren und aufgewachsen, *paternity* steht also außer Zweifel. Durch seine Kindheit in Sizilien und die italienische Umgebung in Little Italy in Amerika ist seine Sozialisation auch nicht von fremden Kulturen beeinflusst. Sein Verhalten entspricht dem Verhaltenskodex der *via vecchia*. Seine Mimik ist beherrscht, seine Bewegungen bedacht, ohne zögernd zu wirken. Er unterstreicht seine Rede mit Gesten, die aber nie zu ausladend oder raumgreifend wirken.

Auch als Familienvater lebt Vito die Einstellung der *via vecchia*. Er ernährt und schützt seine Familie, ist dabei aber kein unnahbarer Patriarch, sondern ein liebevoller Vater, der immer auch Zeit findet, um sie mit seiner Familie zu verbringen. Seiner Herkunft entsprechend stark ausgeprägt ist auch die *phenomenology*. Vito ist seinen *paesani*, seinen Landsleuten, stark verbunden. In seiner Welt findet kaum Interaktion mit Nicht-Italienern statt, weder privat noch geschäftlich. Er argumentiert auch mit der gemeinsamen Herkunft, beispielsweise als er einer älteren Frau, Signora Colombo, ermöglichen will, in ihrer Wohnung zu bleiben. Er appelliert zunächst an das Mitleid des Vermieters, Don Roberto, hat damit aber keinen Erfolg. Schließlich fragt er Roberto, ob er Sizilianer sei.

¹⁵²Vgl. Browne 2000. S.14ff

¹⁵³ Shipman 1990. S.255

¹⁵⁴ Ebd.

Vito: „Are you Sicilian?“

Don Roberto: „No, I’m Calabrese.“

Vito: „We’re practically *paesani*, do me this favor.“¹⁵⁵

Interessant ist bei diesem Gespräch auch, wie eng Vito seine Herkunft definiert. Er ist nicht in erster Linie Italiener, obwohl Italien zu diesem Zeitpunkt bereits als geeintes Land existiert. Er ist Sizilianer, das heißt er teilt seine Abstammung nur beinahe mit einem Kalabrier.

Auch Fanucci kreidet er nicht in erster Linie an, dass er Schutzgeld erpresst, sondern dass er dies bei seinen eigenen Landsleuten tut. Ethnizität ist für ihn von so großer Bedeutung, dass er es ganz selbstverständlich als Argument – auch in geschäftlichen Verhandlungen – einsetzt.

Der mythische Übervater

Wie bereits gesagt, kann Vito nicht als voll durchkonstruierte Persönlichkeit gesehen und dementsprechend auch nicht so analysiert werden. Seine Funktion in *THE GODFATHER* und *THE GODFATHER – PART II* ist zwar unterschiedlich, doch in beiden Fällen ist er als Symbol, als mythologisierte Figur zu sehen. Vito verkörpert die Vergangenheit, die „gute alte Zeit“. Vito erscheint als Übervater in mehrfacher Hinsicht, er symbolisiert Stärke, Schutz, familiären Zusammenhalt und Führung – sowohl als Familienvater, wie auch als Don.¹⁵⁶

Im ersten Teil ist er bereits der mächtige Mafiapate, dessen Werdegang die ZuschauerInnen erst im zweiten Teil erfahren. Was in *THE GODFATHER* noch nicht zur Sprache kommt, ist der – im Gangsterfilm sonst so essentielle – Aufstieg. Indem Coppola den ZuseherInnen dieses Element vorenthält, kann er alles vermeiden, was Vito Sympathien des Publikums kosten könnte. Don Vito hat sich von ganz unten hochgearbeitet und ist nun ein reicher Mann mit Verbindungen zu den mächtigsten Kreisen. Man erfährt nicht, wie Vito zu so viel Geld und Einfluss gelangt ist – man möchte es auch gar nicht wissen. Obwohl Vito sich bereits in anderen Kreisen bewegen

¹⁵⁵ *The Godfather – Part II* 1974. CD2 00:09:13

¹⁵⁶ Vgl. Dietz 2008. S.133ff

könnte, hält er seine ethnischen Wurzeln in Ehren und unterstützt seine „Untergebenen“ – allesamt italienischer Abstammung.

Er wird als gütiger, gerechter Herrscher inszeniert, bei dem man jene Gerechtigkeit bekommt, die der Staat und die Gesetze nicht gewährleisten können. Wieder werden Staat und Ethnizität gegenübergestellt – am deutlichsten natürlich gleich zu Beginn, als Bonasera Vito um Hilfe bittet. Amerika ist nicht fähig oder nicht willens, die Vergewaltiger einer jungen Frau angemessen zu bestrafen. Vito ist unangefochtener Monarch, die Art Führerfigur, nach der man sich sehnt. Seine Figur bleibt konstant gleich, seine Persönlichkeit entwickelt sich nicht.¹⁵⁷ Er wird zum Archetyp, der Mythos, der von ihm ausgeht, prägt beide Filme. Er erweckt ein kollektives Bedürfnis nach Schutz und Harmonie. Unter seiner Führung ist die Corleone Familie ein intakter und funktionierender Mikrokosmos, dem auch das Publikum gerne angehören würde.

Auch in THE GODFATHER – PART II bleibt er als unerreichbares Vorbild bestehen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die parallel erzählten Geschichten von Michael als Don und vom Werdegang des jungen Vito in Amerika.¹⁵⁸

Ein Immigrantenschicksal

In THE GODFATHER – PART II erleben die ZuseherInnen Vitos Werdegang mit. Wieder wird er als Symbol für die glorifizierte Vergangenheit eingesetzt, diesmal allerdings nicht als Vater- und Herrscherfigur. Der Film begleitet Vito stellvertretend für Millionen anderer italienischer Immigranten, die dieselbe Prozedur durchlaufen haben wie er. Die Überfahrt: dicht gedrängt mit anderen Einwanderern. Wie jeder andere starrt er gebannt auf die vorbeiziehende Freiheitsstatue, als der Dampfer in den Hafen von Ellis Island einläuft. Hier wird zum ersten Mal in der Musik das „*Ethnic Longing Motive*“¹⁵⁹ eingesetzt, das in den Rückblenden von nun an oft anklingt. Als die Musik anschwillt, kommt Bewegung in die Menschen auf dem Schiff. Alle Bewegungen und Blicke gehen in dieselbe Richtung, ohne dass der Zuschauer wüsste, auf was all diese Immigranten zuströmen. Schließlich fällt der Blick der Kamera auf die vorbeiziehende Freiheitsstatue, man sieht sie abwechselnd mit den Gesichtern der nun

¹⁵⁷ Vgl. Ebd.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S.142

¹⁵⁹ Citron 2004. S.443

erstarrten Immigranten. Die Freiheitsstatue wird hier als Versprechen inszeniert, die Manifestation des Traums von der Neuen Welt. Umso drastischer wird Coppola später vor Augen führen, was aus diesem Traum geworden ist, als er Michaels Geschichte erzählt. Der ist bis jetzt noch nicht vorgekommen, bisher hat das Publikum ausschließlich Vito begleitet.

Der Name Corleone

Dann die Aufnahme der Daten der Neuankömmlinge. Als Vito vor dem Schalterbeamten steht, ist er wieder von einer Menschenmenge umgeben, zusammengesetzt aus verschiedensten Kulturen und Ethnien. In dieser Massenabfertigung geht schließlich seine Identität verloren. In einer solchen Flut von Einwanderern wird keine Rücksicht auf etwas so Individuelles wie Eigennamen genommen, Vito wird mit seiner Herkunft gleichgesetzt und auch so benannt. Der Name, unter dem das Filmpublikum ihn von nun an kennen wird, wird erst später zu seinem eigenen werden, zunächst ist es einfach sein Geburtsort – Corleone. Gleichzeitig verhindert dieser neue Name, dass seine kulturelle Herkunft in Vergessenheit gerät. Andolini ist zwar als italienisch erkennbar, doch Corleone identifiziert ihn viel genauer – seine Herkunft lässt sich jetzt bis auf ein kleines Dorf zurückführen. Angesichts der Tatsache, dass Corleone berüchtigt ist für Mafia-Aktivitäten¹⁶⁰, spiegelt Vitos neuer Name auch seine Familiengeschichte wider, genauso wie seine Karriere in Amerika. Vito erhält ein neues Leben, er wird damit zum Gründervater der Familie Corleone, was seine Symbolhaftigkeit noch mehr unterstreicht.

Historische Bezüge verstärken den Eindruck eines authentischen Immigrantenschicksals. Vito kommt 1901 in die USA, zur Zeit der großen Migrationswellen von Italien nach Amerika. Er lebt in Little Italy, einem rein italienischen Viertel New Yorks. Wie bereits erwähnt, blieben besonders italienische Immigranten in Amerika meist unter sich.¹⁶¹ Dementsprechend heiratet Vito eine Sizilianerin. Sie kommt ebenfalls aus Corleone – oder zumindest aus der Umgebung.

¹⁶⁰Vgl. {Dymond #90/bibcit}

¹⁶¹ Vgl. Kapitel 2

Dies wird deutlich, als Vito mit seiner Familie nach Sizilien reist, wo sie offenbar von Verwandten seiner Frau begrüßt werden.

Vito als Gegenentwurf zu Michael

Eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Funktion, die Vito in THE GODFATHER – PART II erfüllt, ist der Kontrast zu Michael in der diegetischen Gegenwart. Das Publikum erlebt abwechselnd, wie Vito ein Familienunternehmen – wobei hier die Betonung auf „Familie“ liegen muss – aufbaut, das sein Sohn langsam aber sicher zerstört. Vito lebt Werte vor, die Michael gleich darauf um der Macht und des Geldes willen verwirft. Vito erscheint anfangs als reiner Tor, schon beinahe naiv. Durch diese Naivität tauchen in seinem Charakter immer wieder Widersprüche auf, die die Figur oft unrealistisch erscheinen lassen. Vito ist schon als Kind mit der Mafia konfrontiert worden und ist doch völlig überrascht, als er Don Fanucci erstmals erlebt. Noch unglaublicher ist, dass er bereits seit Jahren in Little Italy lebt und bisher noch nie mit ihm oder seiner Tätigkeit in Berührung gekommen ist.

Letztendlich ist Logik hier aber nicht der vorrangige Anspruch. Der Eindruck, der hier vermittelt wird, ist: Vito gehört zu den Guten, er ist noch nicht korrumpiert – ganz im Gegenteil zu seinem Sohn, den wir parallel agieren sehen. Gleichzeitig legt Vitos späterer Eintritt in die Welt der Mafia nahe, dass er auch dann nicht völlig skrupellos agieren wird, dass seine Taten gerechtfertigt und damit entschuldbar sein werden. Er handelt nach dem Gesetz der *via vecchia*. Dafür, dass dieses sich nicht mit den Gesetzen der USA deckt, kann Vito nichts. Und so wirkt er durch den Mord an Fanucci eher wie Robin Hood als wie ein Gangster, der seinen Konkurrenten ausschaltet.¹⁶² Trotzdem, so Brode, müsse man sich bewusst sein, was später aus ihm werden wird: "Vito is the rotten apple that will spoil the barrel of America's melting pot; he will bring corruption to these shores in the form of the Black Hand."¹⁶³ Vito tötet Fanucci aus mehreren Gründen. Dika¹⁶⁴ etwa argumentiert, Fanucci fungiere als Ersatz für Don Ciccio, den sizilianischen Don, der Vitos Familie einst ermorden ließ. Weiters schützt Vito seine

¹⁶² Vgl. Brode, Douglas (1996): The films of Robert De Niro. Rev. & updated. Secaucus N.J.: Carol Pub. Group. S.82f

¹⁶³ Ebd. S.81

¹⁶⁴ Vgl. Dika 2000. S.88f

Familie, denn Fanucci hat ihn bereits um seinen Job gebracht und er beansprucht einen Teil seines „Einkommens“. Außerdem befreit er die Nachbarschaft von einem Tyrannen – gewissermaßen ein Nebeneffekt. All das macht Vito für die ZuschauerInnen eher sympathischer – und repräsentiert die sizilianische Lebensauffassung. Die Tatsache, dass er sich mithilfe einer Gewalttat selbst als alternativen Gesetzgeber einsetzt, tritt dabei eher in den Hintergrund.

Auch in seiner „Tätigkeit“ als Don sehen wir Vito in erster Linie Gutes tun. Die Geschäfte, die der Familie ihr offenbar unerschöpfliches Vermögen einbringen, werden nicht dargestellt.¹⁶⁵ Er hilft Menschen und lässt sich dafür lediglich einen Gefallen versprechen. Dass er diesen Gefallen einfordert, sehen wir nur ein einziges Mal, obwohl kein Zweifel daran bestehen kann, dass er es sonst auch tut. Und als er schließlich einen geschuldeten Dienst in Anspruch nimmt, tut er das als trauernder Vater, indem er Bestattungsunternehmer Bonasera bittet, den toten Sonny soweit wiederherzustellen, dass seine Mutter ihn ansehen könne.

7.3.2. Mrs. Corleone

Vitos Frau verkörpert die Lebensauffassung der *via vecchia*. Sie repräsentiert althergebrachte Rollenmuster, die im Amerika der Sechziger und Siebziger – als die GODFATHER-Filme entstehen – immer mehr zerfallen und nach denen sich ein großer Teil des Publikums zurücksehnt. Als Italienerin eignet sie sich dafür umso mehr. Die Stereotype, die italienischen Frauen nachgesagt werden – nämlich jene der fürsorglichen Mutter, der Erhalterin der Familie, lassen sich in dieser Inszenierung optimal nutzen, um einen Kontrast zum in Amerika herrschenden Familienzerfall herzustellen. Auch ihre Kleidung entspricht, zumindest in THE GODFATHER, noch dem klassischen Bild der italienischen *mamma*. Als Vito aus dem Krankenhaus nach Hause kommt, empfängt sie ihn an der Spitze der anderen Familienmitglieder – in Hauskleid und Schürze.

Im ersten Teil tritt Mrs. Corleone kaum in Erscheinung, da die Regeln der *via vecchia* noch uneingeschränkt gelten. Erst als Michael die Familie übernimmt, und weder er noch die anderen Frauen dem althergebrachten Verhaltensmuster entsprechen, bekommt

¹⁶⁵ Vgl. Dietz 2008. S.138

sie eine verstärkte symbolische Bedeutung. Sie verkörpert die Erinnerung an die harmonische Familie des ersten Teiles, um die die ZuseherInnen trauern. So ist sie es, die Connie gleich zu Beginn von THE GODFATHER – PART II zurechtweist, als diese ihre Aufgabe als Frau vernachlässigt. Als Michael seine Rolle und seine Familie immer mehr entgleiten, sucht er Rat bei seiner Mutter. Die beiden führen das folgende Gespräch auf Sizilianisch, denn das ist die Sprache von Michaels Mutter. Sie lebt noch uneingeschränkt ihre Kultur, und obwohl bereits klar ist, dass sie das Englische beherrscht, kehrt Michael in seinen Zweifeln ebenfalls zum Italienischen zurück. Er begibt sich in ihre kulturelle Sphäre, um ihren Rat zu suchen.

Michael: “Tell me something Ma. What did Papa think...deep in his heart? He was being strong... strong for his family. But being strong for his family, could he lose it?”

Mrs. Corleone: “You’re thinking about your wife...about the baby you’ve lost. But you and your wife can always have another baby.”

Michael: “No, I meant...lose his *family*.”

Mrs. Corleone: “But you can never lose your family.”

Michael: „Times are changing.“¹⁶⁶

Michaels Mutter ist mit der Frage ihres Sohnes völlig überfordert. Hier wird die Eindimensionalität der Figur deutlich. Sie ist die Verkörperung einer Lebensauffassung, nicht fähig zur Reflexion, sie kann nicht über den Horizont der *via vecchia* hinausdenken. Sie kann Michaels Verlustangst nicht verstehen und bezieht sie auf den Verlust des ungeborenen Kindes. Nach ihrer Auffassung ist Verlust etwas Physisches. Dementsprechend einfach ist ihre Lösung – Michael und Kay könnten ein neues Kind bekommen. Sie hat offensichtlich auch keinen Einblick in die Entwicklung der Ehe der beiden. Michael ist die Veränderung, die vor sich geht, sehr wohl bewusst, die Zeiten haben sich geändert. Seine Mutter hat diese Entwicklung nicht mitgemacht, für sie ist es ein Naturgesetz, dass man die eigene Familie niemals verlieren kann. Schon zuvor in ihrem Gespräch mit Connie denkt sie eindimensional. Sie hinterfragt die Gründe für Connies Entwicklung nicht. Dass sie durch männliches Fehlverhalten ausgelöst worden sein könnte, kommt ihr nicht in den Sinn. In der Hierarchie der *via vecchia* steht es

¹⁶⁶ The Godfather – Part II 1974. CD2 00:04:40

Frauen nicht zu, an männlichen Handlungsweisen Kritik zu üben – noch ein Gesetz, das Connie durch ihr Verhalten verletzt.

Einen wichtigen Wendepunkt im Film markiert auch Mrs. Corleones Tod, beziehungsweise ihr Begräbnis. Als sie stirbt, erlischt Michaels Bindung an die Werte der Elterngeneration und damit an die Regeln ihrer Lebensauffassung. Noch während der Totenwache gibt er den Befehl, seinen eigenen Bruder zu ermorden. Der Niedergang der Familie ist nun nicht mehr aufzuhalten.

7.4. Die Kindergeneration

7.4.1. Michael

Michael kann als der eigentliche Protagonist der GODFATHER-Filme gesehen werden.¹⁶⁷ Er macht die stärkste Veränderung durch, die für das Publikum zu einem großen Teil nicht nachzuvollziehen ist. Der erste Eindruck, den man von ihm gewinnt, ist ein durchaus sympathischer. Michael wirkt wie ein Idealist, ein offensichtlich voll integrierter Immigrant der zweiten Generation, was schon seine amerikanische Armeeuniform beweist. "When we first see him, during his sister's wedding at the opening of the film, he displays a kind of scrubbed innocence, a healthy attention to grooming, and a basic decency (...)"¹⁶⁸ Doch während Michael im Großteil von THE GODFATHER noch der eindeutige Sympathieträger ist, verliert er jedes Identifikationspotenzial, sobald er der neue Don wird. Ab diesem Zeitpunkt wirkt er kalt, gefühllos und berechnend. Er distanziert sich von seiner Frau und schreckt nicht einmal mehr davor zurück, Mitglieder seiner eigenen Familie zu töten. In Coppolas Worten: "In the first picture, he went from being a young, slightly insecure, naive, and brilliant college student to becoming this horrible Mafia killer."¹⁶⁹ Michael ist naheliegenderweise diejenige Figur des Films, die am ausführlichsten in der Literatur

¹⁶⁷ Vgl. Browne 2000. S.15ff

¹⁶⁸ Schoell, William (1995): The films of Al Pacino. New York, NY: Carol Publishing Group (A Citadel press book).

¹⁶⁹ Murray 1975. S.26

behandelt wird. Auch hier soll ihm, ausgehend von Fishmans Konzept der Ethnizität, entsprechend viel Platz gewidmet werden.

Michael ist der dritte und jüngste Sohn der Corleone Familie. Er befindet sich zunächst nicht in der Rolle des „Thronfolgers“ und ist wahrscheinlich deshalb am wenigsten in die Familiengeschäfte involviert. Durch Sonny, spätestens aber durch Fredo, scheint die Nachfolge gesichert. Die anderen Familienmitglieder sind in ihrem Selbstverständnis in erster Linie – wenn nicht ausschließlich – Italiener. Bei Michael ist das offensichtlich anders. Er möchte mit den Machenschaften seiner Familie nichts zu tun haben. Da diese aber sehr eng mit Herkunft und Ethnizität verknüpft sind, kann Michael gar nicht anders, als sich auch davon zu distanzieren. Er tut das, indem er auf die zweite ihm vertraute Kultur zurückgreift und sich selbst demonstrativ als Amerikaner inszeniert.

Michaels Ethnizität als Unbekannte

Michael kommt aus einer rein italienischen Familie, zumindest sein Vater ist ein Einwanderer der ersten Generation. Auch die Familie seiner Mutter stammt offenkundig aus Sizilien. Von der biologischen Seite, also *paternity*, ist eine italienische Ethnizität gewährleistet. *Patrimony* ist in Michaels Fall schon deutlich schwerer zu definieren. Er ist in Amerika geboren und aufgewachsen, hat in Amerika ein College besucht und freiwillig Kriegsdienst geleistet. Wie er seine Ethnizität lebt, ist also notwendigerweise schon durch andere kulturelle Einflüsse verändert worden. Michael entspricht dem Bild der *via vecchia*, aber nicht deshalb, weil er damit aufgewachsen ist und es so erlernt hat. Sie ist ihm vielmehr angeboren, entspricht mehr einem Charakter als einer kulturellen Vorstellung. Das klingt eigentlich, als würde seine Ethnizität dadurch noch unterstrichen, doch dieser Eindruck täuscht. Michael fehlt die emotionale Seite seines Charakters, die die Grundlage für den Verhaltenskodex der *via vecchia* bilden sollte, wie es etwa bei seinem Vater deutlich zu sehen ist. Eigentlich sollte dieses sizilianische Verhaltensmuster innere Ausgeglichenheit und emotionale Wärme nutzen, um stark und besonnen agieren zu können. Michael fehlt dieser Aspekt, und daraus ergibt sich ein für den Film bedeutender Widerspruch. Michaels innere Leere, die so gar nicht konform geht mit der Vorstellung der *via vecchia*, sorgt andererseits dafür, dass er nach außen hin zunächst als perfekte Entsprechung dieser Vorstellung erscheint. Erst im Laufe der

Geschichte wird klar, dass Michael nur eine leere Hülle ist. Er ist die Fassade einer romantisierten traditionellen Lebensauffassung, die sich aber in und durch Michael selbst ad absurdum führt.

Der dritte Faktor der Ethnizität nach Fishman, *phenomenology*, ist in Michaels Fall ähnlich problematisch. Zu sagen, er messe seiner Ethnizität keine große Bedeutung bei, wäre einfach nicht zutreffend. Vielmehr scheint es so, als könne Michael das Konzept der ethnischen Zugehörigkeit zu einer Gruppe einfach nicht nachvollziehen. Er weiß, dass Familie und Herkunft eine wichtige Rolle in der Lebensauffassung seiner Elterngeneration spielen, denn er hat es erlebt. Er hat erlebt, wie sein Vater auf diesem Konzept eine riesige, mächtige Organisation aufgebaut hat. Indem er sich aber schon früh von den Geschäften seiner Familie fernhält und auch offensichtlich nicht auf dem Anwesen der Corleones lebt, fehlt ihm eine emotionale Grundlage für das Verständnis von Ethnizität. Durch die enge Verbindung zwischen ethnischer Zugehörigkeit und der Zugehörigkeit zum Corleone-Clan – vor allem in geschäftlicher Hinsicht, die Michael ja zunächst ablehnt – liegt es nahe, dass Michael kein besonders positives Bild von Ethnizität hat. Er muss seine ethnische Identität als Italiener erst voll akzeptieren und auch leben lernen, als er die Position seines Vaters übernimmt.

Dass er damit überfordert ist, ist nicht überraschend. Diese Überforderung spielt sich allerdings auf einer emotionalen Ebene ab. Michael kompensiert das, indem er versucht, sein intellektuelles Potenzial auszunutzen. Sein Vater hat einen Führungsstil etabliert, von dem er weiß, dass er erfolgreich ist. Dementsprechend versucht er ähnlich zu handeln, dieselben Maßstäbe wie sein Vater anzulegen. Doch er kann sie nicht aus sich heraus leben, er kann nur imitieren ohne zu verstehen. Michael ist ein reiner Kopfmensch. Er ist hochintelligent und offensichtlich ein genialer Geschäftsmann, aber diese eine Ebene, auf der die „Geschäftsführung“ seines Vaters aufbaute, bleibt ihm verschlossen. Michael handelt im Laufe der Geschichte seiner eigenen Familie gegenüber oft auf eine Art und Weise, die beim Publikum völliges Unverständnis auslöst. Diese Handlungsweise kann auf Michaels Unfähigkeit zurückgeführt werden, die eigene Ethnizität nachzuvollziehen.

Michael und Apollonia

Als Michael nach Sizilien flüchten muss, ist bereits klar, dass er sich der Familie nicht mehr entziehen kann. Sonny ist zwar am Leben und designierter Nachfolger, trotzdem ist Michael jetzt ein Teil des Familiengeschäftes. Sein Aufenthalt kann als eine Art Initiationsritus betrachtet werden, ein „Grundkurs“ in Ethnizität. Michael erlebt zum ersten Mal seine Wurzeln und hat die Möglichkeit, sich damit auseinanderzusetzen. Und tatsächlich sieht es zunächst so aus, als würde ihm das gelingen. Während seines Exils auf Sizilien erinnert Michael auch optisch an den jungen Vito, den das Publikum erst in THE GODFATHER – PART II kennenlernen wird. Es wirkt, als hätte Michael einen Zeitsprung gemacht, er kehrt also nicht nur geografisch an den Ursprungsort seiner Familie zurück, sondern auch zeitlich. Er taucht in jenes archaisches System ein, das auch seinen Vater geformt hat.

Indem er sich darauf einlässt, kommt auch eine emotionale Seite an Michael stärker zum Vorschein, die durchaus der *via vecchia* zu entsprechen scheint. In diesem Sinne passt auch die „Liebe auf den ersten Blick“ zu Apollonia ins Bild. Sie ist ein Symptom seiner neu entdeckten Ethnizität und damit verbundenen Gefühlswelt. Außerdem verkörpert sie perfekt das Frauenbild der *via vecchia*. Sie ist sehr ruhig und schüchtern, was Tugendhaftigkeit und Unschuld vermittelt, gleichzeitig ist sie sehr sinnlich.

Apollonia¹⁷⁰, die selbst so gut wie nie zu Wort kommt, bekommt nie ein eigenes, persönliches Profil, sie fungiert nur als Symbol für eine Frau, die dem Bild der *via vecchia* entspricht. Und dient in dieser Rolle – wie alle Frauen im GODFATHER – vor allem dazu, männliche Verhaltensmuster sichtbar zu machen: Ihr Vater reagiert beleidigt und zornig, als ihm mitgeteilt wird, wie seine Tochter von Männern wahrgenommen wird. Es ist ein Angriff auf seine persönliche Ehre, Apollonia als sexuelles Wesen zu sehen, und damit in gewisser Form ihre Tugend und Reinheit in Zweifel zu ziehen. Erst als Michael um ihre Hand anhält, ist die Ordnung wieder hergestellt. Um ihr den Hof zu machen, passt sich Michael völlig an die sizilianischen Bräuche an. Die beiden dürfen nie miteinander alleine sein – erst als sie verheiratet sind, sieht man sie wirklich interagieren. Apollonia wirkt jetzt sehr kindlich und schutzbedürftig, sie spricht wenig, und wenn, dann nur Belangloses. Es stellt sich die

¹⁷⁰ Vgl. Dietz 2008. S.147f

Frage, wie viel Intimität und emotionale Bindung zwischen den beiden tatsächlich bestehen kann. Zweifelsfrei aber ist Apollonia die Art von Ehefrau, die der Vorstellung der Corleone Familie entspräche.¹⁷¹ Michael holt sich die passende Ehefrau für sein neues Leben und seine beginnende Karriere im Familiengeschäft also direkt an der Quelle.

Michael und Kay

Kay und Michael sind schon zu Beginn des Filmes liiert. Zu diesem Zeitpunkt ist diese Beziehung noch ein Ausdruck seiner Rebellion gegen seine Familie und deren Wertesystem. Kay verkörpert die amerikanische WASP-Gesellschaft¹⁷² und bildet damit den Gegenentwurf zur *via vecchia*. Sie verlangt eine gleichrangige Partnerschaft (soweit das im Amerika der vierziger und fünfziger Jahre möglich ist) und scheut sich nicht davor, Michael nach seiner Familie zu fragen. Sie ist eine Außenstehende, die mit dem System der Corleone-Familie und ihren Funktionsweisen nicht vertraut ist. Dahingehend ist sie eine wichtige Vermittlerin zwischen Michael und dem Publikum. Dinge, die sie im Film erst durch ihren späteren Ehemann erfährt und erlernt, sind auch für die ZuseherInnen neu. Je mehr Michael sie im Laufe der Geschichte aus seinem Leben und seinen Geschäften ausgrenzt, desto fremder erscheint er auch dem Publikum.

Schon früh wird klar, dass Kay keinen Platz in der Familie hat. Als Michael vom Attentat auf seinen Vater erfährt, ruft er aus einer Telefonzelle Sonny an. Kay kann ihn nur hilflos und besorgt von außen beobachten. Diese Position ist bezeichnend für die weitere Entwicklung ihrer Beziehung.¹⁷³ Auch in ihrer Ehe wird sie eine Außenstehende sein, die Michael nur beobachten kann, ohne Einfluss zu nehmen. Als Vito angeschossen wird, verlässt Michael Kay in einem Hotelzimmer, um zu seinem Vater zu eilen. Das ist ein Wendepunkt im Film, er markiert Michaels Einstieg in das Familiengeschäft. Kay spielt dabei keine Rolle mehr. Er hält sie von seiner Familie fern, obwohl er selbst sich immer weiter hineinziehen lässt. Die Distanz zwischen den beiden wird dadurch immer größer, ihre Leben bewegen sich nicht mehr auf derselben Ebene.

¹⁷¹ Vgl. Dika 2000. S.91

¹⁷² Vgl. Mitchell, Deborah C. (2001): Diane Keaton. Artist and icon. Jefferson N.C.: McFarland. S.21

¹⁷³ Vgl. Ebd. S.22

Als Michael nach Sizilien geht und Apollonia heiratet, hat er offensichtlich nicht die Absicht, Kay je wieder zu sehen.

Als Michael allerdings nach Amerika zurückkehrt, hat sich die Situation völlig verändert. Sonny ist tot und Michael auf dem Weg, der neue Don zu werden. Apollonia ist ebenfalls nicht mehr am Leben. Das stellt Michael vor das Problem der Nachfolge, die er als neues Familienoberhaupt sichern muss. Zu diesem Zweck braucht er eine Frau und die einzige, auf die er zurückgreifen kann, ist Kay. Dass sie in Michaels früherem Leben eine genau gegenteilige Funktion hatte, nämlich die der Abgrenzung von der Familie, darf jetzt keine Rolle spielen. Als Michael nach seiner Rückkehr Kay wieder aufsucht, erzählt er ihr weder von Apollonia, noch wo er gewesen ist. Mitchell stellt fest, dass Michael ein anderer geworden ist, er wirkt älter und härter¹⁷⁴. Er versucht sie zu überreden, ihn zu heiraten:

Michael: "I came here because I need you. Because I care for you."

Kay: "Please stop it, Michael."

Michael: "Because...I want you to marry me."

Kay: "It's too late. It's too late."

Michael: "Please, Kay...I'll do anything you ask, anything to make up for what's happened to us. Because what's important is that we have each other. That we have a life together. That we have children. Our Children. Kay, I need you. And I love you."¹⁷⁵

Michaels Worte sind eine merkwürdige Mischung aus Zuneigung und fast schon verzweifelt wirkender Argumentation. Er schmeichelt ihr¹⁷⁶, stellt aber gleichzeitig eine Wiederaufnahme ihrer Beziehung als unausweichlich, als Notwendigkeit dar. Tatsächlich ist das für Michael auch der Fall. Er braucht Kay. Ohne sie kann er keine Familie gründen, keinen Nachfolger bekommen. Er verspricht Kay Wiedergutmachung – auch ein Element, das sich zwischen ihnen wiederholen wird. Noch als Kay ihm sagt, sie wolle ihn verlassen, liebe ihn nicht mehr, verspricht er ihr wieder das Gleiche: „I'll make it up to you. I swear I'll make it up to you. I'll...I'm gonna change.“¹⁷⁷ Es ist eine absurde Wiederholung des Gespräches, mit dem Michael sie überredet hat, seine Frau

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S.23

¹⁷⁵The Godfather 1972. 02:05:00

¹⁷⁶Vgl. Mitchell 2001. S.23

¹⁷⁷The Godfather – Part II 1974. CD2 00:34:31

zu werden. Er ist überzeugt, dass sie ihm wieder glauben wird, so wie sie es bisher immer getan hat. Doch diesmal funktioniert es nicht mehr, denn Kay hat sich entwickelt. Michael hat das überhaupt nicht, er sitzt fest in einem Rollenmuster, das er nicht leben, aber auch nicht verlassen kann.

Die Machtübergabe an Michael

Als Vito Michael die Familiengeschäfte überträgt, ist noch nicht abzusehen, was Michael daraus machen wird. Noch genießt er sowohl das Vertrauen seines Vaters als auch das des Publikums. Dass Michael schließlich doch die Rolle des Don übernimmt, geschieht aus einer Notlage heraus, es ist niemand anderer da, dem diese Rolle zuzutrauen wäre. Vito erkennt in Michael ein Potenzial, das in der amerikanischen Geschäftswelt nutzbringender, weil angepasster wäre, als in seiner eigenen.

Vito: "I knew that Santino was gonna have to go through all of this. And Fredo...well...Fredo was, well...But I never...I never wanted this for you. I worked my whole life. I don't apologize to take care of my family. And I refused to be a fool, dancing on a string held by all those big shots. I don't apologize, that's my life but I thought that...that when it was your time, that you would be the one to hold the strings. Senator Corleone. Governor Corleone. Something."

Michael: "Another *pezzonovanta*."

Vito: "This wasn't enough time Michael. Wasn't enough time."

Michael: "We'll get there Pop. We'll get there."¹⁷⁸

Obwohl Vito betont, dass er sich für sein Leben nicht schämen muss, so ist er sich doch bewusst, dass er einer aussterbenden Art angehört. Er weiß, dass sein Nachfolger die Geschäfte anders führen muss, als er das getan hat. Michael, derjenige, der durch seine fehlenden Ambitionen, ins Familiengeschäft einzusteigen, bei seinen Brüdern immer eher als Außenseiter galt, war insgeheim die Hoffnung des Vaters. Michael hat das Potenzial, abseits der illegalen Machenschaften der Familie einen höchst erfolgreichen Weg zu gehen. Ob er in dieser Situation noch die Ambition hat, die Familie zu legalisieren, ist nicht ganz klar. Zum einen bezeichnet er jene Menschen, unter denen ihn sein Vater gern gesehen hätte, Senatoren und andere Entscheidungsträger, als

¹⁷⁸The Godfather 1972. 02:19:40

pezzinovanta – ein wenig schmeichelhafter Ausdruck. Er möchte anscheinend keiner von ihnen sein. Zum anderen verspricht er seinem Vater: „We’ll get there.“ Aber wohin? In die Legalität? Verspricht er hier seinem Vater noch einmal, dass er die Hoffnung, die dieser in ihn gesetzt hat, nicht enttäuschen werde? Oder ist es einfach nur ein Versuch, einem alten Mann Frieden zu geben, ohne tiefere Bedeutung? Welcher Gedanke tatsächlich dahintersteckt, lässt sich aus dem oben zitierten Dialog nicht eindeutig herauslesen. Michael ist sich in dieser Situation bewusst, dass er der neue Don der Familie Corleone ist. Es liegt in seiner Hand, was aus seiner Familie werden wird. Aus seinen Worten dem Vater gegenüber kann man schließen, dass er sich der Aufgabe gewachsen fühlt. Dass dies nicht der Fall ist, wird sich erst im Laufe der Zeit herauskristallisieren.

Don Michael

Besonders deutlich wird Michaels mangelndes Verständnis für seine Ethnizität und damit für die Lebens- und Geschäftsführung seines Vaters in einem Gespräch zwischen ihm und Tom Hagen, das die beiden kurz nach dem Mordanschlag auf Michael führen.

Michael: “We’re not gonna catch them. Unless I’m very wrong they’re dead already. They were killed by somebody close to us. Inside. Very, very frightened they botched it.”

Tom. “But your people, Rocco and Neri, you don’t think that they had something to do with this.”

Michael: “See...All our people are businessmen. Their loyalty is based on that. One thing I learned from Pop was to try to think as people around you think. And on that basis, anything’s possible.”¹⁷⁹

Michael kann sich keine andere Grundlage für Loyalität vorstellen als finanzielle Interessen. Die Theorie, die auch Ferraro¹⁸⁰ vertritt, nach der Ethnizität einen viel stärkeren Zusammenhalt gewährleisten kann als jeder geschäftliche Vorteil, liegt außerhalb seiner Denkweise. Er agiert nicht nach ethnischen Maßstäben und unterstellt allen anderen, dass sie es auch nicht tun. Er versucht, sich in andere hineinzusetzen wie sein Vater, scheitert aber an seinem eigenen, zu engen Horizont. Damit ist Michael

¹⁷⁹The Godfather – Part II 1974. CD1 00:37:35

¹⁸⁰Vgl. Ferraro 1991. S.17ff; siehe auch Kapitel 4.4.

die Verkörperung des Kapitalismus. Als er die Familiengeschäfte übernimmt, sind sie eben nur noch das – Geschäfte. Als Ethnizität und Kapitalismus für ihn zur Wahl stehen, entscheidet es sich für Letzteres – und damit gegen den Wunsch des Publikums. Und so müssen die ZuseherInnen vor der Leinwand hilflos mitansetzen, wie Michael diese Familie zugrunde richtet, die sie in *THE GODFATHER* so lieb gewonnen haben.

Michaels Führungsstil wirkt sich notwendigerweise auf seine Familie und seine Mitarbeiter aus. Dietz stellt fest, dass es unter Michael kein „Innen“ der Familie Corleone mehr gibt.¹⁸¹ Der Schutz der Gruppe ist nicht mehr gewährleistet, als Michael beginnt, Morde auch innerhalb der Familie anzuordnen. Wer einen Fehler macht, muss Strafe fürchten, unabhängig von seiner Familienzugehörigkeit. Durch diese Maßnahme macht Michael ethnisch basierte Loyalität unmöglich, denn man kann nicht darauf vertrauen, dass er sie erkennt. Unter Michael ist Selbstschutz vor dem eigenen Don plötzlich wichtig, was bei Vito nie zur Debatte stand. Das ist wieder eine Parallele zu der amerikanischen Gesellschaft, die Coppola als so gnadenlos anprangert. Diejenigen, die es nicht schaffen, sich in einem sozialdarwinistischen System zu behaupten, in dem einzig das Recht des Stärkeren zählt, kommen unweigerlich unter die Räder. Der Regisseur präsentiert mit Michael einen völlig neuen Gangstertypus¹⁸² – nämlich den reinen, kalten Geschäftsmann, der deshalb so beängstigend ist, weil er rational agiert, weil er eben nicht mehr emotional bössartig erscheint. Michael ist der Inbegriff der Kaltblütigkeit. Er verwischt die Grenze zwischen einem möglichen „Innen“ der Familie und der Außenwelt, indem er seine eigenen Mitarbeiter mit dem gleichen Misstrauen behandelt wie seine Geschäftspartner. Diese Partner sind mittlerweile, anders als unter Vitos Herrschaft, häufig Nicht-Italiener. Er setzt also nicht nur Familienmitglieder mit Außenstehenden gleich, er nimmt auch keine Rücksicht mehr auf Ethnizität. Was Michaels Entwicklung für das Publikum noch erschreckender macht, ist, dass sie zwar nicht plötzlich, aber völlig unerwartet kommt. Michael präsentiert sich zu Beginn von *THE GODFATHER* als vielversprechender junger Mann, der ehrenwerte Ambitionen hat – wie etwa die Legalisierung des Familiengeschäftes. Er wirkt zunächst wie ein Versprechen an die Zukunft, denn er hat ohne Zweifel das Potenzial, die Familie zu führen. All das lässt sich auf die USA umlegen, wie Coppola meint, mit dem einzigen

¹⁸¹ Vgl. Dietz 2008. S.144

¹⁸² Vgl. Tieber 2000. S.167

Unterschied, dass Michael für alle Zeit verloren ist, während Amerika sehr wohl noch eine Chance hat.

“Unlike America, Michael Corleone is doomed. There’s no way that man is ever going to change. (...) But I don’t at all feel that America is doomed. I thought it was healthy to make that horror-story statement – as a warning, if you like – but, as a nation, we don’t have to go down that same road, and I don’t think we will.”¹⁸³

Der Blick zurück

Die Rückblende, die uns am Schluss vom THE GODFATHER – PART II zurückversetzt in die Zeit vor Beginn des ersten Filmes, unterstreicht noch einmal Coppolas Worte über Michael. Amerika ist gerade in den Krieg eingetreten:

Sal Tessio: “I understand 30 000 men enlisted this morning.”

Sonny: “Bunch of saps...”

Michael: “Why are they saps?”

(...)

Sonny: “They’re saps because they risk their lives for strangers.”

Michael: “That’s Pop talking.”

Sonny: “You’re goddamn right that’s Pop talking.”

Michael: “They risk their lives for their country.”

Sonny: “Your country ain’t your blood, you remember that.”

Michael: “I don’t feel that way.”

Sonny: “You don’t feel that way. Well, if you don’t feel like that why don’t you just quit college and go to...go to join the army?”

Michael: “I did. I’ve enlisted in the marines.”¹⁸⁴

Michael fühlt sich seinem Land stärker verbunden als seinem Blut. Sein Versuch, wie sein Vater zu werden und seine Position als Don einzunehmen, war von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Michael ist zu weit entfernt von dem, was seinen Vater und dessen Führungsstil ausgemacht hat. Er ist zu amerikanisch. Das ist letztlich das, was ihn seine Familie zugrunde richten lässt. Als Amerikaner hat Michael keine Ethnizität und es ist zu spät für ihn, wieder zum Italiener zu werden. Diese Schlusszene erstickt jeden „Was

¹⁸³ Murray 1975. S.27

¹⁸⁴ The Godfather – Part II 1974. CD2 01:04:53

wäre wenn?“-Gedanken im Keim. Michael ist nicht an äußeren Umständen gescheitert, sondern ausschließlich an sich selbst.

7.4.2. Die definierende Funktion der anderen Geschwister im Bezug auf Michael

Die Geschwister Sonny, Fredo, Connie und Tom – der vielleicht nicht im verwandtschaftlichen Sinne, aber in jedem Fall dramaturgisch als Bruder gesehen werden muss – werden im Laufe der beiden Filme sehr genau charakterisiert. Vor allen Fredo und Connie machen eine enorme Entwicklung durch. Das so komplexe Bild dieser vier Figuren, deren Entwicklung in erster Linie durch Michael und seinen Aufstieg zum Don ausgelöst und gelenkt wird, nutzt Coppola, um damit eben wieder Michael zu charakterisieren, auf dem ja der Fokus der Filme liegt. Und so haben alle drei die Funktion, durch ihre eigene Entwicklung eine andere Seite an Michael sichtbar zu machen.

7.4.2.1. Sonny

Sonny ist dasjenige Familienmitglied der Corleones, das noch am ehesten dem klassischen Gangster entspricht.¹⁸⁵ Gleichzeitig vereint er in sich jene Stereotype, die man mit Italienern oder Italo-Amerikanern assoziiert.¹⁸⁶ Indem diese beiden Klischeevorstellungen in seiner Figur übereinandergelegt werden, kann man umso deutlicher erkennen, wie sehr sie überlappen. Die beiden wesentlichen Charaktereigenschaften von Sonny lassen sich relativ kurz zusammenfassen: Temperament und Sexualität. Es sind beides Eigenschaften, die sowohl Filmgangstern eigen sind als auch Italienern zugeschrieben werden – beide allerdings meist mit negativer Konnotation. Durch die Darstellung des Gangsters als Charakter, der außerhalb der Gesellschaft agiert, ist er auch nicht derselben Sexualmoral unterworfen wie „rechtschaffene“ Bürger. Gangster dürfen sehr viel Sexualität offen ausleben.¹⁸⁷ Gleichzeitig sind sie durch ein gefährliches Image für die Damenwelt umso

¹⁸⁵ Vgl. Tieber 2000. S.169

¹⁸⁶ Vgl. Kapitel 2

¹⁸⁷ Munby, Jonathan (1999): Public enemies, public heroes. Screening the gangster from Little Caesar to Touch of Evil. Chicago: Univ. of Chicago Press. S.25

interessanter.¹⁸⁸ Das eben Angeführte kann man auch auf die Klischees umlegen, die Italienern und in der Folge Italo-Amerikanern unterstellt werde. Wie bereits in Kapitel 2 beschrieben, reicht das Bild des Italieners als mysteriöser, gefährlicher Verführer bis ins 18. Jahrhundert zurück.

In *THE GODFATHER* trifft eher das Gegenteil zu. Die sonst negativen Zuschreibungen werden hier verwendet, um eine im Grunde durchwegs sympathische Figur zu schaffen. Sonny ist ein Sympathieträger, zumindest was seine Persönlichkeit betrifft. Dass er so ganz und gar nicht dem Bild der ZuschauerInnen von einem qualifizierten Don entspricht – das durch Vito vorgegeben ist – spielt in der Sympathie des Publikums für ihn als Charakter keine große Rolle.

Durch Sonnys enorme Klischeehaftigkeit ist seine Ethnizität für das Publikum umso leichter zu erkennen. Auch die Bausteine nach Fishman sind bei Sonny sehr einfach auszumachen. *Paternity* ist durch Blutsverwandtschaft gegeben. *Patrimony* wird durch exakt diejenigen Stereotype repräsentiert, die ihn auch zum Gangster machen: seine aufbrausende Art, seine Emotionalität und seine offen zelebrierte Sexualität. Mit der *via vecchia*, die bei den anderen Familienmitgliedern so stark Einfluss nimmt auf ihr Verhalten und den Ausdruck ihrer Ethnizität, hat Sonny wenig zu tun. Indem er aber gerade dieses für das Publikum in den allermeisten Fällen wohl fremde Konzept der italienischen Lebensart ausklammert und nach allgemein bekannten Rollenmustern agiert, ist er umso klarer als Italiener einzuordnen.

Der Familiengangster

Sonny ist ein klassischer italienischer Gangster. Seine Gestik ist ausladend, er neigt zu Wutausbrüchen und lebt offen seine Sexualität aus. Er ist auch derjenige in der Familie, der in seiner Aussprache und im Ausdruck immer wieder Slang oder Kraftausdrücke verwendet. Das unterscheidet ihn deutlich von seinem Vater, der sich – bis auf sein berühmtes Nuscheln, das ihn mindestens so sehr charakterisiert wie seine Ausdruckweise – immer einer sehr gewählten Sprache bedient, die ihn fast aristokratisch wirken lässt. Sonnys Aussprache unterscheidet sich auch deutlich von der seiner Brüder Tom und Michael, die – beide Akademiker – sehr klar artikulieren.

¹⁸⁸ Vgl. Tieber 2000. S.75

Gleichzeitig ist Sonny das einzige Familienmitglied, das wir je selbst physische Gewalt anwenden sehen, er prügelt sich. Die anderen erheben unter Umständen die Waffe, wie Michael gegen Solozzo – aber niemals die Hand gegen andere. Sonny dagegen ist niemals grausam. Seine Wutausbrüche haben immer einen emotionalen und damit für das Publikum unmittelbar nachvollziehbaren Grund. Als er Carlo verprügelt, tut er das in seiner Beschützerfunktion als großer Bruder, doch es ist ganz klar, dass er Connie niemals den Ehemann wegnehmen würde.

Sonny und Michael

Auch Sonnys Tod entspricht dem Gangstergenre, ist eine klare Anspielung auf Arthur Penns *BONNIE AND CLYDE*. Mit diesem genretypischen Tod verlässt Coppola den klassischen Gangstertypus und ersetzt ihn durch einen neuen – Michael. Den enormen Unterschied zwischen den beiden kann man wieder am Beispiel Carlo festmachen. Michael agiert ihm gegenüber nicht, wie Sonny, als Connies Bruder, sondern als Don, der einen Verräter bestraft. Michael hat offensichtlich keine Bedenken, seine Schwester zur Witwe zu machen, obwohl er, genau wie Sonny, versichert, er werde es nicht tun. Mit Sonny und Michael werden zwei völlig verschiedene Gangstertypen gegenübergestellt. Über Sonny funktioniert also die Einordnung Michaels in das Genre, wohingegen seinen anderen Geschwister, Tom, Connie und Fredo, im weiteren Verlauf der Geschichte eher die Aufgabe zukommt, seinen Charakter genauer zu bestimmen.

7.4.2.2. Fredo

"You know in an Italian family or – at least in my family – there are always those brothers who are considered, you know, not as talented as the others, you know. (...) I think Italians that come from that little town mentality are very hard on their own and very cruel to those, who don't cut the mustard on the same level that the star brothers or the star uncles do, and I empathized a little bit with Fredo because you know he bungled guarding his father, (...) and I always, you know, thought of him how'd he feel about it. (...) I think maybe one of the good things that I was

able to do, was to have that perspective off the central action which was of course the men doing men's business."¹⁸⁹

So schildert Coppola seine Sichtweise auf Fredo, den mittleren Sohn der Corleone-Familie. Er bleibt im ersten Teil der GODFATHER-Saga eher im Hintergrund, um sich dann im zweiten Teil umso faszinierender zu entwickeln. Der Bruderkonflikt zwischen Michael und Fredo ist der zentrale Konflikt des zweiten Teiles.

Der *paternity*-Aspekt der Ethnizität ist bei Fredo klar definiert: Er ist von Geburt ein Mitglied der Familie. Der Aspekt der *patrimony* muss schon wesentlich differenzierter gesehen werden. Fredo ist innerhalb der italienischen Familie aufgewachsen und sozialisiert. Er ist in das Familiengeschäft involviert oder hält sich zumindest nicht aktiv davon fern. Er ist also sowohl mit den Handlungs- wie auch den Verhaltensweisen des Vaters – und damit der *via vecchia* – vertraut. Er selbst handelt jedoch offensichtlich nicht danach. Und – was noch bemerkenswerter ist – niemand scheint von ihm zu erwarten, dass er nach dem sizilianischen Verhaltenskodex lebt.

Fredo führt innerhalb der Familie ein Außenseiterdasein. Dementsprechend gering ist auch der Faktor *phenomenology* ausgeprägt. Fühlt man sich in einer Gruppe nicht willkommen und akzeptiert, bringt man ihr auch keine besondere Wertschätzung entgegen. Fredos mangelnde Anerkennung innerhalb des Familienkollektivs wird schon im ersten Teil klar gezeichnet: Wenn Fredo Gesprächsthema ist, dann wird er als dumm oder schwach bezeichnet. Als er seinen Vater nach dessen Heimkehr aus dem Krankenhaus aufsucht, kommt kein Gespräch zwischen den beiden zustande. Wo Vito tatsächlich mit seinen Gedanken ist, zeigt die folgende Überblendung nach Sizilien – zu Michael. Der Don leidet offensichtlich unter dem Verlust seines jüngsten Sohnes – dass Fredo ebenfalls im Begriff ist, den Familienwohnsitz zu verlassen, scheint er gar nicht wahrzunehmen. Ob Fredo freiwillig nach Las Vegas geht, oder gewissermaßen dorthin entsorgt wird, erfahren wir nicht. Jedenfalls vollzieht Fredo nun auch äußerlich etwas nach, was innerlich schon längst passiert ist: die Trennung von der Familie.

In THE GODFATHER – PART II erfahren wir aus einem Gespräch zwischen Michael und Fredo, dass Fredo offensichtlich nicht nur von seinem Vater ignoriert wurde, sondern auch von seiner Mutter nicht eben liebevoll behandelt worden ist: “Mama used

¹⁸⁹The Godfather 1972. 02:14:25

to tease me. She'd say: 'You don't belong to me. You were left on the doorstep by gypsies.' Sometimes I think it's true."¹⁹⁰ Indem seine eigene Mutter Fredos Zugehörigkeit zur Familie in Frage stellt, verweigert sie ihm einen der Grundsteine seiner Ethnizität – die *paternity*. In Fredos Fall ist *paternity* besonders wichtig, da er seine Familienzugehörigkeit fast ausschließlich auf diesen Faktor gründen kann.

In Las Vegas

Michaels Besuch bei seinem Bruder in Las Vegas positioniert Fredo sehr genau. In Michaels Gespräch mit Moe Green bekommt das Publikum eine Art „Einführung“ in Fredos Charakter und seine Fremdwahrnehmung. So wird für die ZuseherInnen ein ganz klares Bild gezeichnet: das eines unrettbaren Versagers, der sich selbst durch dumme und unbedachte Handlungen jede Chance auf Respekt zunichtemacht. Sollte Fredo jemals die Initiative ergreifen, muss das zwangsläufig Schaden anrichten. Er schädigt das Ansehen der Familie, indem er sich von seinem Vorgesetzten in Las Vegas ohne Widerspruch respektlos behandeln lässt. Michael muss für ihn sprechen.

Michael: "Is that why you slapped my brother around in public?"

Fredo: "Oh no, that was nothing Mike. Now, Moe didn't mean nothing by that. Sure he flies off the handle once in a while but... but Moe and me, we're good friends, right Moe, huh?"

Moe: "I got a business to run. I gotta kick asses sometimes to make it run right. We had a little argument, Freddy and I, so I had to straighten him out."

Michael: "You straightened my brother out?"

Moe: "He was banging cocktail waitresses, two at a time! Players couldn't get a drink at the table! What's wrong with you?"¹⁹¹

Fredo kann sich sexuell offenbar nicht zurückhalten. Sowohl in der *via vecchia* als auch in der herrschenden Sexualmoral der Corleones setzt ihn das herab. Die Mitglieder der Familie Corleone werden nur sehr eingeschränkt als sexuelle Wesen dargestellt. Wenn doch, dann ist Sexualität keine positive Charaktereigenschaft – ein Mann lässt sich nicht von seinen Trieben leiten. Und nun hat Fredo gleich mit zwei Kellnerinnen Geschlechtsverkehr. Er erfüllt das Klischee vom schmierigen italienischen

¹⁹⁰The Godfather – Part II 1974. CD1 1:24:42

¹⁹¹The Godfather 02:15:02

Kleinganoven, der sich von niederen Instinkten beeinflussen lässt. Auch seine optische Erscheinung erinnert an einen Zuhälter, etwa die übertriebene Fliegerbrille, die er drinnen trägt, oder das leuchtend gelbe Sakko, in dem er neben seinem Bruder im teuren Anzug einfach nur lächerlich wirkt.

Das alles kostet ihn sowohl den Respekt als auch die Sympathie des Publikums. Noch dazu ergreift Fredo in diesem Gespräch zweimal Partei für Moe Green. Er stellt sich gegen die eigene Familie und begeht damit einen schweren Verstoß gegen den Verhaltenskodex. Unverbrüchliche Loyalität der eigenen (ethnischen) Gruppe gegenüber ist das Fundament, auf dem die Sicherheit dieser Gruppe beruht. Fredo handelt an dieser Stelle zum ersten Mal gegen die Interessen sowohl seiner Familie als auch seiner ethnischen Gruppe.

Fredo: "Wait a minute Moe. Moe, I have an idea. [zu Tom] Tom... Tom, you're the *consiglieri*. Now, you can talk to the Don, you can explain..."

Tom: "Just a minute now. The Don is semi retired and Mike is in charge of the family business now. If you have anything to say, say it to Michael."¹⁹²

Ein weiteres Charaktermerkmal wird gezeigt: Fredo ist feig. Er fühlt sich Michael unterlegen, also scheut er den offenen Konflikt mit ihm. Anstatt sich mit seinem Bruder direkt auseinanderzusetzen, bittet er Tom Hagen um Hilfe.

Der Familienversager

Nicht einen Augenblick wird Fredo als Nachfolger Don Vitos in Betracht gezogen. Nach Sonny's Tod wäre eigentlich er an der Reihe. In seiner Wahrnehmung hätte er die Verantwortung für die Familie – und damit auch für Michael – übernehmen sollen, und nicht umgekehrt. Angesichts der Bedeutung, die der Nachfolge in der Familie beigemessen wird, ist das die ultimative Demütigung.

Auf Fredo sieht man herab. Von vorn herein ist klar, dass er keine ernstzunehmende Bedrohung für seinen Bruder darstellen kann, der ihm so überlegen ist. Als Fredo sich schließlich vor Michael rechtfertigt, seine Gründe für sein Handeln erklärt und seiner Verbitterung Luft macht, wird er mitleiderregend. Fredo bereut und bittet seinen Bruder

¹⁹² The Godfather 1972. 02:15.50

um Vergebung. Indem er das tut, definiert er wieder Michael – er beweist nämlich, dass dieser kein Mitleid und keine Gnade kennt. Fredo ist der Dumme, der gescheiterte Intrigant, der dadurch Michael und seine intellektuellen Fähigkeiten auf ein Podest stellt und ihn als geradezu übermächtigen Gegner erscheinen lässt. Gleichzeitig etabliert er Michael eben als Gegner – der Familie, der Ethnizität, der Emotion. Indem er Fredo kein Mitleid entgegenbringt und nicht einmal mehr vor Brudermord zurückschreckt, verliert er jede möglicherweise noch verbliebene Sympathie des Publikums. Als Michael Fredo tötet, hat dieser seine Funktion schließlich erfüllt. Die Tragik von Fredos Figur ist es, dass sie anscheinend einen ganzen Film lang darauf ausgelegt ist, Fredos Bruder zum Brudermörder zu machen – und ihm damit ein unilgbares Stigma aufzuerlegen.

7.4.3.2. Connie

Connie ist die einzige Tochter des Corleone-Clans. Ihre Sichtweise ist damit auch die einzige weibliche Sichtweise der Kindergeneration im Film. Connie pendelt im Laufe der Filme zwischen zwei Lebensauffassungen und -arten, wobei der wichtigste Wendepunkt hier der gewaltsame Tod ihres Ehemannes ist.

Wie bei allen leiblichen Kindern der Corleones steht Connies *paternity* nicht in Frage. *Patrimony* und *phenomenology* hingegen scheinen in ihrem Fall zunächst klar definiert, um sich dann im Laufe des Films grundlegend zu verändern. Ihre Ethnizität steht und fällt mit dem Verhalten der Männer in ihrer Familie. Im größten Teil von THE GODFATHER entspricht Connie im Wesentlichen dem Frauenbild der *via vecchia*.¹⁹³ Sie heiratet einen Italiener, der daraufhin für die Familie arbeitet, ist Hausfrau und Mutter. Sie demonstriert Unterwürfigkeit gegenüber den Männern ihrer Familie, die so weit geht, dass sie ihren gewalttätigen Ehemann ihrem Bruder gegenüber verteidigt mit den Worten: „It was my fault, I hit him, I started a fight with him.“¹⁹⁴

¹⁹³ Vgl. Kapitel 5

¹⁹⁴The Godfather 1972. 01:33:50

Auslöser männlicher Handlungen

Connie hat als Frau in THE GODFATHER die wesentliche Funktion, die Handlungsweisen der sie umgebenden Männer zu betonen. Sie treibt den Plot voran, indem sie Handlungsgrundlagen liefert. Indem sie das Frauenbild der *via vecchia* so perfekt erfüllt, definiert sie wiederum die Männer, die als starke Beschützer agieren. Insofern hat sie eine unverzichtbare Position – ohne Schützling kein Beschützer. Sie unterstützt außerdem ein Männlichkeitsbild, das im Amerika der beginnenden siebziger Jahre durch den Feminismus untergraben wird, das THE GODFATHER aber noch vermittelt. Wieder setzt Coppola dem – in diesem Fall wohl vor allem männlichen – Publikum eine Rollenverteilung vor, um die es zu trauern gilt.

Connie ist niemals Gesprächspartnerin von Männern, an den Handlungen, die sich um sie abspielen, kann sie nur passiv teilnehmen. Connie wird zwar für geschäftliche Interessen benutzt, vor allem von ihrem Ehemann, sie interagiert mit den Männern ihrer Familie aber immer nur in der Opferrolle. So kann Connie nicht selbst gegen Carlo aktiv werden – der Ehestreit der beiden wird schließlich auch von zwei Männern ausgetragen, nämlich Carlo und Sonny. Mit ihrem Vater sehen wir sie nicht sprechen, die beiden erscheinen nur in der Hochzeitsszene gemeinsam und auch hier dient der Tanz mit Connie in erster Linie dazu, Vito als liebenden Familienvater zu etablieren.

Die Wandlung zur handelnden Figur

Ihre erste aktive Handlung setzt Connie, als sie Michael für den Mord an Carlo zur Rede stellt. Jetzt ordnet sie sich nicht mehr unter. Sie kann es auch gar nicht mehr. Ihre Passivität war an ihr Verständnis der Ethnizität und der Rollenverteilung zwischen Mann und Frau gebunden. Das beinhaltet, dass der verantwortliche Mann eine Schutzfunktion ausübt – Michael hat genau das Gegenteil getan. Indem Michael Carlo töten lässt, untergräbt er Connies ganzes Weltverständnis und damit natürlich auch die Auffassung ihrer Rolle als Frau. Das wirft Connie völlig aus der Bahn¹⁹⁵, löst aber gleichzeitig einen Emanzipationsprozess bei ihr aus. Dieser Prozess, den sie aus einer Notlage heraus vollzieht, demonstriert wieder Michaels zerstörerischen Einfluss auf die

¹⁹⁵ Vgl. Dika 2000. S.91

Familie. Er handelt gegen seine Rolle als Beschützer der Familie und treibt seine Schwester damit von sich weg.

Connie wird innerhalb der Familie zur Rebellin, sie ist die Einzige, die auch gegen Michael aufsteht, ganz im Gegensatz zu Fredo beispielsweise, der seine Rebellion nur durch eine Intrige ausleben kann. Ihre Flucht gelingt ihr aber nur bis zu einem gewissen Grad. Zum einen ist sie innerhalb der italienischen Familie sozialisiert und aufgewachsen, daher kennt sie nichts anderes. Nach wie vor ist sie auf männliche Hilfe und Führung angewiesen, sie hat nur die Kultur gewechselt – es sind jetzt Amerikaner, die die Vermittlerrolle zu einer „fremden“ Kultur übernehmen. Zu diesem Kulturwechsel ist sie gezwungen, weil Michael die Grenze zwischen „eigen“ und „fremd“ nicht nur verwischt hat, sondern vor allem auch jedes „Eigene“ der Familie Corleone zerstört hat. Connies Aufgabe als Figur ist es, diesen Prozess durch ihre Handlungen unmissverständlich auszudrücken. Indem sie immer emotionaler agiert, streicht sie Michaels Kälte noch mehr heraus. Sie konfrontiert ihren Bruder mit offenem Hass und Schmerz, dessen mangelnde Reaktion darauf umso stärker auffällt. Fredo definiert Michael durch eine aktive Handlung, eben indem Michael seinen Bruder ermordet, während Connie seine Passivität anprangert. Er zeigt völlige Gleichgültigkeit gegen seine Schwester, hat kein Verständnis oder Einfühlungsvermögen.

Connie und Kay

Connie emanzipiert sich viel früher als Kay, die Michaels Lügen aus reinem Selbstschutz viel länger glaubt. Als Connie noch die ihr zugeordnete Rolle im Familiengefüge hat, ist Kay eine Außenseiterin in ihrem Verhalten. Sie ist noch die unabhängige, eigenständig handelnde Amerikanerin. Diese Rolle gibt sie in ihrer Ehe völlig auf, während Connie immer selbstständiger agiert – die beiden tauschen also die Rollen. Eine emotionale Bindung wird zwischen den beiden Frauen erst spürbar, als Kay Michael bereits verlassen hat und Connie ihr hilft, ihre Kinder zu sehen. Sie handelt damit wieder in einer traditionelleren Frauenrolle, nämlich der der Mutter. Zwischen ihr und Kay bildet sich eine Solidarität, die sich auf ihre Mutterschaft gründet. Nur auf dieser Grundlage können die beiden zueinander finden und unabhängig von männlichem, in diesem Fall Michaels, Einfluss handeln.

Als sie Kay zu deren Kindern lässt, hat Connie ihren Kampf um Selbstbestimmtheit bereits verloren. Sie ist in althergebrachte Strukturen zurückgekehrt, in denen sie zwar Sicherheit, aber auch wieder Unterdrückung erwarten muss. Ihre äußerliche Erscheinung entspricht nun wieder mehr dem Bild, das sie am Anfang der Saga vermittelt. Sie kehrt in eine Rollenvorstellung zurück, die dem Publikum am Beginn der Corleone-Saga noch romantisiert präsentiert worden ist, als Teil eines Familiengefüges, nach dem man sich zurücksehnt. Jetzt allerdings ist es nur noch trostlos. Michael hat seine Schwester gebrochen.

7.4.2.4. Tom Hagen

Tom ist kein gebürtiger Italiener, wir erfahren, dass er als Kind ein Freund von Sonny war und von der Familie als Ziehsohn aufgenommen wurde. Genaues über seine Familie erfährt man nicht, lediglich dass er deutsch-irischer Abstammung ist. Er nimmt also ethnisch gesehen eine interessante Zwischenstellung ein. Er ist das einzige Mitglied der Familie – mit Ausnahme von Kay – bei dem die italienische *paternity* nicht im engeren Sinne, nämlich der direkten Blutsverwandtschaft, gegeben ist. Fishman betont allerdings, dass tatsächliche Blutsverwandtschaft für eine ethnische Zugehörigkeit gar nicht sein muss, sie kann auch im übertragenen Sinne beziehungsweise symbolisch vorhanden sein. Tom trägt nicht den Familiennamen Corleone, er ist also, was dieses Identitätsmerkmal betrifft, kein Familienangehöriger, was gegen *paternity* spricht. Allerdings spricht er Italienisch – und Sprache ist nach Fishman der körperlichen Seite der Ethnizität, also der *paternity*, zuzurechnen. Im Rahmen von Anthonys Erstkommunion in THE GODFATHER – PART II sehen wir die ganze Familie um einen Tisch sitzen. Als Fredos Frau Deanna und Connies Freund Merle einander vorgestellt werden, entlockt das Michaels Mutter einen bissigen Kommentar, den sie Tom zuflüstert. Sie tut das auf Italienisch. Sie bringt Tom mit den beiden Außenseitern, den Amerikanern, also offensichtlich nicht in Verbindung. Für sie ist Tom Italiener, mit dem sie ganz selbstverständlich in ihrer Muttersprache kommunizieren kann. Sie schließt Tom durch die gemeinsame Sprache in ihren Familienkreis ein und die Amerikaner aus.

Die Stimme der Vernunft

Tom entspricht durchaus dem Verhaltensmuster der *via vecchia*. Er ist kontrolliert, nachdenklich und dabei aber keineswegs kalt. Er reagiert nicht auf Beleidigungen von Außenstehenden. Tom agiert als Stimme der Vernunft, ist dabei aber zu keinem Zeitpunkt emotionslos oder reagiert auch nur mit Unverständnis auf die emotionale Reaktion eines anderen. *Phenomenology* ist bei Tom weniger ausgeprägt, er legt keinen Wert darauf, als Italiener gesehen zu werden. Als der Filmproduzent Woltz ihn für einen Italiener hält, korrigiert er ihn. Tom legt aber zweifelsohne sehr großen Wert darauf, ein Mitglied der Familie zu sein, und zwar nicht im geschäftlichen Sinne, sondern als Bruder und Sohn. Er artikuliert es nie, es steht aber außer Frage, dass seine Loyalität gegenüber dem jeweiligen Don felsenfest ist. Weder Vito noch Michael stellen diese Loyalität jemals in Frage. Nach Bergan¹⁹⁶ ist Tom wichtig für den Familienzusammenhalt und hat auch für das Publikum eine ähnliche Funktion als derjenige, der eigentlich auch den Film zusammenhält und eine gewisse Sicherheit und Kontinuität gewährleistet.

Tom argumentiert immer rational und rein geschäftlich. Er rät dem Don zu einer Kooperation mit Solozzo, und sogar nach dem Anschlag auf Vito rät er Sonny, über ein solches Geschäft nachzudenken. Man kann ihm dabei nicht mangelndes Einfühlungsvermögen unterstellen, es steht außer Zweifel, dass er Vito liebt wie einen Vater. Doch er ist offensichtlich in der Lage, Geschäft und private Gefühle so weit zu trennen, dass seine Emotionen finanzielle Überlegungen nicht beeinflussen. In der Wahrnehmung des Publikums disqualifiziert ihn das eher als Italiener, denn es entspricht nicht dem Klischee des hitzigen Temperaments, das Italienern oft zugeschrieben wird und das Sonny in THE GODFATHER so perfekt verkörpert. Absurderweise ist es nach den Kriterien der *via vecchia* genau umgekehrt. Hitzköpfe sind in diesem Verhaltenskodex nicht gerne gesehen.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Bergan, Ronald (1998): Francis Ford Coppola. Dt. Erstausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rororo Rororo-Sachbuch, 60652). S.60

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 5.1.

Tom und seine Brüder

Derjenige, der sowohl Toms Fähigkeiten als *consiglieri* wie auch seine Familienzugehörigkeit als Einziger offen in Frage stellt, ist Sonny. Obwohl – oder vielleicht gerade weil – er ihn in die Familie brachte, ist Sonny sich anscheinend ständig bewusst, dass Tom anders ist. In emotionalen Diskussionen setzt er dieses Bewusstsein, das Tom natürlich auch hat, als Waffe gegen seinen Ziehbruder ein. Während Vitos Krankenhausaufenthalt wird die Spannung zwischen Sonny und Tom deutlich.

Sonny: “Well Tom, you’re *consiglieri*. Now, what do we do if the old man dies, god forbid?”

Tom: “We lose the old man, we lose our political contacts and half our strength. The other New York families might wind up supporting Sollozzo just to avoid a long, destructive war. This is almost 1946. Nobody wants bloodshed anymore. If your father dies – you make the deal, Sonny.”

Sonny: “That’s easy for you to say, Tom, he’s not your father.”

Tom: “I’m as much a son to him as you or Mike.”¹⁹⁸

Diese Szene macht deutlich, dass Sonny Toms geschäftliche Fähigkeiten durchaus schätzt – obwohl er in an anderer Stelle als *consiglieri* kritisiert, wieder weil er kein Sizilianer ist. Er sucht Toms Rat, kann allerdings nicht differenzieren zwischen Geschäft und persönlicher Rache. In diesem Zusammenhang erleben wir eine der wenigen Gelegenheiten, in denen Tom seine stoische Ruhe aufgibt und laut wird. Er schreit Sonny an, als dieser einen Krieg mit den anderen Familien in Kauf nehmen will, um seinen Vater zu rächen.

Tom: “This is business, not personal.”

Sonny: “They shot my father, it’s business your ass.”

Tom: “Even shooting your father was business, not personal, Sonny.”

Sonny: “Well then business will have to suffer, alright? And listen, do me a favor, Tom – no more advice on how to patch things up. Just help me win please, alright?”¹⁹⁹

Sonny ist mit der Situation emotional völlig überfordert. Er ist bereit, das Geschäft wegen einer persönlichen Vendetta aufs Spiel zu setzen. Tom erkennt das – und es

¹⁹⁸ The Godfather 1972. 00:46:47

¹⁹⁹ Ebd. 01:02:30

macht ihm offenkundig Angst. Ihm ist klar, was ein solcher Krieg bedeuten würde, und er kann dieses eine Mal nicht mehr ruhig bleiben, denn so wird er zu Sonny nicht durchdringen. Erst als er als Argument die Sicherheit der Familie anführt, lenkt Sonny ein und erklärt sich bereit zu warten.

Eine besondere Bindung herrscht zwischen Tom und Michael. Schon zu Beginn des ersten Filmes, auf Connies Hochzeitsfeier, erlebt das Publikum die beiden sehr innig und herzlich. Michael ist derjenige der drei Brüder, der Toms Familienzugehörigkeit niemals in Frage stellt. Im Gegenzug steht Tom immer loyal hinter ihm, auch als Michael seine restliche Familie schon verloren hat. Nach dem Mordanschlag auf Michael in Lake Tahoe vertraut er Tom nicht nur seine Geschäfte, sondern auch seine Familie an.

Michael: "There's a lot I can't tell you Tom. And I know that's upset you in the past. You felt it was because of some lack of trust or confidence. But it's...it's because I admire you and I love you that I kept things secret from you. So at this moment you are the only one I can completely trust. (...) Tom, you're my brother."

Tom: "I always wanted to be thought of as a brother by you, Mikey. A real brother."

Michael: "I know that. You're gonna take over. You're gonna be the Don. (...) I'm trusting you with the lives of my family and my children. The future of this family."²⁰⁰

Bei aller emotionalen Kälte, die Michael seiner Frau und seiner Schwester entgegenbringt, Tom gegenüber beweist er hier ein erstaunliches Einfühlungsvermögen. Zwischen den beiden besteht eine Bindung, die Michael zu keinem anderen Familienmitglied hat. Wie an anderer Stelle schon erwähnt, kann Tom als jemand gesehen werden, der sich über einen langwierigen Prozess eine ethnische Zugehörigkeit angeeignet hat. Über Michael findet Tom, wie über kein anderes Familienmitglied, Eingang in die Familie – und das nicht nur als *consiglieri*, eine Position, die er unter Michaels Führung offiziell gar nicht mehr innehat. In *THE GODFATHER – PART II* ist er lediglich der Anwalt der Familie.

Für Michael ist Tom ein Bruder, er teilt dessen Hang zu rationalen Überlegungen, der beide eindeutig von Sonny unterscheidet. Trotzdem bleibt Tom für das Publikum immer

²⁰⁰ The Godfather – Part II 1974. CD1 00:35:58

ein Sympathieträger, er ist der Ruhepol in diesem sonst so rastlosen, für die ZuschauerInnen wirklich anstrengenden Film, zu dem der zweite Teil der Trilogie sich entwickelt. Durch die Tatsache, dass gerade er einen Zugang zu Michael findet und nicht einen Moment negative Gefühle gegen ihn hegt, zeigt er eine andere Sichtweise auf seinen Bruder. In der Interaktion der beiden kann man noch das Menschliche in ihm erkennen. Durch diese weitere Sichtweise ist keine klare schwarz-weiße Konzeption von Michael und seiner Umgebung mehr möglich. Indem Tom ihm eine Grauschattierung verleiht, wendet er schließlich Michael vom reinen Monster hin zur tragischen Figur.

7.5. Einschub: Die Feinde der Familie

Die Familie Corleone hat mit zwei verschiedenen Arten von Gegenspielern zu kämpfen. Zunächst gibt es natürlich Mitglieder von verfeindeten Mafiafamilien, die um die Vorherrschaft in New York konkurrieren – dieser Machtkampf bildet das Zentrum des eigentlichen Plots.²⁰¹ Es handelt sich dabei um Italiener wie beispielsweise Solozzo. All diese italienischen Mafiamitglieder unterliegen denselben Spielregeln, behandeln einander zumindest vorgeblich mit Respekt. Diese Feinde treten in *THE GODFATHER* kaum in Erscheinung, bis auf ein einziges Mal – als Vito eine Versammlung der New Yorker Dons einberuft. Die Männer, die hier um einen Tisch sitzen, erscheinen zwar nicht so ehrenhaft wie Vito, aber bestimmte Umgangsformen bleiben immer gewahrt. Auch Hyman Roth in *THE GODFATHER – PART II* benimmt sich bei allem Intrigenspiel immer kultiviert und verhält sich als höflicher Verhandlungspartner. Es fällt auf, dass die Männer des organisierten Verbrechens kaum jemals die Stimme erheben und niemals handgreiflich werden.

Die primitive Darstellung der amerikanischen Widersacher

Durch die Einführung in die Regeln der *via vecchia* und die Grundsätze der Familienehre innerhalb der Mafiafamilie nimmt das Publikum bei der Rezeption des Filmes diese Maßstäbe auch für sich an. Während es also die (illegalen) Handlungen der

²⁰¹Vgl. Browne 2000. S.14f

Familienmitglieder als entschuldigbar²⁰² – innerhalb des mafiosen, familienorientierten Wertesystems – ansieht, werden die Taten, die diesen Maßstäben widersprechen, umso schärfer verurteilt, sogar dann, wenn sie eigentlich nicht gesetzeswidrig sind. Das trifft natürlich in erster Linie auf die amerikanischen Widersacher der Familie zu. Sie zeigen offen Aggression, werden laut oder handgreiflich oder – wie etwa Senator Geary – persönlich beleidigend. Auch was Sexualität angeht, ähneln die Feinde viel eher dem Gangsterklischee als die eigentlichen „Verbrecher“ – die Corleones selbst. Hyman Roth werde ich in diesem Kapitel nicht behandeln, da er zwar kein Italiener oder italienischer Abstammung ist, aber in seiner Figurenzeichnung eher einem Mitglied der Mafia entspricht als dem Bild, das ansonsten von den amerikanischen Feinden der Familie gezeichnet wird.

Ein Beispiel für die Verhaltensweisen der Familienfeinde ist der Filmproduzent Woltz²⁰³, der Johnny Fontane aus reinen Rachemotiven eine Rolle verweigert. Johnny hat ihm offensichtlich eine junge Schauspielerin abspenstig gemacht, mit der er zuvor eine Affäre hatte. Er erfüllt also das Klischee vom zügellosen, triebgesteuerten Mann im Showbusiness, den weniger seine Geschäfte als seine Affären interessieren. Er handelt irrational und bösartig. Das ist es, was der Familie schließlich das Recht gibt, ihn mit Gewalt zu erpressen. Ohne Woltz‘ widerlichen Charakter wäre es Don Vito, der charakterlos und böse erscheinen würde. Vito ist für die ZuseherInnen kein Mann, der einen anderen bloß deshalb bestraft, weil derjenige ihm einen Gefallen verweigert. Vielmehr setzt er eine gerechtfertigte Maßnahme gegenüber einem bösen Menschen.

Dazu kommt, dass in beiden Filmen diejenigen Gegenspieler, die besonders unsympathisch dargestellt werden, auch noch Vertreter des Staates sind: der Polizist McClusky²⁰⁴ und Senator Geary. Beide sind korrupt und missbrauchen ihr Amt. Sie sind dafür verantwortlich, dass einfache Männer wie Bonasera sich an Don Vito wenden müssen, wenn sie Gerechtigkeit wollen. Wieder übt Coppola harte Kritik am amerikanischen Staatssystem.

McClusky nimmt Bestechungsgelder von Solozzo an. Wir können zwar davon ausgehen, dass die Corleones selbst nicht wenige Polizisten auf ihrer Gehaltsliste haben,

²⁰² Vgl. Bergan 1998. S.58

²⁰³ Vgl. Dika 2000. S.90

²⁰⁴ Vgl. Ebd.

doch bei McClusky ist es anders. Er ist in den Drogenhandel verwickelt, den Vito – was ihm wiederum Sympathien des Publikums einträgt – grundsätzlich ablehnt. Dazu kommt, dass er gegen ein Mitglied der Familie, Michael, Gewalt anwendet, als dieser seinen schwerverletzten Vater beschützen möchte. Er nimmt Michael also das Recht, seine eigene Familie zu beschützen, was einen unverzeihlichen Verstoß gegen den Kodex der *via vecchia* darstellt.

Bei Senator Geary ist es wiederum seine sexuelle Zügellosigkeit, mithilfe derer die Familie ihn schließlich besiegen kann. Er wird in Verbindung gebracht mit einer toten Prostituierten. Bei dieser Gelegenheit bekommen wir einen Eindruck von Gearys Vorlieben und Praktiken. Dass er außerdem sein Amt benutzt, um Michael zu erpressen, macht ihn zum direkten Widersacher der Corleones und damit auch zum Feindbild des Publikums. Seine Rede bei den Kefauver Anhörungen, zu denen Michael geladen wird, ist eine einzige Farce. Indem Coppola dem Publikum nicht nur diese öffentliche Rede präsentiert, sondern auch seine privaten Unterredungen mit Michael, entlarvt er ihn als das personifizierte Klischee des populistischen, stimmengierigen Politikers.

8. Sprache

8.1. Sizilianisch – eine kurze Einführung

Zu behaupten, die Mitglieder der Familie Corleone und alle weiteren italienischstämmigen Charaktere des Godfather sprächen Italienisch, wäre nicht korrekt. Wir können im Gegenteil sogar davon ausgehen, dass die meisten unter ihnen des Italienischen im Sinne einer normierten Schriftsprache, wie sie heute Amtssprache ist, gar nicht mächtig wären. Warum dem so ist, lässt sich aus der Sprachgeschichte Italiens erklären, die ich im Folgenden kurz anreißen möchte.

Wie bereits erwähnt, existiert Italien als (offiziell) geeinte Nation erst seit 1861. Davor gab es also auch keine Notwendigkeit einer einheitlichen Sprache.²⁰⁵ Der Ruf nach einer Nationalsprache wurde mit der Einigung laut. Durch die Einführung einer Standardvarietät gingen die Dialekte zurück, allerdings in einem sehr langsamen Prozess. Bis heute ist die Sprachenlandschaft in Italien sehr unterschiedlich. Die gebildeteren Schichten eigneten sich die neue Amtssprache natürlich wesentlich schneller an und beherrschten dann oft sowohl Standardvarietät als auch die regional üblichen Dialekte.

"Va anzitutto osservato che il processo di unificazione linguistica si avviò lentamente e con ritmo diverso nelle varie regioni; con maggiore rapidità al livello dei ceti socialmente più elevati ed economicamente più favoriti i quali pervennero ad un equilibrato *bilinguismo* (italiano – dialetto locale), assai più a rilento nei ceti più bassi ed economicamente depressi e quindi ancorati a un *monolinguisimo* dialettale resistente."²⁰⁶

(Man kann zunächst beobachten, dass der Prozess der linguistischen Einigung sich langsam vollzog und mit unterschiedlichem Rhythmus in den einzelnen Regionen; mit höherer Geschwindigkeit auf der Ebene der sozial höherstehenden und ökonomisch begünstigten Schichten. Diese gelangten zu einem ausgewogenen Bilinguismus (Italienisch – lokaler Dialekt), während die niedrigeren und

²⁰⁵ Vgl. Schrodi, Julia (2008): L'italiano regionale e la variazione linguistica in Sicilia. Diplomarbeit. Betreut von Robert Tanzmeister. Wien. Universität Wien, Romanistik. S.5

²⁰⁶ Coco, Francesco (1977): Introduzione allo studio della dialettologia italiana. Bologna: Pátron (Storia della lingua italiana e dialettologia, 5). S.27

ökonomisch benachteiligten Schichten in einem resistenten dialektalen Monolinguisismus verankert waren.)

Emigranten machten diese Entwicklung natürlich nicht mit. Ihre Sprachentwicklung, zumindest in der Muttersprache, blieb mit dem Zeitpunkt der Auswanderung stehen. Dazu kommt, dass ein Großteil der Emigranten, weil aus eher ärmlichen Verhältnissen stammend, nicht nur reine Dialektsprecher, sondern auch Analphabeten waren. "(...) infatti la provenienza geografica degli emigrati lascia chiaramente supporre che si sia trattato in netta prevalenza di dialettografi integrali, per lo più analfabeti."²⁰⁷ (*Tatsächlich lässt die geographische Herkunft der Emigranten klar vermuten, dass es sich um eine deutliche Mehrheit von Dialektsprechern gehandelt hat, zumeist Analphabeten.*)

Die italienischen Dialekte

Am stärksten unterscheidet sich in den regionalen Dialekten und Varietäten das Alltagsvokabular, Bezeichnungen von Gebrauchsgegenständen und dergleichen, wobei betont werden muss, dass die italienischen Dialekte zu einem großen Teil nicht nur Variationen der Standardsprache sind, sondern autonome Sprachsysteme, die unabhängig von der Nationalsprache existieren.²⁰⁸ Ob das Sizilianische – das ja auch im GODFATHER gesprochen wird – nun Dialekt ist, regionale Varietät oder eine eigene Sprache, darüber ist sich die Literatur uneins, es ist für die vorliegende Arbeit auch unerheblich. Es weist aber eindeutig Gemeinsamkeiten auf mit anderen Sprachvarianten Südtaliens.²⁰⁹ So hat es etwa die auch im Römischen übliche Verdoppelung von Konsonanten, wie in *aggile* statt *agile* (= agil). Ein intervokalisches „s“ wird grundsätzlich stimmlos gesprochen, während es nach nasalen und Fließlauten als stimmhaftes „z“ ausgesprochen wird, so zum Beispiel in *penzare* statt *pensare* (= denken). Die Laute /t/, /k/, /p/ und das stimmlose „ch“ werden stimmhaft. Der Klang des Sizilianischen, wie der anderen südlichen Varianten des Italienischen unterscheidet sich also deutlich von der Standardsprache. Auch ganze Wörter unterscheiden sich deutlich von der im Italienischen verwendeten Form. So verwenden Südtaliener etwa

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Vgl. Schrodi 2008. S.12

²⁰⁹ Vgl. Tosi, Arturo (2001): Language and society in a changing Italy. Clevedon: Multilingual Matters (Multilingual matters, 117). S.47

compare für *padrino*, was Pate, also Godfather, bedeutet. Ausgesprochen wird es allerdings meist als *combare*, also stimmhaft. Weitere Beispiele sind *faticare* statt *lavorare* (arbeiten) oder *buttare* statt *versare* (einschenken). *Buttare* hat in der Standardsprache die Bedeutung werfen oder wegwerfen.

Auch in THE GODFATHER finden sich Beispiele für die großen Unterschiede zum Standard. So sagt Michael, als er von Solozzo Sicherheit für seinen Vater verlangt, die Worte *voggiú ca*²¹⁰ für „ich will“, im Italienischen, wie es als Standard festgelegt wurde, müsste es *voglio che* heißen.

8.2. Die Sprache der Corleones

Sprache als identitätsbildendes Merkmal ist essentiell in Fishmans²¹¹ Verständnis von Ethnizität. Ethnizität und Sprache sind für ihn immer und untrennbar verbunden, sie sei das primäre Symbolsystem unserer Spezies. "Language is the recorder of paternity [and] the expresser of patrimony (...)"²¹² Sie ist also nicht nur Kommunikationsmittel, sondern selbst Symbol. Ihr Referent ist dabei die Ethnizität als Ganzes. Sprache sei dabei der *paternity* zuzurechnen, also der körperlichen Seite der Ethnizität, denn sie werde als solche empfunden. "It is precisely because language is often taken as a biological inheritance that its association with ethnic paternity is both frequent and powerful. It is 'aquired with the mother's milk'."²¹³

Sprache wird in THE GODFATHER sehr gezielt als ethnisches Merkmal eingesetzt.

"The diction and the gestures of the characters presented recall their earlier roots, either by speaking Italian in the dialect of southern Italy or, when in America, an English often marked by the accents of the recent immigrant, or by that of the working class Italian American."²¹⁴

Coppola definiert die ethnische Identität der einzelnen Charaktere sehr stark über ihre Sprachverwendung in einzelnen Situationen. Gleichzeitig erhöht er damit wieder den Eindruck der Authentizität, denn die Figuren sprechen eben nicht einfaches

²¹⁰The Godfather 1972. 01:14:13

²¹¹ Vgl. Fishman 1989. S.7ff

²¹² Ebd. S.32

²¹³ Ebd. S.26

²¹⁴ Dika 2000. S.29

Standarditalienisch, und ihre Sprache lässt sich mit historischen Entwicklungen und Tatsachen in Verbindung bringen. Ihre Herkunft sowie ihre Sozialisation werden sehr genau über ihren Dialekt, wie auch über ihre vorhandene – oder auch nicht vorhandene – Sprachkompetenz charakterisiert. Besonders auffällig ist diese Charakterisierung bei Michael.

8.2.1. Vito – Sizilien und Little Italy

Vito sagt in THE GODFATHER, also im ersten Film, nicht mehr als vereinzelte Worte auf Italienisch. Er spricht mit einem deutlichen italienischen Akzent, führt aber keine einzige Unterhaltung in seiner Muttersprache. Gezielte Verwendung von bekannten Ausdrücken wie *grazie* oder *buonasera* wirkt eher wie die Betonung der gesamten Darstellung, insbesondere der Gestik, als die natürliche Reaktion eines Muttersprachlers, dem die italienischen Begriffe einfach zuerst einfallen. Je weniger italianisiert Vitos Sprachverwendung in THE GODFATHER wirkt, umso deutlicher ist sie es im zweiten Teil.

Die Geschichte von der Corleones beginnt mit der Ermordung von Vitos Vater 1901, also genau 40 Jahre nach der Einigung Italiens. Zu diesem Zeitpunkt kann man davon ausgehen, dass sich die noch relativ junge italienische Nationalsprache noch nicht bis in ein kleines sizilianisches Bergdorf, wie Corleone es ist, ausgebreitet hat. Ob Vito Schulbildung hat, ob er bereits lesen und schreiben kann, als er nach Amerika kommt, oder ob er es erst dort erlernt, erfährt man im Film nicht.

Ankunft in Amerika

Solange der Film noch in Sizilien spielt, wird nur Italienisch gesprochen, erst als Vito in Amerika ankommt, hört er, wie auch das Publikum, erste englische Worte. Im Gegensatz zu uns aber, die wir in den italienischen Szenen mit Untertiteln verwöhnt werden, steht Vito der neuen Sprache – die für uns nun erstmals direkt verständlich ist – völlig hilflos gegenüber. Von Anfang an herrscht hier ein großer Abstand zwischen dem jungen Vito und seinen ZuseherInnen vor der Kinoleinwand. Vito entstammt einer anderen, für uns (in jeder Hinsicht) nicht verständlichen Kultur und steht der unseren

mit demselben Unverständnis gegenüber. Wie bereits erwähnt sind Italiener zu der Zeit, als Vito in die USA immigriert, eine der größten Einwanderergruppen. Das spiegelt sich im Film nicht nur in der Masse von Menschen, die sich mit Vito auf demselben Schiff befinden, sondern auch in der Tatsache, dass sich während der Quarantäneuntersuchung eine italienisch-sprachige Schwester im Raum befindet, die für die Immigranten in deren Muttersprache übersetzt. Nachdem der Arzt seine Diagnose gestellt hat, wiederholt die Schwester noch einmal alles für Vito, allerdings nicht in sizilianischem Dialekt, sondern in der Standardvarietät. Während sämtlicher Rückblenden in *THE GODFATHER – PART II*, die in Little Italy spielen, ist Italienisch erste Gebrauchssprache sämtlicher Charaktere. Dies deckt sich wiederum mit den Tatsachen zu dieser Zeit. "Sometimes a whole village would resettle in the same neighbourhood of an American city, preserving its distinct Calabrian, Abruzzian or Sicilian dialect."²¹⁵ Vito muss also die englische Sprache offensichtlich nicht beherrschen, um sich in Amerika eine Existenz aufzubauen. Für das Publikum bedeutet das, dass die italienische Kultur in Amerika einen großen Raum einnimmt und davon unabhängig ihre eigenen Wertvorstellungen beibehält. Sie wird als eigener abgegrenzter Mikrokosmos inszeniert, in den Amerika keinen Eingang findet, Italiener bleiben Italiener und lassen sich – zumindest noch – nicht durch das Gesellschafts- und Wertesystem ihrer neuen Wahlheimat korrumpieren.

Verwendung des Englischen

An verschiedenen Stellen verwendet Vito einzelne englische Wörter oder Phrasen, meist in belanglosen Zusammenhängen. Es wirkt fast wie das sprachliche Gegenstück zu Marlon Brandos Vito in *THE GODFATHER*, denn auch der junge Vito verwendet in erster Linie Dank- und Begrüßungsfloskeln in der Zweitsprache. Im ersten Teil ist die Muttersprache also zur Zweitsprache geworden, während sie in den Rückblenden noch vorherrscht. Tatsächlich fängt Vito zunächst im geschäftlichen Rahmen an, Englisch zu sprechen. So verspricht er seinen beiden Partnern Tessio und Clemenza im Gespräch um die Zahlungen an Fanucci: „I take care of everything.“²¹⁶ Er übernimmt dabei die

²¹⁵ Conklin, Nancy Faires; Lourie, Margaret A. (1983): *A host of tongues. Language communities in the United States*. 1. printing. New York: Free Press [u.a.]. S.40

²¹⁶ *The Godfather – Part II* 1974. CD1 01:49:39

Sprachfärbung, die er auch im sizilianischen Dialekt hatte, sowohl /t/ als auch /k/ werden leicht stimmhaft und das englische /th/ wird ebenfalls zu einem verschliffenen /t/.

Plötzlich hineingeworfene englische Sätze in die italienische Konversation reißen das Publikum außerdem aus dem Fluss des Gespräches. Man horcht auf, denn durch die nach wie vor fremd klingende Sprachmelodie, erzeugt durch den starken italienischen Akzent, fragt man sich zunächst, ob es sich gerade tatsächlich um einen englischen Satz gehandelt hat. Als wir uns schließlich bewusst werden, dass es doch Englisch war, was gesagt wurde, werden wir daran erinnert, dass wir uns in Amerika befinden, nicht in der nostalgisch verklärten Welt der Sizilianer, in die wir uns haben hineinziehen lassen. Hat sich das Publikum vom fremden Duktus der Gespräche einlullen lassen, wird durch eine kurzfristige Verwirrung nun wieder Aufmerksamkeit geweckt.

Neben diesem Effekt erkennt man an Vitos Verwendung der englischen Sprache, dass sie sich in seinen Alltag einschleicht – auch in den familiären – und ihn weiter von seiner sizilianischen Heimat entfernt. Als er mit seiner Familie nach Sizilien reist, um in weiterer Folge Rache an Don Ciccio zu üben, grenzt er sich über vereinzelte englische Ausdrücke vom Rest der Gruppe ab. Er bittet Fredo auf Englisch, seiner Großmutter ein Geschenk zu überreichen, kurz darauf rügt er Sonny: „Hey, Sonny what are you doing?“²¹⁷ Er profiliert sich damit als Auswanderer, als Kosmopolit unter Menschen, die ihr Heimatdorf wohl nie verlassen haben. Die Verwendung der Fremdsprache macht deutlich, dass er seinem Umfeld etwas voraus hat, dass er etwas erreicht hat. So vervollständigt seine Sprache das Bild, das schon die großzügigen Geschenke an alle Familienmitglieder zeichnen – darunter eine kleine Freiheitsstatue – nämlich das des Jungen, der aus der Heimat vertrieben wurde und nun als gemachter Mann zurückkehrt. Vito lebt den amerikanischen Traum – und er honoriert diese Tatsache, indem er die Sprache des Landes spricht, das ihm diesen Traum ermöglicht hat. Für sein Umfeld und für das Kinopublikum symbolisiert Vitos Kenntnis der englische Sprache vor allem eines: Erfolg. Nicht als Familienvater im Sinne der *via vecchia*, wo er sich als Beschützer seiner Familie etabliert hat – sondern als Geschäftsmann in den USA. Vito ist finanziell erfolgreich – diejenige Form von Erfolg, der im amerikanischen Wertesystem wirklich zählt.

²¹⁷Ebd. CD2 00:37:53

Vito hat seiner Heimat eigentlich schon den Rücken gekehrt, er besucht sie lediglich ein letztes Mal, um Rache für seine Familie zu üben. Das wird einmal mehr durch die englische Sprache deutlich gemacht, als Vito mit dem kleinen Michael am Fenster des abfahrenden Zuges steht, mit der Kinderhand winkt und dabei sagt: „Michael, say goodbye.“²¹⁸ Vito hat mit seiner Vergangenheit abgeschlossen, seine letzte Aufgabe in Sizilien ist erledigt. Als er sich verabschiedet, tut er das in der Sprache des Landes, das ihm nun neue Heimat geworden ist.

8.2.2. Michael

Dass sowohl Michael wie auch seine Geschwister in erster Linie Englisch miteinander sprechen, deckt sich nicht mit dem, was bei realen Einwandererfamilien aus Italien innerhalb der Familie üblich war. "Particularly with first- and second-generation Italian Americans, Italian continued to be spoken at home."²¹⁹ Auf der anderen Seite kann man wohl nicht davon ausgehen, dass die Kinder der realen Immigranten auf Anwesen lebten, die dem der Corleones ähnlich waren. Die Familie lebt nicht in einem italienischen Viertel, hat Little Italy offensichtlich bereits vor Jahren verlassen. Welche Schulbildung die Kinder genossen haben, weiß man nicht, nur so viel, dass sie es Michael offensichtlich gestattet, ein College zu besuchen. Alle Kinder sind also sprachlich voll integriert, Unterrichtssprache sowie die Sprache, die sie mit Freunden gesprochen haben, war vermutlich in erster Linie Englisch. Schließlich kann auch Tom Hagen, bevor er zur Familie kam, mit Sonny nur Englisch gesprochen haben.

Michaels Ethnizitätskonflikt in seiner Sprachverwendung

Michael ist der Einzige unter den vier Kindern, der ganze Konversationen auf Sizilianisch führt. Bei allen anderen hören wir nur einzelne Ausdrücke. Dabei ist Michael derjenige, der mit der Muttersprache seiner Eltern wohl am wenigsten vertraut ist. Auch aufgrund dessen, was man über sein Leben vor dem Beginn von THE GODFATHER erfährt, würde man vermuten, dass ihm die Sprache am wenigsten wichtig ist. Umso interessanter gestaltet sich Michaels sprachliche Entwicklung im

²¹⁸Ebd. 00:42:55

²¹⁹ Conklin, Lourie 1983. S.50

Bezug auf seine Ethnizität. Wie bereits ausführlich dargelegt, ist seine italienische Ethnizität und die seiner Familie für Michael etwas Fremdes, Unverständliches. Er versucht sich hineinzuleben, sie sich anzueignen, scheitert aber kläglich. Ebenso verhält es sich mit seiner Sprache. Seine Fähigkeit – und vor allem seine Unfähigkeit – den sizilianischen Dialekt anzuwenden, spiegeln sein Verhältnis zur Ethnizität wider. Als Michael in das Familiengeschäft einsteigt, beginnt er auch zunehmend, Gespräche auf Sizilianisch zu führen. Später als Don wirkt es, als würde Michael versuchen, sich über die sizilianische Sprache Respekt zu verschaffen, versuchen, seine Ethnizität unter Beweis zu stellen, was ihm in anderer Hinsicht nicht gelingen will. Doch auch diese Versuche, bei seinen Landsleuten Anerkennung zu finden, scheitern. Besonders auffällig wird die Künstlichkeit von Michaels Sprache im Kontakt mit Frankie Pantangeli. Michael erinnert ihn daran, dass der Name seiner Familie nach wie vor Corleone sei. Er formuliert einen sehr gestelzt wirkenden Satz auf Italienisch auf den Pantangeli sofort kontert, der weitaus schneller, emotionaler und flüssiger spricht. Außerdem verwendet Pantangeli Redewendungen, was zwangsläufig authentischer wirkt, da sie schwerer zu erlernen und vor allem schwerer korrekt anzuwenden sind.

Michael beherrscht das Sizilianische nicht besonders gut, bleibt immer wieder stecken, weiß nicht mehr weiter und muss sich mit seiner ersten Gebrauchssprache, dem Englischen, behelfen. Besonders deutlich wird dieser Aspekt in zwei Szenen, die ich im Folgenden in Hinsicht auf die Sprachverwendung genauer behandeln möchte.

8.2.2.1. Michael trifft Solozzo

Als Michael sich mit Virgil Solozzo trifft, um zu verhandeln, steht bereits fest, dass er ihn und seinen Partner McClusky töten wird, dem Mord geht aber ein Gespräch voraus. Sie treffen sich in einer eindeutig italienischen Umgebung. Als das Auto vorfährt, erkennen wir die Aufschrift „Italian-American Restaurant“²²⁰ am Schaufenster des Lokals. Als McClusky bestellt, fragt Solozzo den Kellner auf Italienisch, wieder im sizilianischen Dialekt, ob er verstanden habe. Wir bewegen uns also nach wie vor in einem sehr eng begrenzten ethnischen Umfeld, nämlich dem Sizilianischen. Trotz, oder gerade wegen der Anwesenheit McCluskys, spricht Solozzo Michael auf Italienisch an.

²²⁰ The Godfather 1972. 01:12:38

Dadurch verschieben sich die Fronten auf eine absurde Weise. Zuvor waren Solozzo und Michael klar durch Feindschaft getrennt, Solozzo war mit dem Polizisten verbündet. Nun entsteht eine weitere Ebene, die diese Trennung verwischt. Auch Donat bemerkt, dass Solozzo hier einen Sprachcode wählt, der Michael den Eindruck einer engen Bindung zwischen den beiden vermittelt und McClusky ausschließt.²²¹ Wie Fishman betont, bildet eine Sprache eine enorm mächtige Vertrauensgrundlage zwischen Sprechern derselben Ethnizität. Sie verbindet sie und vermittelt den Eindruck von Gemeinschaft, in die ein außenstehender Fremdsprachler nicht einzudringen vermag.

"The language of own-ethnicity is often assumed to be indicative of homegrown honesty and decency and wit and subtlety (such that even dishonesty may be viewed as being crafty in a familiar and almost pardonable way), not to mention partnership in the here-and-now and co-destination in the hereafter."²²²

Unterstrichen wird die Verbindung der beiden, die geradezu verschwörerisch wirkt, noch durch die Körperhaltung der drei Anwesenden. McClusky, der weiß, dass er von der folgenden Konversation nichts verstehen wird, lehnt sich zurück, während die beiden anderen die Oberkörper auf einander zu bewegen. Obwohl die beiden am weitesten voneinander entfernt sitzen und durch den Tisch getrennt sind, wirken sie einander plötzlich sehr nahe.

Solozzo redet langsam, begleitet von deutlichen Gesten, die das Gesagte zusätzlich untermalen. Das für Donat²²³ Bemerkenswerte an dieser Konversation ist die fehlende Untertitelung, obwohl das Gespräch auf Sizilianisch geführt wird. Der Zuschauer wird plötzlich auf eine Informationsstufe gestellt mit McClusky, der ebenfalls daneben sitzt, ohne zu verstehen. Im Gegensatz zu ihm ist das Publikum auf diesen Informationsmangel aber nicht vorbereitet. Donat argumentiert, dass diese Lücke, mit der die ZuseherInnen hier konfrontiert sind, die Identifikation mit Michael erschwert. Vorher war er durch seine bewusste Distanz zur Familie und ihren illegalen Geschäften eindeutig der Sympathieträger des Filmes. Diese Position verliert er nun zusehends, er

²²¹ Vgl. Donat, Sebastian (2007): Wovon Dances With Wolves nichts wissen konnte. Filmische Übersetzung als Kommunikator. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): Rhetorik und Film. Tübingen: Niemeyer (Rhetorik, 26), S.40–59. S.44f

²²² Fishman 1989. S.38

²²³ Vgl. Donat 2007. S.44f

wird dem Publikum fremd. Donat bezeichnet diese Untertitelungsstrategie als „Minus-Verfahren“.²²⁴

Aus der bisherigen Handlung können wir letztendlich aber schließen, worum es in dem Gespräch geht – außerdem blitzen immer wieder Wörter wie *tu padri*, *rispetti* oder *business* auf, an denen wir uns orientieren können.

Einschub: *business*

Interessanterweise wird „Geschäft“ auch in Italienisch geführten Konversationen nur ein einziges Mal mit der Übersetzung *affari* bezeichnet, nämlich als es um Vito (legales) Olivenölgeschäft in Sizilien geht. Bei allen anderen Gelegenheiten spricht man von *business*. Hierbei handelt es sich also um einen Begriff, der durch den Kontakt der beiden Sprachen in Amerika vom Englischen ins Italienische übernommen wurde. In dieser Verwendung wird er auch italienisch ausgesprochen. Solozzo verwendet diesen Begriff zweimal – einmal als er mit Tom Hagen während dessen Entführung verhandelt – und zum zweiten Mal in der sizilianischen Konversation mit Michael. Die Aussprache passt er dem jeweiligen sprachlichen Rahmen an.

Coppola betont in einem Interview, dass die Mafia, wie sie sich in den USA etablierte, keineswegs ausschließlich den Italienern anzulasten sei, die sie importiert hatten:

“(...) though the Mafia was a Sicilian phenomenon, there was no way it could really have flowered except in the soil of America. (...) In fact, the corporate philosophy that built some of our biggest industries and personal fortunes was a Mafia philosophy. So when those Italians arrived here, they found themselves in the perfect place.”²²⁵

Das englische Wort *business* als wichtiger Ausdruck für das illegale Geschäft der Mafia verweist also auf den amerikanischen Einfluss auf das System Mafia. Amerika ist das Land des freien, nicht regulierten Marktes, in dem jede Form von *business* ungehindert gedeihen kann, egal mit welchen Methoden.

²²⁴ Vgl. Ebd.

²²⁵ Murray 1975. S.26f

Das Fehlen der aktiven Sprachkompetenz

Michael versteht offensichtlich ohne Probleme, was Solozzo sagt. Doch als er selbst an der Reihe ist, bleibt er sehr schnell stecken, sucht nach Worten. Er hat zwar eine gute passive Sprachkompetenz, was ihm allerdings fehlt, ist eine aktive. Solange Solozzo spricht und Michael nur zuhören muss, ist er als Verhandlungspartner nicht unterlegen. Als er aber an der Reihe ist, gerät er in Bedrängnis und muss auf die englische Sprache ausweichen, die ja seine erste Gebrauchssprache ist. Wenn er begänne, in einer Sprache zu stottern, die seine Ethnizität spiegeln sollte, und die ja als Symbol enorm wichtig ist dafür, von Solozzo als Italiener anerkannt zu werden, würde er sehr viel Respekt verlieren. Er muss – indem er den Sprachcode wechselt – zugeben, dass er das Sizilianische nicht ausreichend beherrscht, was ohnehin schon eine Demütigung darstellt.

Der Wechsel der Sprache stellt die beiden Verhandlungspartner, zumindest was die Sprachkompetenz angeht, wieder auf eine Stufe. Der Nachteil für Solozzo ist nun der, dass sein ethnischer Pakt, der ihn durch Sprache mit Michael verbunden hat, gebrochen ist. Michael hat wiederum das Problem, dass McClusky jetzt versteht, was er sagt. Dass ihm das gar nicht behagt, sieht man an einem Seitenblick, den er dem Polizisten zuwirft, ehe er auf Englisch umwechselt.

Bemerkenswert ist, wie sich der Inhalt ändert, wenn Solozzo entweder Italienisch oder Englisch spricht. In seiner Muttersprache wirkt er gönnerhaft, fast väterlich. Er erklärt Michael die Situation und gibt ihm Ratschläge. Solozzo erklärt, der Anschlag auf Vito sei nur „una cosa de *business*“ – eine Sache das Geschäftes – gewesen. „(...) iù aiu un grosso rispetti per tu padri“²²⁶ (*ich habe großen Respekt vor deinem Vater*). Doch der Don wolle nicht einsehen, dass Solozzo ebenfalls ein „uomo de onori“ sei. Er bietet einen Friedensschluss an. Man könne sich einigen. Solozzo spricht als Geschäftsmann, inszeniert sich als Ratgeber, Stimme der Vernunft. Das ändert sich schlagartig, als Michael die Sprache wechselt: “What guarantees can I give you, Mike? I’m the hunted one. I missed my chance. You think too much of me, kid. I’m not that clever. All I want is a truce.”²²⁷

²²⁶ The Godfather 1972. 01:13:38

²²⁷ Ebd. 01:14:30

Es ist mehr als offensichtlich, dass Solozzo kein Wort ernst meint. Plötzlich ist er unterwürfig und macht seine eigene Rolle herunter. Glaubt er Michael täuschen zu können, weil er ihn nicht als Sizilianer anerkennt? Sprache ist eine Grundlage für gegenseitigen Respekt – einen Respekt, den er Michael nun nicht mehr zollen muss.

8.2.2.2. Exilant in Sizilien

Als Michael nach Sizilien fliehen muss, befindet er sich zum ersten Mal in einem rein italienisch-sprachigen Umfeld. Doch auch hier sind seine Wortmeldungen eher spärlich, er verwendet einfache, kurze Sätze und auch kaum jemals mehrere hintereinander. Genau wie in dem Gespräch mit Solozzo wäre er unterlegen, müsste nach Worten ringen. Also vermeidet er Konversationen, die über Alltägliches hinausgehen. Einmal gelingt ihm das aber nicht. Als er sich in Apollonia verliebt, ist klar, dass er mit ihrem Vater sprechen muss – nach der sizilianischen Rollenverteilung liegt es schließlich in dessen Hand, was seine Tochter tut und wen sie sehen darf. Michael ist also gezwungen, ihm die Ehe mit seiner Tochter anzutragen.

Hochzeitsverhandlungen

Michael weist seinen Begleiter Fabrizio auf Italienisch an, für ihn zu übersetzen. Fabrizio steht neben Apollonias Vater und nimmt plötzlich eine sehr stramme Haltung ein. Michael sitzt vor seinem Gesprächspartner, schaut zu ihm auf, ohne aber unterlegen zu wirken. Die ganze Szene bekommt etwas Offizielles, plötzlich steht der Vater vor Michael wie ein Bittsteller, an seiner Seite dessen Beschützer und Übersetzer. Michaels Haltung hat etwas Majestätisches, er inszeniert sich hier als der Kronprinz eines weit entfernten Königreiches, seinem Gesprächspartner weit überlegen. Als er spricht, blickt er Apollonias Vater direkt an. Auch der Inhalt dessen, was Michael sagt, unterstreicht den königlichen Eindruck. “I apologize if I offended you. [Fabrizio übersetzt] But I’m a stranger in this country [Fabrizio übersetzt] and I meant no disrespect to you or your daughter. [Fabrizio übersetzt]”²²⁸

²²⁸ The Godfather 1972. 01:29:05

An dieser Stelle schaltet sich der Vater ein und verlangt zu wissen, mit wem er es hier überhaupt zu tun hat und was er von seiner Tochter wolle. Sein Text wird dabei nicht untertitelt. Es ist auch unwichtig, was er zu sagen hat, die Aufmerksamkeit liegt auf Michael. Dieser spricht sehr gewählt, was Apollonias Vater eindeutig nicht tut. Es wirkt fast, als wäre seine banale Ausdrucksweise es nicht wert untertitelt zu werden, während es um Michaels Worte geradezu schade wäre, wenn man sie in einer fremden Sprache hören und dann nur durch Untertitel verständlich machen würde. Michael spricht weiter und geht auf die Frage des anderen ein.

Michael: „I’m an American, hiding in Sicily. [Fabrizio übersetzt] My Name is Michael Corleone. [Fabrizio übersetzt] There are people who’d pay a lot of money for that information. [Fabrizio übersetzt] But then you daughter would lose a father, [Fabrizio übersetzt] instead of gaining a husband [Fabrizio übersetzt].“²²⁹

Michal bezeichnet sich also selbst als Fremder im Land. Er sieht sich nach wie vor nicht als Italiener, um Wichtiges zu besprechen, wechselt er in seine Muttersprache und passt seine Aussagen auch inhaltlich an. Der scheinbare Vertrauensbeweis an seinen zukünftigen Schwiegervater, als er ihm seinen Namen verrät und auch, dass er eine Belohnung für diese Information herauschlagen könnte, ist in Wirklichkeit ein Machtbeweis. Michael ist so mächtig, dass es ihn nicht im Geringsten interessieren muss, ob ein einfacher Mann in einem winzigen sizilianischen Dorf seinen Namen kennt. Er formuliert die Drohung, die er gleich danach ausspricht, ganz nebensächlich und entschärft sie sofort durch den Heiratsantrag. Beides stellt er nicht als emotionale Aussagen hin, es sind Fakten. Er hat beschlossen, Apollonia zu heiraten, und hat aber nicht die Absicht, um ihre Hand zu *bitten*. Dieser Inhalt, gepaart mit der fremden Sprache, die dem älteren Mann nun entgegenschlägt, muss einfach beeindruckend wirken. Dass Michael gar keine andere Wahl hat, als die Situation so zu inszenieren, denn er könnte ein gleichwertiges Gespräch auf Sizilianisch gar nicht führen, fällt gar nicht auf. Michael ist der mächtige Prinz aus der Ferne, der sich tatsächlich für die Tochter dieses einfachen Mannes interessiert. Ein Angebot, das man nicht abschlagen kann.

²²⁹ Ebd.

9. Schauplätze und Inszenierung

Den Eindruck der Authentizität, sowohl in der Inszenierung der Jahrhundertwende, der vierziger und fünfziger Jahre, als auch der einer italo-amerikanischen Familie und ihrer Entwicklung über diesen Zeitraum hinweg, verdanken die GODFATHER-Filme einer enormen Detailgenauigkeit bei der Ausstattung und Auswahl der verschiedenen Schauplätze. Ethnizität und Entwurzelung der Corleone-Familie lassen sich an diversen Details ablesen. Ich möchte die Schauplätze im Folgenden auf vier verschiedene Kapitel aufteilen und ihre Inszenierung genauer betrachten: die Handlungsräume der Familie in New York und Michaels Exil in Sizilien in THE GODFATHER, das Little Italy der Jahrhundertwende und die zunehmende Entwurzelung Michaels und den Zerfall der Familie in THE GODFATHER – PART II.

9.1. THE GODFATHER

9.1.1. New York

Innen und Außen als Grundmotiv der Inszenierung

THE GODFATHER beginnt in der Dunkelheit. Und doch wird der Zuschauer sofort mit erkennbar italienischen Elementen begrüßt. Das musikalische Grundthema, für das Nino Rota verantwortlich zeichnet, macht den Anfang. Das „Trumpet Motive“²³⁰ bildet die musikalische Signatur am Anfang beider Filme. Die Verwendung der Trompete betont das Volksliedhafte der Melodie und wird bereits als italienisch wahrgenommen. Direkt darauf, noch vor dem ersten Bild, folgen die Worte: “I believe in America.”²³¹ – gesprochen mit einem deutlichen italienischen Akzent.

Die Anfangsszene von THE GODFATHER und die Einführung von Don Vito ist eine der – wenn nicht die – meistbesprochene und -analyzierte Szene der GODFATHER-Filme.²³² In diesen Analysen besonders hervorgehoben ist das Verhältnis zwischen Innen und Außen, Licht und Dunkelheit. Was aber für die vorliegende Arbeit viel interessanter ist, ist ein anderes Innen-Außen Verhältnis – nämlich das des italienischen

²³⁰Vgl. Citron 2004. S.439ff

²³¹The Godfather 1972. 00:00:23

²³²Vgl. z.B. Weyand 2000. S.61; Deixelberger 2008. S.115; u.a.

Mikrokosmos mitten in Amerika. Als der Blick der Kamera zum ersten Mal auf die Festgesellschaft fällt, sieht man, dass diese stark begrenzt ist. Eine tanzende, feiernde italienische Enklave ist umgeben von hohen Steinmauern wie von einer Festung. Innerhalb dieser Festung sieht die Welt ganz anders aus als außerhalb, vor den Toren lauert der Feind. Die Belagerer, amerikanische FBI-Agenten, patrouillieren um das Anwesen herum, schreiben Autokennzeichen auf. Hier wird schon vorweggenommen, dass die Welt, in der die Corleone-Familie lebt, nichts mit der des restlichen Amerika zu tun hat, dass sie ihr als Gegenentwurf gegenübergestellt wird. Bereits jetzt ist die Polizei, der Staat, ein Eindringling, der eine fröhliche Familienzusammenkunft stört. Wie Gingrich ausführt, lässt sich das „Eigene“ am besten durch das „Fremde“ charakterisieren. Diese Relation Innen-Außen/Eigenes-Fremdes zieht sich als Konzept durch den gesamten Film. Was im GODFATHER eigen und was fremd ist, wird während Connies Hochzeit gleich klargestellt. Doch diese Familienfeier, die den Film einleitet, hat auch eine wichtige Bedeutung, was die Konzeption der einzelnen Figuren, ihr Verhältnis zueinander, sowie ihre Ethnizität betrifft.

Die Handlungsräume der Familie und der Kontrast nach außen

Die Handlung in New York spielt sich fast immer in Innenräumen ab, Geschäfte werden ausschließlich in Häusern gemacht. Die Wohnräume der Corleones wirken einfach, es gibt keinen Prunk oder eine erkennbar luxuriöse Einrichtung. Die Familie wird als bescheidene, einfache Familie inszeniert und amerikanischer Prunksucht gegenübergestellt. So trinken die Familienmitglieder auf Connies Hochzeit Wein aus Wassergläsern, tragen elegante, aber eher schlichte Kleidung. Direkt im Anschluss an die Feier wird durch Tom Hagens Besuch bei Jack Woltz ein starker Kontrast hergestellt. Der Produzent wohnt in einem wahren Schloß. Er ist profitgierig und prunksüchtig, definiert sich offensichtlich über Geld. Er versucht Tom Hagen mit einem teuren Rennpferd zu beeindrucken. Wieder werden Familie und Geld gegenübergestellt. Woltz, der nach den Maßstäben der USA (wie sie Coppola sieht) als erfolgreich – weil reich – gelten muss, wird als Vorbild aber sofort disqualifiziert und als Negativbeispiel für die Auswirkungen des Kapitalismus präsentiert. Was ihn interessiert, ist nur noch Reichtum und Sex – es gibt keinen Hinweis darauf, dass er Familie hat.

Die Corleones sind niemals allein. In einem Raum befindet sich immer eine Gruppe, man tritt immer als Kollektiv auf. Das gilt sowohl für die eigentlichen Familienmitglieder wie auch für die Mitarbeiter. Wer alleine ist, das Kollektiv verlässt, ist in Gefahr. Ob es Luca Brasi ist, der allein als Spion ausgeschickt wird, der Don selbst, als er alleine Orangen kauft, oder Sonny, der wegfährt, um seiner Schwester zu helfen. Obwohl bezeichnendes Merkmal des klassischen Gangsterfilms, erscheint diese Gruppenkonstellation aber nicht als willkürlich zusammengestellte Gang – verbindendes Element ist hier Ethnizität, während es im Gangsterfilm in erster Linie gemeinsame geschäftliche Interessen sind. Was den Familienaspekt zusätzlich noch unterstreicht, ist, dass in vielen handlungstreibenden Szenen irgendjemand ein schreiendes Baby auf dem Arm hat. Das Trösten der Kinder im Hintergrund bildet immer wieder einen Kontrast zu den gewalttätigen Einflüssen, die von außen auf die Familie Corleone wirken. Hier wird eine Familie bedrängt, die sich wehren muss.

Michaels Eintritt in das „Innen“ der Familie

Die Italiener sind innen, Amerika ist außen. So sehen wir etwa Michael relativ zu Beginn beim Weihnachtseinkauf mit Kay auf einer großen Einkaufsstraße. Zu diesem Zeitpunkt steht er noch deutlich außerhalb der Familie, hält sich davon fern. Auch vom Anschlag auf seinen Vater erfährt er auf offener Straße und eilt daraufhin zu seiner Familie, betritt zum ersten Mal für uns sichtbar einen Innenraum. Ab nun ist Michael „drinnen“. Kurz darauf wird er seinen Vater im Krankenhaus besuchen und in der Konsequenz Teil des Familiengeschäftes werden. Er hat damit den Handlungsraum der Italiener betreten. Seinen Höhepunkt erreicht dieses „Drinnen“, als Michael in seinem Büro als neuer Don „angelobt“ wird und die Tür vor Kay verschließt – er ist nun so weit drinnen, dass nicht einmal seine Frau mehr an ihn herankommt.

9.1.2. Sizilien

Kontrast zu Amerika

Sizilien ist der Ursprung – sowohl der Familie wie auch der Welt, in der die Corleones leben. Es wird als ungezähmtes archaisches Land inszeniert, das mit den Regeln und

Maßstäben, mit denen das Amerika, das wir in THE GODFATHER sehen, nicht das Geringste zu tun hat. Citron²³³ bemerkt, dass die Nostalgie in den Sizilien-Szenen besonders stark ist, auch hervorgerufen durch die vorangegangene Collage von Fotografien des Mafiakrieges, den Michael in Amerika ausgelöst hat. Sizilien ist das Kontrastprogramm, Michael wirkt hier rein und unschuldig, er trägt Bauernkleidung, als hätte er eine Zeitreise hinter sich. Diese Romantisierung findet ihren Höhepunkt in dem Treffen zwischen Michael und Apollonia und ihrer Heirat. Im Gegensatz zu New York lebt man hier im Freien, durch die Gegenüberstellung von Stadt und Land entsteht ein Kontrast, der wieder den Gegensatz Ethnizität – Staat unterstreicht. Sizilien ist ursprünglich, das Land ist noch nicht durch den Menschen gezähmt. Die Bilder sind dominiert von Licht und Sonnenschein. Trotzdem bewegt man sich – wie in New York – in Gruppen. Entweder ist es Michael mit seinen Beschützern oder später mit Apollonia, die – nach sizilianischem Brauch – mit Michael ohnehin erst nach ihrer Hochzeit alleine zusammen sein darf.

Doch selbst in diese „Alte Welt“ dringt die amerikanische Modernität ein. An Michael und seinen Begleitern fahren auf der Straße einige amerikanische Armeefahrzeuge vorbei. Wie auf Connies Hochzeit ist Amerika ein gewalttätiger Eindringling, hier noch viel mehr, denn diese Fahrzeuge symbolisieren den Krieg. Amerika versucht als bezähmende Macht in ein System einzugreifen, das es nicht verstehen kann. Die Fahrzeuge stören das romantische Idyll, als das sich Sizilien uns darstellt.

Im Land der Mafia

Doch so rein ist das Land nicht, das bukolische Idyll ist trügerisch. Hier regiert das Recht des Stärkeren, und das ist die Mafia. Sie ist die gesetzgebende Instanz, der man auf Gedeih und Verderb ausgeliefert ist. Hier spürt man keinen Staat, der lenkend eingreifen könnte. Als Michael mit seinen Begleitern das Heimatdorf seines Vaters besucht, dominieren an den Wänden die eingravierten Namen der Toten, die in *vendette* umgekommen sind. Zwischen ihnen demonstriert ein einsames, verwittertes Plakat der kommunistischen Partei die Ohnmacht der Staatsgewalt.

²³³ Vgl. Citron 2004. S.436

Die Mafia und das Land Sizilien an sich wirken sehr eng verbunden. Man sieht eine archaische Landschaft, die uralten Gesetzen folgt, die hier gewachsen sind und sich wie Naturgesetze etabliert haben. Der Schutz, den die Familie in New York vor der Polizei suchen muss, ist hier nicht notwendig. Michael lernt hier die Heimat seiner Familie nicht nur im geographischen Sinne kennen, sondern auch in ihrer Funktionsweise.

9.2. THE GODFATHER – PART II

9.2.1. Little Italy

Die Akribie, mit der die GODFATHER-Filme inszeniert sind, erreicht in Vitos Werdegang ihren Höhepunkt, kein anderer Schauplatz erweckt zur gleichen Zeit einen so authentischen und dabei künstlerischen Eindruck. Diese Mischung entsteht zum einen durch die korrekt dargestellten historischen Bezüge, zum anderen durch die Art der Darstellung in Farbe und Licht. Der gesamte Handlungsstrang, der sich im Little Italy der Jahrhundertwende abspielt, wirkt wie ein altes Foto, ist in warmen Sepiatönen gehalten.²³⁴ Horst bemerkt, dass der Stil der Rückblenden als Ganzes sich sehr stark an dem Varietéstück orientiert, das Vito und Genco gemeinsam besuchen, dass ihnen ebenfalls etwas Theatrales anhaftet. Die Nostalgie, mit der die „gute alte Zeit“ hier inszeniert wird, verstärkt sich dadurch noch. Tatsächlich sieht der Zuschauer das Varieté, noch bevor er Vitos eigentliches Umfeld kennengelernt hat. Es folgt direkt auf eine kurze Einstellung innerhalb von Vitos Wohnung, die nur der Orientierung dient – Vito ist jetzt erwachsen, er hat Frau und Kind. Die Rückblenden sollten ursprünglich viel mehr Raum einnehmen, der ganze Film sollte länger werden, so Coppola – aus Zeit- und Geldgründen habe man dann aber sehr viel weglassen müssen.

"My heart was really in the Little Italy sequences, in the old streets of New York, the music, all that turn-of-the-century atmosphere. (...) I had scenes of Italians building the subways, of young Vito courting his girlfriend and joining his friends for music and mandolins and wine.... (sic!) But it all got too long and too expensive."²³⁵

²³⁴ Vgl. Ebd. S.438

²³⁵ Murray 1975. S.31

Das Nostalgieprinzip

Vitos Umfeld vermittelt das Gefühl von Heimat, von Gemeinschaft und ungetrübter, nostalgisch zelebrierter italienischer Ethnizität. Dementsprechend beinhaltet es viele Straßenszenen, wir sehen Vito in einer relativ langen Einstellung einen Korb durch die Straßen von Little Italy tragen. Die Kamera folgt ihm dabei durch eine dicht bevölkerte Straße, vorbei an Verkaufsständen, an denen Menschen Obst und Gemüse begutachten. Vito wird in ein historisches Umfeld eingebettet, indem er sich ganz natürlich darin bewegt.

Doch einzelne Elemente aufzuzählen, an denen hier Ethnizität festgemacht wird, erscheint in den Rückblenden geradezu überflüssig, denn man müsste jedes einzelne Detail anführen. Die Rückblenden zu Vito haben in sich keine Differenzierung zwischen eigen und fremd, denn nach Vitos Ankunft in Ellis Island fehlt jedes amerikanische Element. Viel sinnvoller scheint es mir deshalb, den kompletten Handlungsstrang als ein Element zu begreifen. Seine Hauptaufgabe ist es, das „Eigene“ – nämlich das Italienische – als Kontrast zu dem „Fremden“ zu setzen, zu dem Michael mittlerweile geworden ist. Die Hauptaufgabe der Little-Italy-Szenen, genau wie die von Vito als Figur, ist also der Kontrast zu Michael und seiner Umgebung in der Gegenwart, auf die ich im nächsten Kapitel eingehen werde.

9.2.2. Heimatlos

Michaels Geschichte in *THE GODFATHER – PART II* spielt sich an den unterschiedlichsten Orten ab, Lake Tahoe, New York, Havanna und Miami. Der neue Don Corleone führt ein Nomadenleben, ganz anders als sein Vater, der seinen Wohnort New York nicht verlässt. Dementsprechend oft sehen wir Michael in einem Verkehrsmittel, meist in einem Auto oder Zug. Michael ist ständig in Bewegung, rastlos. Diese Unruhe überträgt sich unter anderem durch die extrem komplizierte Handlung auch auf die ZuschauerInnen. Sie müssen – wie Michael – ständig wachsam sein, um kein Intrigenspiel zu verpassen. In *THE GODFATHER* hat das Publikum immer wieder die Möglichkeit, sich in Familienszenen „auszuruhen“. Obwohl auch im ersten Teil die Handlung sehr komplex ist, können wir uns an die Familienmitglieder

anlehnen und uns einen Moment in das Familienidyll fallen lassen. Das klare Familiengefüge, das in New York noch als Kollektiv agierte, existiert in THE GODFATHER – PART II nicht mehr.

10. Schlussbemerkung

Obwohl eindeutig dem Genre Gangsterfilm zuzurechnen, steht im Mittelpunkt von *THE GODFATHER* und *THE GODFATHER – PART II* eine Familiengeschichte. Dieser Fokus entspricht auch der Intention Coppolas, die durchaus genretypische Kritik am kapitalistischen Gesellschafts- und Wertesystem der USA hier am Zerfall eines Familienkollektivs festzumachen. Dass er dazu eine italo-amerikanische Familie heranzieht, ist aus verschiedenen Gründen naheliegend, wenn nicht gar unausweichlich. Zuallererst handelt es sich auch in der Romanvorlage von Mario Puzo um eine italo-amerikanische Großfamilie. Des Weiteren bietet die Mafia – die ja in ihren Ursprüngen ein sizilianisches Phänomen ist – unzählige Möglichkeiten der Kapitalismuskritik auf verschiedensten Ebenen. Die Mafia als Verbrecherorganisation wird nahtlos eingefügt in ein Wertesystem, das Skrupellosigkeit und Profitgier durch eine scheinbar völlige Deregulierung begünstigt. Die Mafia fungiert plötzlich als Platzhalter für jeglichen Missstand im amerikanischen Gesellschaftssystem. Indem Coppola die Filme aus der Perspektive der Corleones erzählt, verschieben sich die Wertungen von gut und böse. Das, was dem Zuschauer als amerikanisch präsentiert wird, etwa Vertreter von Staat und Gesetz, ist dominiert von Korruption und Amtsmissbrauch.²³⁶ Besonders in *THE GODFATHER – PART II* sticht die Überlappung von amerikanischer „corporate philosophy“²³⁷ und dem organisierten Verbrechen der Mafia ins Auge.

Eine weitere Funktion der Mafia ist gleichzeitig die Verkörperung eines Gegenentwurfes zum Kapitalismus – als feudales, patriarchal und hierarchisch streng durchorganisiertes System. Es gibt zwar einen alleinigen und allmächtigen Herrscher, was als grundsätzliches Konzept eigentlich nicht positiv gesehen werden kann – indem Coppola aber mit Don Vito einen so utopischen, geradezu märchenhaften Archetypus in diese Funktion einsetzt, dominiert der Eindruck eines harmonischen, voll funktionsfähigen Mikrokosmos. Die Sehnsucht des Publikums nach Sicherheit und Führung²³⁸ wird befriedigt, die durch die gesellschaftspolitische Lage in den USA²³⁹ während der Produktion von *THE GODFATHER* entstanden ist. An dieser Stelle

²³⁶ Vgl. Browne 2000. S.14ff

²³⁷ Vgl. Murray 1975. S.26f

²³⁸ Vgl. Dietz 2008. S.134f

²³⁹ Siehe Kapitel 4.5.

kommt die „Italianness“ der GODFATHER-Filme ins Spiel, insbesondere des ersten Teiles. Die italienische Familie wird als Symbol für die gute alte Zeit herangezogen.

Die „Exotik“ der Corleones

Die Konzeption der italienischen bzw. italo-amerikanischen Familie ist ein tendenziell realitätsfernes Konstrukt, das in sich verschiedenste Einflüsse vereint. Die *Italianness* des GODFATHER lässt sich mit dem vergleichen, was Said²⁴⁰ als *Orientalism* bezeichnet. Als solchen schildert er die Sichtweise Europas, in erster Linie Großbritanniens und Frankreichs, sowie ab dem zweiten Weltkrieg Amerikas, auf jene Sphäre, die man gemeinhin als den „Orient“ bezeichnet. Diesen „Orient“ sieht er beinahe als europäische „Erfindung“²⁴¹, die zurückdatiert in die Kolonialzeit, als Großbritannien und Frankreich die beiden Hauptmächte dieses Gebietes waren. Das Verhältnis zwischen „Orient“ und „Okzident“ steht im Mittelpunkt von Saids Ausführungen.

Ein ähnliches Verhältnis kann man in den GODFATHER-Filmen an der Inszenierung des Kontrastes zwischen „Alter“ und „Neuer Welt“ festmachen. Als Vertreter der „Alten Welt“ fungiert dabei Italien, oder genauer, Sizilien. Saids Beschreibung der Sichtweise auf den „Orient“ als „(...) a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences“ lässt sich übertragen auf die Sizilien-Sequenzen der beiden Filme. Ähnlich wie Said die Unterscheidung zwischen Ost und West als Ausgangspunkt nicht nur künstlerischen Schaffens sondern auch eines akademischen Diskurses um den „Orient“ nennt, baut auch die Aussage, die die GODFATHER-Filme zu vermitteln suchen, auf dem Kontrast zwischen amerikanischer Gesellschaft und italienischer Familie auf. Gegenübergestellt werden dabei in erster Linie Wertesystem und Lebensauffassung.

Francis Ford Coppola mischt in seinen GODFATHER-Filmen italienische Stereotype mit seinen persönlichen Erinnerungen – wenn man von seinen eigenen Aussagen ausgeht – und erreicht so beim Zuschauer den subjektiven Eindruck der Authentizität. Wie in der traditionellen Schilderung des Orients vertraut der Rezipient hier auf die am

²⁴⁰ Vgl. Said, Edward W. (2003): *Orientalism*. 25. anniversary ed. with a new preface by the author. New York: Vintage Books.

²⁴¹ Vgl. Ebd. S.1

weitesten verbreitete Sichtweise, wobei allein die Tatsache, dass diese so oft kolportiert wird, sie scheinbar bestätigt. Der Wahrheitsgehalt, der der Darstellung von italienischer Ethnizität und Kultur hier zugesprochen wird, fußt keineswegs auf tatsächlichen Fakten oder Untersuchungen, sondern in erster Linie auf Gewohnheit bzw. häufiger Rezeption von Klischees – sei es nun in Film oder Fernsehen, Berichterstattung oder auch in der Literatur.

War es im Falle des „Orient“ in erster Linie die Literatur und ein akademischer Diskurs, der sich um die „andere Welt im Osten“ entspannt, die allgemeine Vorstellungen prägen, haben im Fall der Italo-Amerikaner einen großen Teil dieser Rolle die Medien übernommen, in erster Linie das Kino. Da der Gangsterfilm auf eine so lange Tradition von Protagonisten mit Immigrationshintergrund zurückblicken kann, bildet dieses Genre die ideale Grundlage für die Konstruktion einer neuen Ethnizität, indem in *THE GODFATHER* genretypische ethnische Klischees aufgenommen und weiterentwickelt werden. Italienische Ethnizität im *GODFATHER* wird also aus verschiedenen Elementen konstruiert. Coppola greift sowohl auf die genretypischen italo-amerikanischen Klischees des Gangsterfilms zurück wie auch auf Stereotype, die sich unabhängig davon entwickelt haben. Gleichzeitig inszeniert er sich als verlässliche Quelle für Informationen über italo-amerikanische Lebensweisen, da er selbst dieser ethnischen Gruppe angehört. Was das Publikum also vorgesetzt bekommt, sind altbekannte Rezeptionsmuster, die mit einer enormen Präzision und Detailgenauigkeit inszeniert sind – und es erhält dazu noch die Bestätigung ihrer Richtigkeit von einem „Eingeweihten“.

Anhand der beiden geschilderten Ethnizitätsmodelle lässt sich gut erkennen, dass die Ethnizität der Corleones nicht einer tatsächlich gelebten ethnischen Praxis entspricht. Vor allem Gingrichs Ausführung machen dies deutlich – eben indem sie nur sehr begrenzt auf die Filme anwendbar sind. Fishman hingegen, der sehr stark auf symbolische Bedeutung von Ethnizität eingeht, deckt sich viel mehr mit der Darstellung des *GODFATHER*, der schon aufgrund des Mediums Film auf Symbole angewiesen ist. Alles in allem kann man sagen, dass Coppola eine neu geschaffene, symbolhafte Ethnizität einsetzt, um eine utopische Gegenwelt zur amerikanischen Gesellschaft zu konstruieren. Die augenscheinliche Authentizität des Films dient in erster Linie dazu, den Zuschauern die Corleone-Familie als Objekt der Sehnsucht näherzubringen. Mit

eben dieser Sehnsucht spielt Coppola, als er das harmonische Familienkollektiv so brutal zerstört und doch gleichzeitig die „gute alte Zeit“ in Vitos Werdegang wieder aufleben lässt.

11. Riassunto

1. Il „Gangsterfilm“ americano – la storia

Il genere del gangster film nasce negli Stati Uniti nel corso degli anni venti e trenta. L'impatto più importante é il proibizionismo. Il gangster sembra piu come imprenditore in un settore illegale, che come un vero criminale. Da partire agli anni venti il gangster dello schermo del cinema inizia ad allontanarsi dai suoi modelli reali e diventa figura della cultura popolare. Si sviluppa come simbolo del *american dream* e anche dei svantaggi del sistema capitalista. La critica al capitalismo é un elemento integrale del genere del gangsterfilm. Già negli anni trenta la maggior parte dei gangster sono immigrati - il più delle volte italiani. Uno dei primi e anche più famosi esempi é LITTLE CAESAR del 1930.

Con la fine del proibizionismo finisce anche il period aureo del gangster film classico. Segue il *film noir* negli anni quaranta e cinquanta. Anche negli anni sessanta ci sono pochi gangster film, nel cui foco raramente si trovano la mafia o mafiosi. Ancora più rara é la rappresentazione della famiglia mafiosa. Nel 1968 Paramount pubblica THE BROTHERHOOD con Kirk Douglas, le cui critiche sono disastrose. Dopo questo insuccesso l'entusiasmo dello studio cinematografico é molto limitato per quanto riguarda la produzione di THE GODFATHER, che base sul romanzo di Mario Puzo.

2. THE GODFATHER e gli elementi del gangster film

Coppola usa tutti gli elementi essenziali del genere nel suo GODFATHER però gli altera in un modo che sono adatti a una storia familiare più che a un gangster film.

Violenza: Viene usata violenza ma non come simbolo della criminalità ma come misura giustificata della famiglia Corleone contro i suoi nemici. Questi nemici sempre violentano in qualsiasi modo le regole del comportamento della famiglia - cioè della famiglia mafiosa.

La “gang”/la famiglia: Il gruppo é di importanza vitale per il gangster. Se é da solo non é più sicuro, la sua fine probabilmente arriverá fra poco. Anche in THE GODFATHER il collettivo é la parte più importante del film. La famiglia Corleone non abbandona mai

un suo membro. Don Vito non sembra piú come un *gangsterboss*, un membro del crimine organizzato, ma come il padre affettuoso di una famiglia italiana.

Ascesa e caduta del gangster: Il piú delle volte il gangster ha un successo meraviglioso ma perché é un criminale non é di lunga durata. Nel GODFATHER l'ascesa e la caduta sono di una famiglia, sotto la guida di due persone diverse, Vito e Michael Corleone.

Capitalismo: Come giá detto la critica al capitalismo é una funzione importante della figura popolare del gangster. Anche l'intenzione di Coppola era una critica al sistema capitalista americano verso la rappresentazione del sistema feudale della famiglia mafiosa.

Immigrazione: Il gangster simbolizza il sogno Americano, il cui é il piú attraente per immigrati. Le storie che sono raccontate dai gangsterfilm sono sempre anche storie di un'integrazione nella societá piú o meno fruttuoso. Anche la famiglia Corleone é una famiglia d'immigrati italiani. Nella seconda parte del Film possiamo osservare la carriera di Vito e la sua ascesa come padrino di un'organizzazione mafiosa.

3. Gli stereotipi italo-americani

Le prime onde migratorie verso l'America accadono negli ultimi anni dell'ottocento. La maggior parte degli immigrati viene dal mezzogiorno, la regione tradizionalmente piú povera dell'Italia. Arrivano al Sud degli stati uniti, dove c'è bisogno di lavoratori dopo la fine della schiavitù. Essendo lavoratori economici ed assidui fra poco diventano una concorrenza per i sui competitori americani. Così il pregiudizio della mafia si sviluppa come modo di annullare questa nuova concorrenza.

La rappresentazione stereotipica degli italo-americani ha le sue radici in parte nella letteratura inglese del settecento. Italiani sono descritti come caratteri sinistri e di forte sessualità. Condizionato di quest'immagini il scetticismo della societá WASP degli Stati Uniti é abbastanza forte. Inoltre gli italiani preferiscono stare fra se, non danno la possibilità di creare un'immagine realistica del suo gruppo.

Le prime rappresentazioni degli italo-americani nei media non sono ancora quelli del gangster ma caratteri abbastanza innocui, sempliciotti, anche se collerici. Il cliché del gangster italiano si sviluppa verso le anni trenta, soprattutto con l'uscita di LITTLE

CAESAR nel 1930. Continuamente ci sono tentativi di confutare il pregiudizio dell'italiano come criminale, ma senza grande successo. Anche la donna italiana è soggetto di rappresentazioni stereotipiche, o è "la mamma italiana", asessuale, simbolo della famiglia, o una donna di forte sessualità, paragonabile con i ruoli giocati da Sophia Loren. Nel corso degli anni cinquanta le immagini mediali degli italo-americani si avvicinano alla realtà. Sono tematizzati più e più i problemi fra gli immigrati di prima e seconda generazione. Anche la seconda guerra mondiale ha un influsso importante al gruppo italo-americano. All'improvviso l'Italia e gli Stati Uniti sono nemici – non è più possibile essere americano e italiano ma adesso si deve scegliere fra le due possibilità. Questo conflitto viene anche tematizzato alla fine di THE GODFATHER – PART II. Michael iscrive ai *marines* perché vuole combattere per il *suo* paese – America. Gli altri membri della famiglia non capiscono per niente il suo comportamento.

4. Etnicità

Il foco di questa tesi è sull'etnicità dei membri della famiglia Corleone. Per questo scopo ho scelto due modelli d'etnicità per potere descrivere i vari personaggi. L'uno è di Andre Gingrich. Nei suoi "sette tesi" sul etnicità spiega il concetto di quest'idea e com'è realizzato nella prassi. Nella sua concezione etnicità è un concetto variabile, che dipende alla situazione di un gruppo o un individuo. Etnicità è molto influenzabile dalla percezione dall'esterno. Gingrich dà risalto al fatto che "il proprio" è sempre definito in parte dell'"estranee". Etnicità non è lo stesso come razza, cultura o nazione, è una parte dell'identità culturale e per questo i tre fattori possono fare parte nella concezione dell'etnicità di un individuo. Pone anche l'accento che etnicità non abbia niente a che fare con razzismo.

L'altro modello d'etnicità usato in questa tesi è di Joshua Fishman. Si riferisce molto di più al significato simbolico dell'etnicità. La divide in tre fattori: *paternity*, *patrimony* e *phenomenology*. *Paternity* descrive l'appartenenza a un gruppo etnico. Normalmente è determinato da consanguineità. Questa consanguineità può essere reale ma anche solamente simbolica o mitologica. *Patrimony* è il comportamento con cui i membri di un gruppo etnico esibiscono l'appartenenza. Contrariamente alla *paternity*, *patrimony* non è innato ma imparato durante la socializzazione nel gruppo. *Phenomenology*

descrive l'importanza attribuita all'appartenenza a un gruppo etnico. Nel modello di Fishman è possibile di guadagnare ma anche perdere la propria etnicità. Questo processo è sempre accompagnato di un avvenimento eccezionale e ha una portata enorme. Sia il guadagno di etnicità che la sua perdita può essere osservato nei film del GODFATHER. Tom Hagen, che non è un membro di nascita della famiglia Corleone, è trattato come un parente. Michael invece che appartiene la famiglia dalla sua nascita, la perde sempre di più, perché non si comporta come padre, rispettivamente padrino, ma solamente come uomo d'affari e tratta anche la sua famiglia corrispondentemente e perfino fa uccidere il suo proprio fratello, Fredo.

4.1. L'uso d'etnicità in strutture capitalistiche

Etnicità non deve essere sempre collegato al passato - può essere usato in un modo molto dinamico e adatto al mondo moderno del *business*. Ferraro spiega che etnicità può essere utile per rinforzare il legame di un impiegato all'azienda, molto di più di un interesse solamente economico o finanziario. Soprattutto per le aziende che per qualsiasi ragione non possono operare nei confini della legge. Partendo da THE GODFATHER Ferraro descrive l'esempio della mafia. La famiglia mafiosa assomiglia molto a un'azienda. L'importanza che va attribuita all'onore della famiglia crea un legame fortissimo agli interessi dell'organizzazione. Siccome organizzazioni criminali non hanno nessuna protezione della legge sono molto più fragili di aziende legali e il tradimento di un membro della famiglia può avere conseguenze disastrose, può perfino portare al crollo di tutta l'organizzazione.

4.2. L'importanza dell'etnicità in THE GODFATHER

Come già detto il modello di Gingrich si riferisce molto alla prassi etnica. Per questo è molto adatto a distinguere la realtà etnica dalla sua rappresentazione nei film analizzati. Siccome Fishman si addentra nelle connotazioni simboliche dell'etnicità e il cinema come forma di rappresentazione mediale sempre usa simboli e metafore, e particolarmente adatto all'analisi dei due GODFATHER film.

Tutti i modelli dell'etnicità pongono al centro il gruppo. L'appartenenza al gruppo unisce tutti i suoi membri in un modo così forte come nessun altro concetto. Questo sentimento di comunità è anche un fattore centrale per quanto riguarda il successo di THE GODFATHER. Questo è in relazione con la situazione sociale e politica negli

Stati Uniti quando esce THE GODFATHER. È l'inizio degli anni settanta, America è belligerante contro Vietnam, il che non è richiesto della popolazione. Anche il femminismo, la rivoluzione sessuale e il movimento *hippie* hanno le sue radici in questo tempo. L'unità della famiglia tradizionale sta per cadere a pezzi. In questo tempo il desiderio per la coesione familiare è particolarmente forte. La famiglia Corleone soddisfa questo desiderio. Il regista Coppola mette in scena il contrasto alla società e il sistema capitalista americano. I Corleone rappresentano un'utopia che si contrappone questo sistema che critica così drasticamente Coppola.

5. La via vecchia

La via vecchia è la concezione di vita siciliana o dell'Italia meridionale, che gli immigrati portano negli Stati Uniti. Anche in THE GODFATHER gioca un ruolo importante per quanto riguarda la costruzione filmica dei personaggi. Definisce la concezione di mascolinità e femminilità, del buono e del male. In THE GODFATHER le regole della via vecchia sostituiscono la legge americana.

5.1. L'uomo della via vecchia

Nella via vecchia l'ideale mascolino è *l'uomo di pazienza*. Quest'uomo è controllato, agisce razionalmente e non mai impulsivamente. Ma il controllo del proprio comportamento e delle proprie reazioni non mostra la mancanza di emozioni – al contrario. *L'uomo di pazienza* convoglia i suoi sentimenti e la sua passione e gli usa come strumento di potere. Colpevoli sono solo gli uomini che violano le regole della via vecchia, anche se non hanno fatto niente illegale.

5.2. La donna della via vecchia

Il rispetto per la donna, cioè la moglie, è essenziale nella via vecchia com'è rappresentato in THE GODFATHER. La donna è il pendant dell'uomo, simbolizza la famiglia, che l'uomo, cioè il padre, deve proteggere. Come simbolo della famiglia, la donna non rimane un vero individuo, e i suoi bisogni personali sono sottoposti a quelli della famiglia e anche dell'uomo, che ha una personalità completa. La donna è anche la base per l'onore mascolino. La donna ideale è seria, dignitosa e virtuosa. Se non si

comporta in modo soddisfacente, danneggia la reputazione dell'uomo responsabile. La conseguenza di quest'opinione è l'oppressione della donna come individuo.

L'immagine della donna nei GODFATHER film assomiglia quello della via vecchia. Le donne possono causare azioni però non agiscono indipendentemente. Il comportamento delle donne, soprattutto Connie e Kay è anche un parametro per la disintegrazione della famiglia. Quando Michael fa uccidere il suo marito Carlo, Connie si rivolta contro suo fratello. Anche Kay si allontana da Michael, quando va a sapere quali sono i suoi metodi di lavoro. La prova più forte della sua ribellione e il suo combattimento per libertà è l'aborto del terzo figlio di Michael.

La donna che non si confà all'immagine della donna, che è dipinto della via vecchia, è Signora Andolini, la madre di Vito. Benché una donna indubbiamente cresciuta nel sistema della via vecchia, non si assoggetta alla sua sorte ma salva suo figlio Vito. Così la storia della trilogia è reso possibile di una donna.

6. La famiglia Corleone

6.1. Le feste in famiglia

Le feste in famiglia hanno una grande importanza nella drammaturgia dei film. Ogni film comincia con una tale festa. Così il recipiente può familiarizzarsi con la base di partenza del film e la situazione personale dei personaggi. Anche i relazioni tra i membri della famiglia si sviluppano durante queste feste e rituali familiari, come nozze, Prima Comunione, funerale etc. Anche la concezione dell'etnicità è definita in queste prime sequenze dei film.

Le feste della prima e della seconda parte della trilogia si distinguono fondamentalmente le une dalle altre. Mentre nella prima parte è mostrato un collettivo felice, un microcosmo funzionale in una società ostile nella seconda parte prevale l'impressione di solitudine e disarmonia.

6.2. Padri e figli

Il legame più forte possibile nella concezione familiare di THE GODFATHER è quello fra padre e figlio, che è molto più forte di quello fra marito e moglie. Questo legame e anche la tematica della successione e del retaggio paterno sono nel centro dei

film. Il proprio *plot*, la competizione tra le famiglie mafiose di New York è solamente il fondamento per le relazioni fra i personaggi, soprattutto gli uomini. Le relazioni fra Don Vito e i suoi figli sono molto più differenziati delle quali fra uomini e donne.

7. I membri della famiglia

7.1. Vito

Vito Corleone è il capostipite della famiglia, perché anche lui non è un „Corleone“ di nascita. Riceve il nome quando arriva in America. L'intero personaggio di Vito è molto simbolico – un archetipo. Non è un carattere psicologicamente logico. Già nella prima parte della trilogia è messo in scena come un esempio ineguagliabile, come un re che ha cura di tutti i suoi sudditi. Simbolizza la protezione, la forza e anche la giustizia che desidera il pubblico, per la quale lo stato e la legge sarebbero responsabili.

Anche nella seconda parte, in cui vediamo la sua ascesa come padrino di Little Italy, Vito resta modello per suo figlio Michael. Allo stesso tempo vediamo come Vito costruisce la famiglia – cioè l'organizzazione mafiosa – Corleone, e come suo figlio la distrugge interamente. Vito incorpora i ricordi dei bei tempi passati, mentre Michael è il simbolo dell'America degli anni settanta, quando valgono soltanto gli affari.

7.2. Michael

Michael è il vero protagonista della trilogia, il suo personaggio è quello che si trasforma il più forte. All'inizio è uno studente promettente che ha l'ambizione e indubbiamente anche il potenziale di legalizzare gli affari della famiglia. Non vuole partecipare nella Mafia.

L'etnicità di Michael è molto interessante perché nel corso del film diventa ovvio che tenta di vivere e accettare la sua appartenenza al suo gruppo etnico ma non ce la fa, perché non può capire il concetto dell'etnicità. Non è più italiano – si è assimilato così forte ad America che ha perso la sua etnicità. Non capisce gli ideali della via vecchia che erano così importanti per suo padre. Quando è il nuovo Don Corleone tratta la sua famiglia come un'azienda, i membri come impiegati – tutti con lo stesso scetticismo. In un'intervista il regista Coppola dice che Michael è come gli Stati Uniti, all'inizio promettente ma ad un certo punto hanno abbandonato la strada giusta. Però – oltre che

Michael – America ancora ha la possibilità di cambiare. Per Michael non c'è più la possibilità di salvezza.

7.3. Gli altri figli

La sorella di Michael, Connie, e i suoi fratelli Sonny, Fredo e Tom hanno la funzione drammaturgica di definire e mostrare il carattere di Michael. Tom non è un fratello carnale di Michael ma esso lo tratta e vede ovviamente come suo fratello.

Sonny assomiglia e al cliché dell'italo-americano e alla figura del gangster tipico degli anni trenta. Coppola usa questi stereotipi normalmente negativi per creare un personaggio molto simpatico. È del tutto opposto a Michael. Si vede che Michael è un nuovo tipo di gangster – quello assolutamente razionale e insensibile. È questo tratto del carattere che rende Michael così inquietante.

Fredo mostra che Michael non ha nessuna pietá. È il fratello sciocco, l'intrigante fallito. La sua sciocchezza mette Michael e le sue capacità intellettuali su un piedistallo. Assurdamente sembra che la funzione piú importante di Fredo sia di essere ucciso dal suo fratello. Questa è la vera tragica del suo personaggio. Anche Connie ha una funzione simile. Anche lei pone l'accento sull'insensibilitá di Michael – che non ha nessuna compassione con sua sorella, che le sottrae perfino il marito.

Tom Hagen è l'unico che mostra un aspetto positivo del carattere di Michael. Tom e il suo fratellastro hanno alcune qualità in comune. Sono entrambi laureati, agiscono sempre razionale. Mentre queste cose fanno Michael sembrare arido, Tom rimane simpatico durante l'intero film. Tom fa vedere il resto dell'umano di Michael. Così – attraverso Tom – Michael finalmente diventa un vero personaggio tragico.

8. I nemici della famiglia

Ci sono due tipi di contraenti che la famiglia deve combattere. Da una parte ci sono le altre famiglie mafiose di New York, dall'altra parte gli americani, spesso rappresentanti dello stato o della legge, come McClusky o senatore Geary. Gli appartenenti della mafia tutti rispettano il codice d'onore che e in parte é determinato dalla via vecchia. I nemici americani sono dipinti molto primitivi, sono collerici, irrazionali e personalmente offensivi. Oltre che i membri della famiglia Corleone anche la sua sessualità viene

tematizzato nel film. Il produttore cinematografico Woltz non dà un ruolo importante a Johnny Fontane perché esso gli ha soffiato un'attrice con cui aveva una relazione amorosa. Il senatore Geary fa giochi sadomasochistici con una prostituta.

9. La lingua

Siccome la lingua italiana standard nasce solo con l'unificazione d'Italia e la storia di Vito – raccontata in *THE GODFATHER - PART II* – inizia nel 1901, cioè 40 anni dopo quest'unificazione, si può immaginare che lui non ha parlato la lingua standard – e in conseguenza neanche i suoi figli. La famiglia Corleone e anche gli altri italiani nei due *GODFATHER* parlano il dialetto siciliano.

Durante la prima parte *THE GODFATHER* Vito non dice più che qualche parola in italiano. Usa termini come *buonasera* o *grazie*, ma non ha mai un'intera conversazione nella sua madrelingua. Oltre che in questo film l'italiana è la lingua primaria nei *flashback* in *THE GODFATHER – PART II*. Vito abita a Little Italy dove tutta la gente usa l'italiano. Contrariamente a *THE GODFATHER* nella seconda parte Vito dice poche frasi in inglese. Lo usa soprattutto durante conversazioni d'affari. Un elemento interessante in entrambi i film è l'uso della parola *business*. Anche durante conversazione interamente italiani, *business* è usato per gli affari della mafia. Una sola volta si sente la parola *affari* – per il importo d'olio d'oliva di Vito, cioè un affare legale. Questo mostra il legame che Coppola vede fra la *corporate philosophy* americana e la mafia.

Michael è l'unico dei figli che ha intere conversazioni in italiano, il che è strano perché si può assumere che lui ha il pessimo rapporto con la famiglia e anche con l'etnicità italiana, per la quale la lingua è essenziale. La sua competenza attiva del dialetto siciliano che parla la sua famiglia non è molto buona, il che si nota quando patteggia con Solozzo dopo l'attentato contro suo padre. Parlando in siciliano con Solozzo si costituisce un legame fra gli due italiani, l'americano presente è escluso. Ma parlando italiano Solozzo è in una posizione prevalente. Michael capisce tutto ma ha problemi di esprimersi, allora cambia lingua e comincia a parlare l'inglese. Questo diminuisce il rispetto di Solozzo ma ristabilisce il bilico fra i due interlocutori.

Anche in Sicilia Michael evita di parlare molto in siciliano. Perfino nella conversazione con il padre di Apollonia, chiede a Fabrizio di tradurre per lui. Parlando inglese Michael evoca l'immagine dello straniero misterioso, sembra quasi come un principe.

10. I luoghi

THE GODFATHER e THE GODFATHER – PART II danno l'impressione di un'autenticità enorme per quanto riguarda la rappresentazione della storia di una famiglia di immigrati italiani negli Stati Uniti. Quell'impressione si sviluppa per l'attenzione al dettaglio e la scelta dei luoghi. Per questa tesi ho diviso la descrizione e l'analisi dei luoghi dei film in quattro capitoli: lo spazio vitale della famiglia e "l'esilio" di Michael in THE GODFATHER e il Little Italy del inizio del novecento e la crescente irrequietezza e l'isolamento di Michael nel presente diegetico.

10.1. New York

A New York la famiglia agisce sempre nel gruppo, i membri della famiglia non sono mai lasciati da soli. Se agiscono soli sono in grande pericolo – sia il padrino stesso che viene gravemente ferito quando compra arance o Sonny che è ucciso nella sua macchina quando va a aiutare la sua sorella Connie. Gli affari sono sempre al interno, la mafia deve nascondersi dalla pubblicità. Gli italiani sono sempre dentro, mentre gli americani sono fuori. Così all'inizio del film, quando Michael non è ancora parte dell'organizzazione mafiosa, lo vediamo all'aperto, sulla strada con Kay. Da partire dall'attentato a suo padre entra lo spazio mafioso. Da questo momento lo vediamo sempre dentro.

10.2. Sicilia

Sicilia è il contrario d'America. È terra selvaggia non è ancora addomesticata dall'uomo. Anche qui si vive nel gruppo all'aperto. Quando Michael corteggia Apollonia non sono mai soli, anche per il ruolo della donna siciliana. Anche la mafia non deve agire segretamente come in America. Qui la mafia sostituisce la legge dello stato.

10.3. Little Italy

Nessun altro luogo nei film evoca una tale impressione d'autenticità è allo stesso tempo sembra così artistico. Tutta la storia di Vito nel passato ha i colori di una foto vecchia, assomiglia un pezzo teatrale. Il regista dice in un'intervista che voleva prolungare le sequenze di Little Italy, però finalmente non c'era abbastanza tempo. La storia di Vito e la sua ascesa è pura nostalgia e celebra l'etnicità che Michael ha perso completamente nel presente diegetico.

10.4. L'isolamento di Michael

La storia di Michael ha tanti luoghi, non resta mai lungo allo stesso luogo. Questo si nota anche per le molte volte in cui si vede Michael in mezzo di trasporto, sia una macchina o un treno. La sua inquietudine si trasmette anche al recipiente del film. Questo sentimento è anche creato dalla trama molto complicata. Il pubblico deve rimanere sempre attento per non perdere un intreccio importante. Durante THE GODFATHER, che anche ha una trama complessa, il recipiente alcune volte ha la possibilità di "rilassarsi" durante scene o conversazioni in famiglia. Ma questa famiglia della prima parte non esiste più.

11. Conclusione

Anche se un gangster film al centro THE GODFATHER è la storia di una famiglia italiana. Per mezzo del decadimento di questa famiglia Coppola mostra i mali del sistema capitalista americano. La mafia ha due funzioni nei film. Da un lato è una metafora per la *corporate philosophy* degli Stati Uniti che per Coppola a volte sembra mafiosa, dall'altro lato è il contrario d'America, una società feudale in cui un principe ha cura di tutti i suoi sudditi. Mettendo il gentile e crea Don Vito in questa posizione crea un utopia che desidera anche il pubblico. Michael che simbolizza i valori materialistici d'America trasforma quell'utopia in una distopia. Ma secondo Coppola America ancora ha la possibilità di cambiare – mentre Michael è perso per sempre.

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Coppola, Francis Ford (1972): *The Godfather*. Mit Al Pacino, Marlon Brando. Paramount Pictures, Albert S. Ruddy, USA. Spielfilm, 175 min.

Coppola, Francis Ford (1974): *The Godfather - Part II*. Mit Al Pacino, Diane Keaton, Robert DeNiro. Paramount Pictures, USA. Spielfilm, 200 min.

Sekundärliteratur

America Oggi - Giornale Quotidiano per gli Italiani all'Estero e America - Sito Web America Oggi: www.americaoggi.info. Online verfügbar unter <http://www.giornalilocali.it/quotidiani/america-oggi.htm>, zuletzt geprüft am 20.05.2010.

Bergan, Ronald (1998): *Francis Ford Coppola*. Dt. Erstausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rororo Rororo-Sachbuch, 60652).

Bergan, Ronald; Borchardt, Kirsten (2007): *Film*. [Geschichte, Genres, Regisseure, Internationales Kino, Top 100 Filme]. [Dt. Ausg.]. München: Dorling Kindersley (Kompakt & Visuell).

Biography for Francis Ford Coppola. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/name/nm0000338/bio>, zuletzt geprüft am 9.11.2010.

Bove, Aldo (Hg.) (1893127257 /// 2006): *'Merica. A Conference on the Culture and Literature of Italians in North America ; [... in Rome and Cassino in January 2003]*. Stony Brook, NY: Forum Italicum Publ. (Filibrary series, 25).

Brode, Douglas (1996): *The films of Robert De Niro*. Rev. & updated. Secausus N.J.: Carol Pub. Group.

Browne, Nick (2000): *Fearful A-Symmetries. Violence as History in the Godfather Films*. In: Browne, Nick (Hg.): *Francis Ford Coppola's Godfather trilogy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S. 1–22.

Browne, Nick (Hg.) (2000): *Francis Ford Coppola's Godfather trilogy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series).

Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.) (2002): *Scene italoamericane. Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America*. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17).

Camon, Alessandro (2000): *The Godfather and the Mythology of Mafia*. In: Browne, Nick (Hg.): *Francis Ford Coppola's Godfather trilogy*. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S. 57–75.

Canadé Sautman, Francesca (2002): *Ombre grige, toni neri. Gli italo-americani, razza e razzismo nel cinema americano*. In: Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.):

- Scene italoamericane. Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17), S. 13–40.
- Cashmore, Ellis (1996): Ethnicity. In: Cashmore, Ellis; Banton, Michael (Hg.): Dictionary of race and ethnic relations. 4. ed. London: Routledge, S. 119–125.
- Cashmore, Ellis; Banton, Michael (Hg.) (1996): Dictionary of race and ethnic relations. 4. ed. London: Routledge.
- Citron, Marcia J. (2004): Operatic Style and Structure in Coppola's Godfather Trilogy. In: The Musical Quarterly, H. 87, S. 423–467.
- Coco, Francesco (1977): Introduzione allo studio della dialettologia italiana. Bologna: Pátron (Storia della lingua italiana e dialettologia, 5).
- Conklin, Nancy Faires; Lourie, Margaret A. (1983): A host of tongues. Language communities in the United States. 1. printing. New York: Free Press [u.a.].
- Coppola, Francis Ford; Phillips, Gene D. (Hg.) (2004): Francis Ford Coppola. Interviews. Jackson: Univ. Press of Mississippi (Conversations with filmmakers series).
- Deixelberger, Eva (2008): "I Cugini d'America". Zur stereotypen Repräsentation von Italo-Amerikanern im Mafia movie Hollywoods. Diplomarbeit. Betreut von Birgit Wagner. Wien. Universität Wien, Romanistik.
- Dietz, Gudrun (2008): Mythos der Mafia im Spiegel intermedialer Präsenz. Univ., Diss.--Bonn, 2006. Göttingen: V & R Unipress.
- Dika, Vera (2000): The Representation of Ethnicity in The Godfather. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S. 76–108.
- Donat, Sebastian (2007): Wovon Dances With Wolves nichts wissen konnte. Filmische Übersetzung als Kommunikator. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hg.): Rhetorik und Film. Tübingen: Niemeyer (Rhetorik, 26), S. 40–59.
- Dymond, Jonny: Mafia shadow hangs over Corleone. Herausgegeben von BBC News. Online verfügbar unter <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4909376.stm>, zuletzt geprüft am 22.11.2010.
- Joseph A. Colombo, Sr. (2010). Encyclopædia Britannica Online. Online verfügbar unter <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/126122/Joseph-A-Colombo-Sr>.
- Ferraro, Thomas (1991): Blood in the Marketplace. The Business of Family in the Godfather Narratives. In: Sollors, Werner (Hg.): The invention of ethnicity. New York: Oxford Univ. Press, S. 176 - 208.
- Fishman, Joshua A. (1989): Language and ethnicity in minority sociolinguistic perspective. Clevedon: Multilingual Matters (Multilingual matters, 45).
- Friedrich, Hans-Edwin (Hg.) (2007): Rhetorik und Film. Tübingen: Niemeyer (Rhetorik, 26).
- Gambino, Richard (2000): Blood of my blood. The dilemma of the Italian-Americans. 2. ed. Toronto u.a.: Guernica (Picas series, 7).
- Gardaphé, Fred (2002): Capire il gangster italo / americano: un'azione di classe. In: Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.): Scene italoamericane.

Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17), S. 57–78.

Garrett, Stephen (2009): Francis Ford Coppola: What I've Learned. Herausgegeben von Esquire. Online verfügbar unter <http://www.esquire.com/features/what-ive-learned/francis-ford-coppola-interview-0809>, zuletzt geprüft am 27.11.2010.

Gingrich, Andre (2008): Ethnizität für die Praxis. Drei Bereiche, sieben Thesen und ein Beispiel. In: Wernhart, Karl R.; Zips, Werner (Hg.): Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik ; eine Einführung. 3., überarb. und veränd. Aufl. Wien: Promedia (Forschung), S. 99–111.

Grobel, Lawrence; Brando, Marlon (1999): Conversations with Brando. 1st Cooper Square Press ed. New York, Lanham Md.: Cooper Square Press; Distributed by National Book Network.

Gruber, Elisabeth (2001): New Hollywood zwischen Genre-Theorie und Autoren-Theorie am Beispiel von Francis Ford Coppola. Betreut von Hüttner. Wien. Universität Wien.

Horst, Sabine (2002): Gesichter der Verbrechens - De Niro und der Kriminalfilm. In: Horst, Sabine; Worschech, Rudolf; Niro, Robert de (Hg.): Robert De Niro. Berlin: Bertz (Film, 12), S. 57–84.

Horst, Sabine; Worschech, Rudolf; Niro, Robert de (Hg.) (2002): Robert De Niro. Berlin: Bertz (Film, 12).

Italic Institute of America (1996 - 2002): Image Research Project: Italian Culture on Film (1928-2002). Online verfügbar unter <http://www.italic.org/imageb1.htm>, zuletzt geprüft am 15.11.2010.

Kubiak, Hans-Jürgen (1986): Die Oscar-Filme. D. besten Filme d. Jahre 1927 - 1984. Orig.-Ausg., 11. - 13. Tsd. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag (Fischer-Taschenbücher Fischer-Cinema, 4451).

LaGumina, Salvatore John (1999): WOP! A documentary history of anti-Italian discrimination in the United States. 2. ed. Toronto: Guernica (Essay series, 32).

Lawton, Ben (2002): La mafia e il cinema. Perché "italo-americano" diventa sinonimo di crimine organizzato? In: Camaiti Hostert, Anna; Abruzzese, Alberto (Hg.): Scene italoamericane. Rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America. Roma: L. Sossella (Cosmopoli, 17), S. 79–104.

Matera cambia regista (2009). L'Espresso. Online verfügbar unter <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/matera-cambia-regista/2113710>, zuletzt geprüft am 22.10.2010.

Lewis, Jon (2000): If History Has Taught Us Anything... Francis Coppola, Paramount Studios, and The Godfather Parts I, II, and III. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S. 23–56.

Lopez, Daniel (1993): Films by genre. 775 categories, styles, trends and movements defined, with a filmography for each. Jefferson, NC: McFarland.

Miller, Randall M. (Hg.) (1980): The Kaleidoscopic Lens. How Hollywood Views

- Ethnic Groups. Englewood, NJ: Ozer.
- Mitchell, Deborah C. (2001): Diane Keaton. Artist and icon. Jefferson N.C.: McFarland.
- Munby, Jonathan (1999): Public enemies, public heroes. Screening the gangster from Little Caesar to Touch of Evil. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Panoff, Michel; Perrin, Michel; Stagl, Justin (Hg.) (2000): Taschenwörterbuch der Ethnologie. Begriffe und Definitionen zur Einführung. 3., überarb. Aufl. Berlin: Reimer (Ethnologische Paperbacks).
- Pechter, William (2000): Keeping Up With The Corleones. reprinted from Commentary, vol.54, no.1, July 1972. In: Browne, Nick (Hg.): Francis Ford Coppola's Godfather trilogy. Cambridge: Cambridge Univ. Press (The Cambridge University Press film handbooks series), S. 167–173.
- Ranieri Panetta, Marisa (2007): Il padrino Francis. L'Espresso. Online verfügbar unter <http://espresso.repubblica.it/dettaglio/il-padrino-francis/1831030>, zuletzt geprüft am 22.10.2010.
- Rota, Nino; Coppola, Carmine (Kompon.) (1974): The Godfather PART II. Unter der Leitung von Carmine Coppola.
- Rota, Nino; Coppola, Carmine; Farrow, Johnny; Symes, Marty (Kompon.) (1972): The Godfather. Music From The Original Motion Picture Soundtrack.
- Rudolph J. Vecoli: Gli Italo-Americani oggi. Online verfügbar unter <http://www.ecoistitutoticino.org/emigrazione/vecoli-web.htm>, zuletzt geprüft am 23.5.2010.
- Said, Edward W. (2003): Orientalism. 25. anniversary ed. with a new preface by the author. New York: Vintage Books.
- Salvatori, Dario (1995): Tu vuo' fa' l'americano. La vicenda dei grandi italo-americani da Frank Sinatra a Madonna. Napoli: Pironti.
- Schickel, Richard (1994): Marlon Brando. Tango des Lebens ; die Biographie. München: Heyne (/Heyne-Bücher]32, Heyne-Filmbibliothek, 218).
- Schoell, William (1995): The films of Al Pacino. New York, NY: Carol Publishing Group (A Citadel press book).
- Schrodi, Julia (2008): L'italiano regionale e la variazione linguistica in Sicilia. Diplomarbeit. Betreut von Robert Tanzmeister. Wien. Universität Wien, Romanistik.
- Schwarz, Magdalena (2003): La mamma italiana. Geschlechterrollen und Gesellschaft in Sizilien. Diplomarbeit. Betreut von Georg Kremnitz. Wien. Universität Wien, Romanistik.
- Scott, Brian H.: Dago. Online verfügbar unter http://www.allaboutstuff.com/All_Kinds_of_Trivia/Dago.asp, zuletzt geprüft am 10.9.2010.
- Seal, Mark: The Godfather Wars. Vanity Fair. Online verfügbar unter <http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/03/godfather200903?currentPage=1>, zuletzt geprüft am 20.10.2010.
- Sembroff Golden, Daniel (1980): The Fate of La Famiglia: Italien Images in American

Film. In: Miller, Randall M. (Hg.): The Kaleidoscopic Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups. Englewood, NJ: Ozer, S. 73–98.

Shipman, David (1990): Marlon Brando. Seine Filme - sein Leben. Dt. Erstaug. München: Heyne (/Heyne-Bücher]32, 145).

Sollors, Werner (Hg.) (1991): The invention of ethnicity. New York: Oxford Univ. Press.

Tieber, Claus (2000): Verbrechen als Geschäft. Eine Geschichte des amerikanischen Gangsterfilms. Dissertation. Betreut von Hilde Haider und Ulf Birbaumer. Wien. Universität Wien.

Tosi, Arturo (2001): Language and society in a changing Italy. Clevedon: Multilingual Matters (Multilingual matters, 117).

Trivia for Der Pate. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/title/tt0068646/trivia>.

Vernaglione, Paolo (1997): Francis Ford Coppola. Roma: Gremese (I grandi del cinema).

Wernhart, Karl R.; Zips, Werner (Hg.) (2008): Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik ; eine Einführung. 3., überarb. und veränd. Aufl. Wien: Promedia (Forschung).

Weyand, Gabriele (2000): Der Visionär. Francis Ford Coppola und seine Filme. Univ., Diss.--Mainz, 2000. St. Augustin: Gardez!-Verl. (Filmstudien, 16).

Yaquinto, Marilyn (1998): Pump 'em full of lead. A look at gangsters on film. New York, London: Twayne; Prentice Hall International (Twayne's filmmakers series).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Coppola, Francis Ford (1972): The Godfather. Mit Al Pacino, Marlon Brando. Paramount Pictures, Albert S. Ruddy, USA. Spielfilm, 175 min. 00:22:54

Abstract

Im Zentrum der GODFATHER-Trilogie steht die Geschichte und Entwicklung einer italo-amerikanischen Mafia-Familie. Dementsprechend viel Platz nimmt die Darstellung italienischer Ethnizität und Kultur ein. Auch in der vorliegenden Arbeit stehen diese beiden Elemente der Filme im Mittelpunkt, wobei nur die ersten beiden Teile zur Analyse herangezogen werden. Sie folgen unmittelbar aufeinander und bilden somit eine Handlungseinheit. Zu Beginn der Arbeit werden verschiedene Einflüsse auf die Filme und ihren Inhalt erläutert. Zum einen werden die GODFATHER-Filme im Genre des Gangsterfilms verankert, zum anderen wird die stereotype Darstellung von Italienern und Italo-Amerikanern im US-amerikanischen Kino skizziert. Beide haben sowohl inhaltlich als auch auf die Produktionsbedingungen von THE GODFATHER erheblichen Einfluss genommen. Ein weiteres Kurzkapitel beschäftigt sich mit jenen Einflüssen auf die Produktionsbedingungen, die von der Angst geprägt waren, die Italo-Amerikaner als Bevölkerungsgruppe könnten im Film diffamiert werden.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit widmet sich dem Konzept Ethnizität und seiner Umsetzung im GODFATHER. Anhand von zwei Ethnizitätsmodellen wird die ethnische Konzeption der einzelnen Figuren beleuchtet. Die beiden verwendeten Modelle stammen von Joshua Fishman und Andre Gingrich. Während Gingrichs Modell den Fokus eindeutig auf reale ethnische Praxis in der heutigen Zeit legt, beschäftigt sich Fishman eher mit der symbolischen Bedeutung von ethnischer Zugehörigkeit als Teil der eigenen kulturellen Identität. Ziel dieses Teiles ist es, herauszuarbeiten, ob und wenn ja, welche Gemeinsamkeiten die im Film dargestellte mit tatsächlich praktizierter Ethnizität hat und wie ihre symbolische Bedeutung behandelt und eingesetzt wird. Auch die Verwendung der italienischen Sprache wird einer näheren Betrachtung unterzogen. Sprache ist in der Konzeption der Ethnizität nach Fishman ein enorm wichtiger Bestandteil und die GODFATHER-Filme verdanken den subjektiven Eindruck von Authentizität nicht zuletzt der Verwendung des sizilianischen Dialektes. Schließlich werden auch die Schauplätze des Films einer näheren Betrachtung unterzogen, wobei der Fokus der Analyse hier wiederum auf der Darstellung italienischer Kultur und Lebensweise liegt. Letztendliches Ziel der Arbeit ist es, Intention und Wirkung der Inszenierung von italienischer Ethnizität in den beiden ersten GODFATHER-Filmen herauszustellen.

Lebenslauf

Wallner, Barbara Nora

geb. 26.03.1986 in Wien

Ausbildung:

Schule:

St.Ursula, Wien Mauer
1992 – 1996 Volksschule
1996 – 2004 AHS (Neusprachlicher Zweig)
2004 Matura mit Auszeichnung

Studium:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft (seit Oktober 2004)
Romanistik: Italienisch – Diplom (seit Oktober 2004)

Sprachen:

Englisch (fließend)

Italienisch (fließend)

Wintersemester 2007/2008: Studium in Bologna im Rahmen des Erasmus-Programmes

Spanisch (Grundkenntnisse)

Sonstiges:

Technologiegesprächen des Forums Alpbach

(Teilnahme im Rahmen der Veranstaltung "Junior Alpbach" 1999 – 2001)

Europäisches Jugendparlament

Teilnahme an der Vorausscheidung (Mai 2003)

Teilnahme an einer regionalen Sitzung in Vilnius (September 2003)

Wissenschaftsredaktion des ORF

Ferialpraktika (Modern Times, Juli 2004 und 2005)

Ö1 – Internetredaktion

Ferialpraktikum (Juli 2007)

Berufliche Tätigkeiten

Nachhilfe-Institut Lernquadrat

Lehrkraft Englisch und Italienisch (seit 2005)

Gesellschafterin der Wallner Nachhilfe OG

TOPIC – Das junge Magazin

Ständige Freie Mitarbeiterin (seit 2009)