



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Preis der Macht“ -

Francis Ford Coppolas „Der Pate“

im Spiegel von Shakespeares Werk

Band 1 von 1 Bänden

Verfasser

Micha Matthes

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner

Inhaltsverzeichnis:

1. Die Macht als Universale der Darstellung	S. 7
1.1. „Der Pate“ – ein Epos mit shakespeareschen Qualitäten?	S. 7
1.2. Eine Annäherung an das zwischenmenschliche Phänomen	S. 8
1.3. Die Faszination des bösen Protagonisten	S. 10
 2. Das Fest als Ort der Macht	S. 13
2.1. Geschichte und Funktion des Festes	S. 13
2.2. Höfische Feste in England zur Zeit Shakespeares	S. 15
2.3. Das Fest des Volkes	S. 17
2.4. Momente archaischer Macht in den elisabethanischen Spielen	S. 18
2.5. Parallelen zwischen Jagd und Fest	S. 20
2.6. Das Fest in Shakespeares Tragödien	S. 21
2.7. Das Fest in der Patentrilogie	S. 23
 3. Machtmittel	S. 26
3.1. Die Gabe als Machtmittel	S. 26
3.2. „Do ut des“ – Gefälligkeit und Verpflichtung zur Gegenleistung	S. 27
3.3. Korruption	S. 28
3.4. Ruf und Respekt	S. 29
3.5. Kleidung	S. 30
3.6. Autorität	S. 33
3.7. Hierarchie	S. 35
3.8. Disziplin	S. 36
3.9. Undurchschaubarkeit	S. 37
3.10. Lug und Trug	S. 37
3.11. Gewalt	S. 39
3.11.1. Erpressung und Einschüchterung	S. 39
3.11.2. Patronage und Klientelismus	S. 40
3.11.3. Waffen	S. 42
3.11.4. Mord	S. 43
 4. Legitimationsstrategien	S. 45

5. Fortuna und das humanistische Weltbild	S. 47
6. Die Tragödie in der elisabethanischen Zeit	S. 51
7. Die Besessenheit durch die Macht	S. 54
7.1. Typen der Machtbesessenheit	S. 54
7.2. Die Machtbesessenheit in der Patentrilogie	S. 57
8. Faktoren für den Untergang des Mächtigen	S. 62
8.1. Die Blindheit	S. 62
8.2. Der Cäsarenwahn	S. 63
9. Wahrheit und Lüge	S. 67
9.1. Schwarz und Weiß	S. 67
9.2. Schauspiel und Machtposition	S. 67
9.3. Das Problem der Wahrhaftigkeit	S. 69
9.4. Das Schauspiel als Spiegel der Wahrheit	S. 70
9.5. Das „verlogene Theater“ der Mafia	S. 71
9.6. „Ehrenmänner“	S. 73
9.7. Schein und Sein in „Macbeth“	S. 75
10. Die Isolation des Mächtigen und das Problem der Nachfolge	S. 77
10.1. Misstrauen als Dauerzustand	S. 77
10.2. Innerfamiliäre Machtkämpfe	S. 81
10.3. Der Brudermord	S. 82
10.4. Vaterkonflikte	S. 82
11. Die Symptome – Am Ende stehen die Geister und die Geistlichen	S. 86
12. Inszenierung	S. 93
12.1. Nacht und Schatten	S. 93
12.2. Sturm – Unwetter – Naturkatastrophen	S. 98
12.3. Tierbilder	S. 99
12.4. Die „Natur“ als Stilmittel der Patentrilogie	S. 102

12.5. Blut und rote Farbsymbolik	S. 105
12.6. Brutalität	S. 107
12.7. Gesten der Macht	S. 111
12.7.1. Machtkonstellationen	S. 112
12.7.2. Haltung und Spielstil	S. 114
12.8. Sprache	S. 118
 13. Identifikation und Faszination	S. 119
13.1. „Asides“	S. 119
13.2. Empathiestrategien	S. 121
13.3. Katholische Symbolik	S. 122
13.4. Identifikationsmethoden bei Shakespeare	S. 124
 14. Biografische Authentizität	S. 129
 15. Abstract	S. 135
 16. Literatur- und Quellenverzeichnis	S. 137
 17. Lebenslauf	S. 146

1. Die Macht als Universale der Darstellung

1.1. „Der Pate“ – ein Epos mit shakespeareschen Qualitäten?

Nicht nur in zahlreichen Rezensionen der Patentrilogie wird Francis Ford Coppola eine „Schwäche für [...] Shakespeare“¹, und seinem Werk das „Ausmaß einer shakespeare’schen Tragödie“², bzw. „Shakespeare’sche Qualitäten“³, zugestanden, sondern der Regisseur selbst und seine Kollegen zögern auch nicht, Vergleiche zu dem bedeutendsten englischen Dramatiker zu ziehen. So bemerkt Richard Belzer zu seiner ersten „der Pate“-Erfahrung: „*Ich war außer mir. Das war Shakespeare.*“⁴ Coppola selbst spricht von einer „shakespeare’schen Geschichte um einen König und seine drei Söhne“⁵ und gibt preis, dass seine Gewaltdarstellung von dem elisabethanischen Autor stammt.⁶ Darüber hinaus wird indirekt über Filmfiguren auf das berühmte Vorbild verwiesen, wie etwa durch die pseudointellektuelle Aussage des Gangsters Joe Zasa (Joe Mantegna): „*Mr. Corleone, jeder kleine Bastard lügt. Shakespeare hat das in seinen Gedichten geschrieben.*“⁷

Gewiss nimmt das Lebenswerk Coppolas eine herausragende und richtungsweisende Stellung in der Filmgeschichte ein, doch scheint im Zuge dieser maßgeblichen Position allzu leichtfertig auf den Vergleich mit dem erfolgreichsten Bühnenschriftsteller zurückgegriffen zu werden. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die im Diskurs angeführten Begründungen der Analogie nämlich rasch als oberflächliche Kategorien ohne wissenschaftlichen Nachweis.

Zwar resultiert die Popularität beider Autoren definitiv aus der Betrachtung universaler Themen wie etwa Liebe, Tod oder Familie, doch reicht dieses gleichgerichtete Interesse nicht aus, eine Konformität zu belegen. Eine stichhaltige Beweisführung kann daher nur durch eine intensive Untersuchung des Umgangs der Künstler mit dieser Materie erfolgen.

Als prädestinierter repräsentativer Gegenstand einer solchen Studie bietet sich das Phänomen Macht an, nicht nur weil dieser Habitus, als „*lebensweltliches Universale*

¹ Kesten. In.: http://www.becritical.de/kolumnen/vergleich/vergleich_pate_rtp.html

² Michels. In.: <http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Francis-Ford-Coppola/Der-Pate-II/1479.html>

³ Behrens. In.: <http://www.filmzentrale.com/rezis/pate.htm>

⁴ Der Pate. Bonusmaterial. Ein Meisterwerk, das fast keines war. DVD 2. 0:14:37 Min

⁵ Shakespeare bei der Mafia. In.: http://www.focus.de/kultur/medien/media-box-shakespeare-bei-der-mafia_aid_173654.html

⁶ Vgl. Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:42:49 Min

⁷ Der Pate III (Film). 0:25:53 Min

gesellschaftlicher Existenz“⁸ einen grundlegend sozialen Aspekt darstellt und sich somit eng mit vielen anderen Grundmotiven des menschlichen Daseins verknüpft, sondern weil die Extremformen dieser Erscheinung den Menschen auch seit jeher faszinieren und somit einen festen Platz in der Darstellungspraxis eingenommen haben.

Zur Zeit Shakespeares standen v.a. die staats-theoretischen Abhandlungen des italienischen Gelehrten Niccolò Machiavelli im Zentrum der weltanschaulichen Diskussion Europas. Später setzte sich aus dessen Name, im Widerspruch zu seiner Lehre, ein Synonym zur Bezeichnung einer reinen Machtpolitik, jenseits ethisch-moralischer Werte, durch. Da die Untersuchungen dieses politischen Philosophen verstärkt das soziologische Verhältnis zwischen Herrscher und Untertan beleuchten, können sie als geisteswissenschaftlicher Unterbau einer Analyse des englischen Staatswesens im 16. Jahrhundert und dessen Abbild in Shakespeares Historien, wie sie beispielsweise Rolf Abels in seinem Buch „Die Ökonomie der Macht in William Shakespeares history plays“ vorgenommen hat, dienen.

Für die Gegenüberstellung des englischen Dramatikers mit einem modernen Regisseur hingegen scheint es sinnvoll, die Darstellung intraindividuelle Auswirkungen anhand universeller und ahistorischer Faktoren in den Fokus der Aufmerksamkeit zu nehmen. Dazu ist einerseits ein anderes philosophisches Fundament von Nöten, andererseits rücken unter diesem Blickwinkel nun die von einer eher zeitunabhängigen Sichtweise, bestimmten Tragödien des Dichters wie etwa „Macbeth“ oder „König Lear“ ins Zentrum des Interesses. Natürlich kann eine derartige Unterteilung nicht als absolut gelten und nur einer groben Differenzierung dienen, so dass beispielsweise auch die Historie „König Richard III.“ und die zwar nicht von der englischen Geschichte, aber dennoch von einem deutlich historischen Charakter geprägte Tragödie „Julius Caesar“ für einen solchen Vergleich substantiell erscheinen.

1.2. Eine Annäherung an das zwischenmenschliche Phänomen

Während Macht an sich weder gut noch böse, sondern selbst in einer demokratischen Gesellschaft unvermeidbar ist,⁹ weil soziales Leben nicht ohne Prozesse der Machtausübung funktioniert, löst die Konfrontation mit einer übermäßigen

⁸ Luhmann, S. 90

⁹ Vgl. Wirth, S. 26

Zusammenballung von Kräften höchst ambivalente Phantasien, Gefühle und Wertungen in uns aus.

Einer der berühmtesten Theoretiker dieser zwischenmenschlichen Auffälligkeit ist wohl Friedrich Nietzsche. Auch er erkannte die Ubiquität des Machtstrebens und entwickelte daraus einen Standpunkt, der geradezu an ein Naturgesetz erinnert: „*Nur, wo Leben ist, da ist auch Wille: aber nicht Wille zum Leben, sondern [...] Wille zur Macht!*“¹⁰ Während das grundlegende Verlangen des Menschen, sich selbst zu gehorchen, die Basis für diesen Terminus bildet, konnotiert dieses Grundprinzip in einer weiteren Annäherung natürlich auch ein „*Mehrwerdenwollen*“, einen „*Steigerungswillen*“ oder einen „*Kampf um das Wachsen*“¹¹. Der von Nietzsche verwendete Begriff „Wille“, darf in diesem Zusammenhang jedoch nicht als ein aus einer freien Entscheidung resultierender Wunsch verstanden werden, sondern fungiert vielmehr als eine Art Trieb. So hat der Mensch trotz der Erfüllung all seiner Bedürfnisse keine Wahl, diesem stetigen Streben, dieser „*Liebe zur Macht [...] [,] de[m] Dämon der Menschen*“¹², zu entgehen.

Am Ende dieser Entwicklung steht, nach der Lehre des nihilistischen Philosophen, schließlich der sogenannte „Übermensch“, der sich selbst überwunden hat und neben einer radikalen Lebensbejahung auch von einer besonderen Selbstbeherrschung und -entfaltung geprägt ist, der also mit dem „Willen zur Macht“ umzugehen weiß. Bereits in den Ausführungen Nietzsches zu dieser Konstruktion lassen sich jedoch viele moralisch fragwürdige Momente ausmachen. Außerdem bezeichnet diese Idee einen Idealfall, der im Laufe der Geschichte vielen falschen Interpretationen unterlag, die v.a. durch unvernünftige Machthaber propagiert wurden, welche gerade von einer fehlenden Selbstbeherrschung gezeichnet waren.

Die Ergebnisse des für die Sozialpsychologie maßgeblichen, „Gefängnis-Experiments“ (1971) an der Universität von Stanford veranlassten den Leiter der Untersuchung, Professor Philip Zimbardo, zu der Diagnose: „*Wenn man ganz normalen Menschen eine Machtposition gibt, wird sich ihr Verhalten dramatisch ändern. Die Studie zeigt, wie leicht es ist, aus guten Menschen Teufel zu machen.*“¹³

¹⁰ Nietzsche, Zarathustra. S. 95

¹¹ Vgl. Jaspers, S. 301

¹² Nietzsche, Morgenröte. S. 188; § 262

¹³ Der Spiegel. Droge Macht. S. 96

Im Gegensatz zu dieser doch sehr fatalistisch wirkenden Äußerung räumt der berühmte Nationalökonom und Mitbegründer der Soziologie, Max Weber, in seiner Definition von Macht dem Menschen noch eine deutliche Entscheidungsoption ein. Der Wissenschaftler legt das Phänomen als *„jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht“*¹⁴, fest. Im Sinne des berühmten Zitates von Abraham Lincoln: *„Willst du den Charakter eines Menschen erkennen, so gib ihm Macht!“* kommt hier also deutlicher zum Ausdruck, dass die Entscheidung, dieses Vermögen in Anspruch zu nehmen, bzw. die Auswirkungen einer solchen Entscheidung vom Charakter des jeweiligen Potentaten abhängig sind.

Neben diesen sehr komplexen Eingrenzungen der zwischenmenschlichen Erscheinung, soll für diese Studie die etwas freiere, pragmatische Bestimmung von Hans-Jürgen Wirth grundlegend sein. Macht soll in diesem Zusammenhang als

*die gestaltende Fähigkeit des menschlichen Handelns verstanden werden, durch Verfügung über bestimmte Ressourcen (Geld, Einfluss, Wissen, Informationen, Beziehungen, Schönheit, Infrastruktur etc.) in den Ablauf von Ereignissen mit dem Ziel einzugreifen, bestimmte Ergebnisse zu erzielen, die dem eigenen Interesse entsprechen.*¹⁵

1.3. Die Faszination des bösen Protagonisten

Der kurze Diskurs verdeutlicht, dass wir eigentlich um die Gefahren der Macht wissen und sogar dazu neigen sie zu verteufeln oder zu verdammen. Trotzdem können und wollen wir dieser sozialen Erscheinung, die uns beinahe in jeder menschlichen Interaktion begegnet, nicht entgehen, vielmehr träumen wir sogar heimlich davon, selbst über unendlich viel Macht zu verfügen¹⁶ und *„bewundern und beneiden diejenigen, die sie ausüben“*¹⁷.

Einen sicheren Raum für unsere Faszination bietet die Fiktion der Darstellung oder die ästhetische Distanz eines Mediums. Dieser Rahmen ermöglicht es uns, die radikalen Mechanismen und Techniken des Machterwerbs und -verlusts miterleben, ohne selbst

¹⁴ Weber, S. 28

¹⁵ Wirth, S. 26

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 24

¹⁷ Ebd.

von den Folgen eines illegalen oder amoralischen Lebensstils eingeholt zu werden, sondern vielmehr aus deren Vorführung zu lernen.

„Die höchste Konsequenz eines Bösewichts in Anordnung seiner Maschinen ergötzt uns offenbar“, bemerkte bereits Friedrich Schiller in seiner Schrift „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ (1792), „obgleich Anstalten und Zweck unserm moralischen Gefühl widerstreiten.“¹⁸ Die Illusion einer Bühnenfigur besitzt die Kraft „unsere lebhafteste Teilnahme zu erwecken und wir zittern vor dem Fehlschlag derselben Plane, deren Vereitelung wir, wenn es wirklich an dem wäre, daß wir alles auf die moralische Zweckmäßigkeit beziehen, aufs feurigste wünschen sollten.“¹⁹

Auch Walter Benjamin verweist auf das Potential der Verzückung, resultierend aus einem vorgeführten, erfundenen Schicksal:

Darum macht nichts uns so glücklich, als wenn einer mit einem Kasten exotischer Masken auf uns zutritt und nun die seltneren Exemplare, die Maske des Mörders, des Finanzmagnaten, des Weltumseglers an uns heranhält. Durch sie hindurchzublicken verzaubert uns. [...] Dies Maskenspiel ersehnen wir alle als Rausch.²⁰

In dieser Feststellung des modernen Theoretikers schwingt das paradoxe Problem, warum sich das Publikum gerade für das unmoralische Verhalten besonders begeistern kann, noch schärfer mit. Aus welchem Grund also schaut man den Kriminellen, die nicht etwa kleine Ladendiebe, sondern veritable Mörder sind, im Film und auf Bühnen, mit einer so „unabweisbaren Faszination“²¹ zu bzw. beweint diese letztlich sogar?²² Eine erste, einfache Antwort ist bereits in Benjamins Ausspruch selbst zu finden, sind es doch v.a. die seltenen Schicksale, welche das Interesse der Betrachter zu wecken vermögen. Jedoch ist dieser erste Ansatz noch nicht ausreichend, da ein wesentliches Empathiepotential aus der verstärkenden Wirkung der Dramaturgie resultiert. So muss der Dichter

bei uns einen geheimen Hintergrund von Sympathie für seinen Helden zu schaffen verstehen, wenn wir die Bewunderung für seine Kühnheit

¹⁸ Vgl. Schiller, S. 222

¹⁹ Vgl. Ebd.

²⁰ Benjamin. Vom Glauben an die Dinge, die man uns weissagt. In: Macbeth. Programmheft Burgtheater. S. 31

²¹ Vgl. Bettinger, S. 44

²² Vgl. Henry Kissinger. In.: Der Pate. Bonusmaterial. Ein Meisterwerk, das fast keines war. DVD 2. 0:13:31 Min

*und Geschicklichkeit ohne inneren Einspruch verspüren sollen, und solche Sympathie kann nur im Verständnis, im Gefühle einer möglichen inneren Gemeinschaft mit ihm, begründet sein.*²³

Letztlich sind es also auf inhaltlicher Ebene gegebene oder bewusst vorenthaltene Erklärungsansätze für den außergewöhnlichen Lebensweg der Protagonisten sowie inszenatorische Stilmittel, die als Zutaten der Erfolgsrezepte von Shakespeare und Coppola für eine Gegenüberstellung ausschlaggebend sein werden.

Ein typischer Raum, auf den die beiden berühmten Autoren in ihren Werken häufig zurückgreifen und in welchem sich das Phänomen Macht besonders deutlich und vielfältig offenbart, ist das Fest.

²³ Freud, S. 234

2. Das Fest als Ort der Macht

2.1. Geschichte und Funktion des Festes

Spuren des sozialen Phänomens Fest lassen sich bereits bei den Jägergesellschaften der Urzeit (von ca. 100.000 bis 50.000 Jahren v. Chr.) finden. Diese bestanden meist aus ritualisierten Opferfeiern mit Tanz und Gesang, die dazu dienten, die Seelen der erlegten Tiere zu besänftigen.²⁴ „Bereits seit Urzeiten glaubt der Mensch an die stärke Wirkung gemeinsam verzehrter Nahrung. >Das Anbieten eines üppigen Banketts kann bewertet werden als Zeichen für die Macht über die Natur, die Macht Nahrung zu sichern.<“²⁵

Seit dem Bewusstwerden seiner Sterblichkeit ist der Mensch von Ängsten geprägt, die er in Ritualen und Festen zu verarbeiten und zu überwinden versucht. Er benutzt bestimmte Bräuche, welche sich bei Feierlichkeiten wiederholen, um daraus Sicherheit zu gewinnen, Ängste zu überwinden und den Zusammenhalt der Gruppe oder des Stammes zu festigen.

Durch Riten wird eine hohe Emotionalität, in Form von beispielsweise Freude, Begeisterung oder Anteilnahme, bis hin zur Ekstase, übertragen. Diese Gefühle stellen ein Mittel dar, den Menschen temporär aus dem Alltag zu entreißen. „>Der gesunde Mensch braucht Feste, um sich von gewissen Emotionen zu befreien oder um gewisse Emotionen anderen zu übertragen<“²⁶. Feste dienen aber nicht nur der Emotionsübertragung, sondern auch dem Informationsaustausch und der Kommunikation. „Feste laufen nach dem Muster von Kommunikationsprozessen ab. Es gibt immer einen Sender, mehrere Empfänger und eine Botschaft. Es handelt sich um das Zusammentreffen von mehreren Personen, die das Ziel haben, eine bestimmte Sache zu feiern.“²⁷ Natürlich können die Kommunikationsprozesse und Ziele der an einer Feierlichkeit teilnehmenden Personen auf sehr unterschiedlichen Ebenen funktionieren und sehr vielschichtig ausfallen.

In alten Kulturen, wie etwa bei den Sumerern und später bei den Griechen, sind es zunächst die Götter, die sich an einer Festtafel versammeln. „Das Bankett der Götter kreiert die Welt. Indem der Mensch die göttliche Tafel imitiert, partizipiert er an der göttlichen Macht. Das Sitzen an einer Tafel und der gemeinsame Verzehr von Nahrung

²⁴ Vgl. Heinrich, S.42

²⁵ Ebd. S. 117

²⁶ Vgl. Ebd. S. 30

²⁷ Ebd. S. 133

machen aus den verschiedenen Teilnehmern eine eingeschworene Schicksalsgemeinschaft.“²⁸

Es sind immer mehrere Menschen für ein Fest nötig, daher wirkt es soziologisch gesehen gemeinschaftsstiftend und -erhaltend. Auf Festen kommen häufig Menschen aus verschiedenen Schichten zusammen, wie beispielsweise bei den römischen Dionysosfeiern.²⁹ Soziale Grenzen und Gegensätze können für die Dauer des Festes außer Kraft gesetzt oder beigelegt werden. Das Fest stellt in diesem Zusammenhang also eine zeitweilige Subversion der Ordnung dar.³⁰ Die Ausnahmesituation des feierlichen Zustands kann sich verschieden auswirken. *„Nichts und niemand droht, nichts treibt in die Flucht, Leben und Genuß während des Festes sind gesichert. Viele Verbote und Trennungen sind aufgehoben, ganz ungewohnte Annäherungen werden erlaubt und begünstigt.“³¹* Oft sind Feierlichkeiten auch mit stark sozialen Aspekten verbunden. Im Zuge römischer Triumphmärsche gab es besondere Geldzuwendungen des Triumphators an Soldaten und Bürger.³² Hinrichtungen wurden im Laufe der Geschichte an Festtagen meist vermieden bzw. Verurteilte begnadigt. Auch heute noch spenden z.B. Christen in der Weihnachtszeit freigiebiger als im übrigen Jahr.

Besonders ab dem Mittelalter kommt den Festen als herausragende Ereignisse, die temporär aus dem Alltag befreien, eine große Wichtigkeit zu. Hier feierten die Armen, *„um aus ihrem kargen Alltagstrott herauszukommen, die Reichen um zu repräsentieren.“³³* Der Gast- und Geldgeber einer Feierlichkeit nutzte das Zusammenkommen zum Unterstreichen seiner Macht. Bei Festen am Hof, wie etwa in Versailles zur Zeit Ludwig XIV., unterlagen das höfische Leben und insbesondere der Festablauf und die Anordnung der Tafel festen Regeln. Sitzordnung und der dargestellte Aufwand von Gedecken und Speisen wurden nach sozialem Status und Abhängigkeitsverhältnissen der Anwesenden ausgerichtet und dienten als Instrumente der Allmachtsinszenierung des immer im Zentrum stehenden Sonnenkönigs. Im Barock ist die Festtafel *„zur Theaterbühne geworden, an der jeder Gast eine bestimmte ihm zugedachte soziale und politische Maskerade zu übernehmen hat.“³⁴*

Feste können also auch eine affirmative, ordnungssichernde Funktion übernehmen, indem sie gerade die Teilnehmer markieren und die Grenzen einer Gemeinschaft, Gruppe oder Gesellschaft festlegen.

²⁸ Vgl. Heinrich, S. 43

²⁹ Vgl. Kloft, S. 37

³⁰ Vgl. Haller, S. 32

³¹ Canetti, S. 66

³² Vgl. Künzl, S. 83

³³ Vgl. Heinrich, S. 48

³⁴ Vgl. Ebd. S. 51

*Unter gewissen Umständen bedeutet Ausschluß vom Fest Ausschluß aus der Gemeinschaft. Aber auch umgekehrt: Gerade die Möglichkeit der Zulassung zum Fest stiftet Gemeinschaft, stellt eine Art der Aufnahme von Fremden, Neuen, Hinzugekommenen zu einer bestimmten Gemeinschaft dar.*³⁵

Deutlich wird dies beispielsweise in traditionellen Gesellschaften, in denen eine Eheschließung häufig nicht auf der Liebe eines Paares basierte, sondern dem Zusammenschluss von Familien, Sippen oder gar Nationen diene. So wurde z.B. Königin Elisabeth I. ihr Leben lang mit diesem Problem einer politischen Eheschließung konfrontiert.

Feste können also verschiedenen Zwecken dienen. Sie können beispielsweise einen religiösen, mythologischen, politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen oder familiären Hintergrund haben, wobei sich diese Sphären natürlich oft überlappen. Feste können als Orte der Macht, aber auch der Machtlosigkeit fungieren. Einerseits können sie dazu dienen, ein Individuum oder eine Hierarchie hervorzuheben und die privilegierte Stellung Einzelner zu unterstreichen, andererseits können sie Verbote oder soziale Unterschiede außer Kraft setzen und eine Auflösung des Individuums im ekstatischen Rausch oder in der Masse bewirken.

2.2. Höfische Feste in England zur Zeit Shakespeares

Die Feste zur Zeit Shakespeares gingen meist von den adeligen Herrschern aus und dienten dem von Italien beeinflussten Repräsentationsbedürfnis des Hofes.³⁶ „Bereits an den Höfen der ersten beiden Tudormonarchen war es üblich, bei Festen mit Turnieren, Umzügen von allegorischen Figuren und Maskenspielen die Macht und den Glanz des Königtums zu demonstrieren und die Loyalität des Hofes zu bekunden.“³⁷ Besonders lebten diese Rituale jedoch nach den Wirren der Reformation unter Elisabeth I. wieder auf, die selbst erkannte: „>Wir Fürsten sind dem Blick und der Meinung der Welt wie auf einer Bühne anheim gegeben<“³⁸.

³⁵ Maurer, S. 45

³⁶ Vgl. Brauneck, S. 568

³⁷ Schabert, S. 63

³⁸ Vgl. Ackroyd, S. 139

Zu besonderen Anlässen, wie etwa dem Einzug König Jakobs I. anlässlich seiner Krönung, wurden in London eigens Triumphbögen und Brunnen errichtet, welche die gesamte Stadt in eine „mit Leben erfüllte Kulisse“³⁹ verwandelten und ihrem Reichtum sowie ihrer Macht Ausdruck verliehen. Auf den Bögen sowie auf Podien wurden „Tableaux vivants“ dargeboten, in denen Schauspieler und Musiker allegorische Figuren darstellten. Da vermutlich ganz London an diesem Festzug teilnahm und die Masse der Zuschauer mit den Darstellern verschmolz,⁴⁰ kann man wohl zurecht von einer „einzigen großen Aufführung von immenser Theatralik“⁴¹ sprechen. „Die Stadt wurde zur Hochburg für festliche Umzüge, bei denen sich die urbane Welt in ihrer ganzen bunten Vielfalt und Pracht zur Schau stellte.“⁴²

Außerdem bildeten Theateraufführungen bei festlichen Gelagen am Hof, die sich oft über mehrere Tage erstreckten, einen konstanten Programmpunkt, so dass sich auch hierin eine deutliche Verschmelzung von Fest und Theater finden lässt.

Bei den „Masques“, welche besonders von Musik, Tanz und szenisch-malerischen Elementen geprägt waren, erreichte man ein Höchstmaß höfischer Ausstattungskunst. Besonders unter Jakob I. kamen diese Maskenspiele in Mode. Hofangehörige sowie der König selbst traten in ihnen als Akteure auf.⁴³

Natürlich dienten die theatralen Inszenierungen anlässlich höfischer Feste dem Monarchen immer als Propagandamittel und als Ausdruck seiner absoluten Macht, doch lässt sich in den Maskenspielen sowie in Maskenbällen, die auch in Shakespeares Werk Eingang gefunden haben, die Option zur Ausnahmesituation erkennen, die es ermöglicht, in der verkleideten Masse die Identität abzulegen oder zu wechseln und Freiheiten auszuleben, die im reglementierten Alltag nicht möglich wären. Die Maske kann also zum Instrument der zeitweiligen Subversion der Ordnung werden, irreguläre Annäherungen ermöglichen bzw. Machtverhältnisse temporär durch die Annahme einer anderen Rolle verschieben oder aufheben.

³⁹ Vgl. Ackroyd, S. 139

⁴⁰ Vgl. Ebd.

⁴¹ Vgl. Ebd.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Brauneck, S. 599

2.3. Das Fest des Volkes

Auch die festliche Welt des einfachen Volkes war vom Theater geprägt. Die Wurzeln des volkstümlichen Theaters liegen in den mittelalterlichen Mysterienspielen, die an kirchlichen Feiertagen abgehalten wurden.

Zwar mischten sich in den Schauspielhäusern alle Stände, doch trennten unterschiedliche Preise die Privilegierten von den „Groundlings“. Beispielsweise konnte man für drei Pence im „Rose“ einen Sitzplatz mit Polster in einem der „gentlemen’s rooms“ ergattern, der nicht nur eine gute Sicht, sondern auch ein gutes Gesehenwerden ermöglichte.⁴⁴ Somit konnte auch das öffentliche Theater zum Ort der Präsentation und zur politischen Bühne für die Besucher werden. Die Masse der Zuschauer, die über das dramaturgische Medium erreicht werden konnte (Spielstätten wie das „Rose“ fassten bis zu dreitausend Besucher),⁴⁵ verlockte auch die Mächtigen Englands, über den Inhalt des Gezeigten Einfluss auf die Meinung des Volkes auszuüben und das Theater als populistisches Machtinstrument zu missbrauchen.⁴⁶ Robert Devreux, der 2. Earl of Essex, und seine Mitverschwörer versuchten dies beispielsweise 1600. Sie veranlassten die Lord Chamberlain’s Men für zwei Pfund Extragage am Vorabend ihres Putschversuches das umstrittene Stück „Richard II.“ inklusive der sonst nie gezeigten Abdankungsszene zu spielen.⁴⁷ Zwar verhalf Essex selbst dieser suggestive Versuch der Willenslenkung nicht zu einer größeren Anhängerschaft und dem gewünschten Erfolg, doch zeigt es deutlich, welche Einflussmöglichkeiten man in den damaligen Spielstätten bereits sah.

Die feststehenden Bühnen, wie etwa das „Rose“, das „Theatre“ oder das „Globe“ stellten allerdings nicht die einzigen Vergnügungsmöglichkeiten für die Bewohner Londons dar. Im Ring der Vorstädte, besonders in den „Liberties“ „Shoreditch“ und der „Bankside“, Stadtbezirken, die außerhalb der Jurisdiktion der Stadt lagen, wurde der dramatischen Unterhaltung in direkter Nachbarschaft vielfältige Konkurrenz geboten.

Eine Abwechslung vom Alltag, bzw. das Fest des einfachen Bürgers bestand also nicht nur aus dem Besuch religiöser Zeremonien, royalistischer Prozessionen oder städtischer Umzüge, sondern v.a. auch im Amüsement der Vorstädte, den Gasthäusern, Schenken, Bordellen, Schießständen, Kegelbahnen, Musik- und Tanzlokalen der Bankside,⁴⁸ sowie

⁴⁴ Vgl. Greenblatt, S. 211

⁴⁵ Vgl. Schabert, S. 45

⁴⁶ Vgl. Ackroyd, S. 205

⁴⁷ Vgl. Gurr, S. 76

⁴⁸ Vgl. Schabert, S. 45 f.

auch in grausameren Vergnügungen, wie etwa Hahnenkämpfen, Stier- oder Bärenhatzen und Verstümmelungen oder Hinrichtungen von Verbrechern.⁴⁹

2.4. Momente archaischer Macht in den elisabethanischen Spielen

„In enger Nachbarschaft zu den Stätten von Schmerz und Tod befanden sich die Stätten des Vergnügens - die Schafotte der Bankside standen in der Nähe der Bordelle.“⁵⁰

Diese lokale Nähe von Tod und Vergnügen bzw. Sexualität hätte den französischen Philosophen Bataille vermutlich fasziniert, sah er in diesen Phänomenen doch die Möglichkeit zur Transzendenz und Ekstase, zur Grenzüberschreitung, in der der Mensch aus seiner „Diskontinuität“, dem Alltag mit all seinen Verboten, in einen ursprünglichen Zustand der „Kontinuität des Seins“ zurückkehren könnte.⁵¹ Der junge Bataille machte selbst eine erste solche Grenzerfahrung, als er in einer spanischen Stierkampfarena den Tod des berühmten Matadors Manolo Granero mit ansah.⁵²

Das Fest hebt die Vereinzelung auf. Aber es ist dazu nur in der Lage, weil es die Gewaltsamkeit freisetzt, vor der sich die arbeitende Menschheit durch die Einhaltung der Verbote schützt. Kein Fest ist frei von Gewalt. Mehr noch: die Gewalt ist (latent oder manifest) das eigentlich Verbindliche in jedem Fest.⁵³

Auf die Frage, warum die Bewohner Londons im 16. Jahrhundert von derartigen Brutalitäten so fasziniert waren, findet Stephen Greenblatt allerdings eine Bataille gänzlich widersprechende Antwort. Seiner Ansicht nach besaßen solche Schauspiele eine „zwiespältige Wirkung, die Shakespeare dann unendlich verstärkte.“⁵⁴ Einerseits bestätigten die Darbietungen die Ordnung der Dinge, weil sich in ihnen der Zustand Londons als „*pausenlose[s] Theater[s] von Bestrafungen*“⁵⁵ ausdrückte. Überall in der Gesellschaft habe es zu dieser Zeit disziplinarische Auspeitschungen und Hinrichtungen gegeben, gleichzeitig hätten die Bürger nahezu jeden Tag zusehen können, „*wie der Staat diejenigen brandmarkte, verstümmelte und tötete, die er für Missetäter hielt*“⁵⁶.

⁴⁹ Vgl. Albig, In: Geo Epoche. London. S. 54

⁵⁰ Greenblatt, S. 205

⁵¹ Vgl. Steiniger, S. 70

⁵² Vgl. Kunisch, In: http://www.zeit.de/2000/26/Feier_des_Lachens

⁵³ Steiniger, S. 53

⁵⁴ Vgl. Greenblatt, S. 203

⁵⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁶ Vgl. Ebd.

Auf der anderen Seite stellten solche Darbietungen die Ordnung jedoch auch in Frage und brandmarkten diese Praxis als grotesk.

Letztlich lässt sich heute wahrscheinlich nicht mehr feststellen, ob die Bewohner Londons im 16. Jahrhundert derartige Grausamkeiten als ekstatische Grenzerfahrungen im Sinne Batailles oder als Bestätigung oder Reflexion der Ordnung ansahen, doch bleibt wohl unbestritten, dass das Hetzen von Tieren genau wie die Aufführung von Theaterstücken als Fluchtmittel aus dem Alltag „*eigenartig miteinander verflochten waren*“⁵⁷ und sich der Großteil der elisabethanischen Gesellschaft für archaische Gewalt und Brutalität begeistern konnte.

Natürlich stellen die Vergnügungen der „Bankside“ als Orte der Sexualität und Gewalt auch Orte der Macht dar. Bei öffentlichen Hinrichtungen von Verbrechern demonstrierte beispielsweise der Staat seine Macht, die Inanspruchnahme der Dienste einer Prostituierten schafft ein Verhältnis aus Herr und Dienerin. Indirekt trat die Macht im Sinne Greenblatts durch das Darstellen gängiger Bestrafungspraktiken bei Hatzten oder fiktiven brutalen Machtkämpfen im Theater in Erscheinung.

Shakespeare verbrachte wohl einen großen Teil seines Berufslebens in den Vergnügungsvierteln,⁵⁸ die „*schon seit lange zurückliegenden Zeiten mit Krimiellen und kriminellen Machenschaften in Verbindung*“⁵⁹ gebracht wurden, und wusste daher vermutlich „*aus eigener Erfahrung, worüber er schrieb*“⁶⁰, als er „*in seinen Stücken das >gemeine Volk<*“⁶¹ einführte und auch die Bärenhatz thematisierte.⁶² Nicht nur dass die Figur des „Schmächtig“ die Hatz in „Die lustigen Weiber von Windsor“ als ihren „Leibspass“ bezeichnet,⁶³ sie wird auch in einem anderen Zusammenhang bei „Macbeth“ und „König Lear“ verwendet, wenn der schottische Königsmörder, als ihn seine Feinde umringt haben, feststellt: „*Sie banden mich an den Pfahl; fliehn kann ich nicht, / Muß wie der Bär der Hatz entgegenkämpfen*“ (V, 7, V. 1f.) und ebenfalls Gloster „*[a]m Pfahle fest die Hatze dulden muss*“ (Vgl. III, 7, V. 53). In diesen Aussprüchen drückt sich jeweilig die absolute Ohnmacht des Helden und im Falle Macbeths die bevorstehende, in den Augen der Engländer des 16. Jahrhunderts gerechtfertigte, Bestrafung als Verräter und Mörder aus.

⁵⁷ Vgl. Greenblatt, S. 207

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 200

⁵⁹ Ackroyd, S. 403

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 200

⁶¹ Vgl. Ebd.

⁶² Vgl. Greenblatt, S. 202

⁶³ Vgl. Ebd. S. 201

2.5. Parallelen zwischen Jagd und Fest

Was sich in dieser grausamen Art der Spiele bereits andeutet formuliert Peter Ackroyd deutlich: „*Die Jagd ist selbst eine Art Theater, ein Ritual, eine Inszenierung*“⁶⁴.

Im Gegensatz zu den spärlich wirkenden wirklich gesicherten Informationen zum Leben Shakespeares ist Ackroyds Shakespeare-Biografie sehr üppig ausgefallen. Daher liegt die Vermutung nahe, dass Peter Ackroyd sich mit dem gesellschaftlichen Umfeld Englands im 16. Jahrhundert sehr gut auszukennen scheint, jedoch aus diesem historischen Wissen und den Werken des berühmten elisabethanischen Dramatikers persönliche und biografische Details häufig nur ableitet und folglich viele seiner Theorien auf Mutmaßungen beruhen.

Wie bereits erwähnt, entstanden die ersten urzeitlichen Feste vermutlich aus Ritualen, die dem Anlass der Jagd gewidmet waren. Im England des 16. Jahrhunderts und besonders Anfang des 17. Jahrhunderts unter Jakob I., der sich „*in die eigentümliche Freude des Tötens von Tieren vertiefen*“⁶⁵ konnte, bildet die Jagd ebenfalls einen populären Zeitvertreib und so überrascht es nicht, dass Shakespeare selbst in einer äußerst fragwürdigen Legende das Hobby der Wilderei angedichtet wird.⁶⁶

Die Parallele aus Jagd und Theater begründet Ackroyd nun damit, dass einerseits ein Jagdherr auch der Schirmherr einer Schauspieltruppe sein könnte, andererseits dadurch, dass Jagd und Theater Kampf und Gewalt in ritualisierter Form zeigen, und sich vielleicht „*das Erlegen des edlen Hirsches zum Klang der Hörner mit der Ermordung eines Königs auf der Bühne vergleichen*“⁶⁷ lasse. „*Die Hände der Jäger draußen auf dem Flur und die Hände der Mörder in Julius Caesar sind in ganz ähnlicher Weise vom Blut gefärbt.*“⁶⁸

Betrachtet man diese Theorie unter der Philosophie Batailles, so könnte man sowohl den dargestellten Tod auf der Bühne als auch den rituellen Tod eines Tieres als ein Opfer betrachten, welches die Funktion hat, „*die intime Einheit des Menschen mit der Natur wiederherzustellen*“⁶⁹. Um eine „schockhafte Erfahrung der Entgrenzung“ herbeizuführen, genügt nach Bataille nämlich bereits „*der Anblick von Folterungen*

⁶⁴ Vgl. Ackroyd, S. 91

⁶⁵ Greeblatt, S. 396

⁶⁶ Vgl. Ackroyd, S. 91

⁶⁷ Vgl. Ebd.

⁶⁸ Vgl. Ebd.

⁶⁹ Vgl. Steiniger, S. 56

oder qualvollen Hinrichtungen, ja bereits ihre bloße Vorstellung.“⁷⁰ Erst durch das Wissen um den Tod, die Todesangst, die der Mensch nirgends näher erfahren kann als in den Momenten dieser Entgrenzung, kann er sich seiner Wirklichkeit bewusst werden und sich somit auch selbst verwirklichen.⁷¹

2.6. Das Fest in Shakespeares Tragödien

Feste in Shakespeares Tragödien dienen meist dazu, Ausnahmesituationen herbeizuführen und Zusammentreffen zu ermöglichen. Am Hof kommt die Familie beim gemeinsamen Mahl, bei Gelagen mit Musik und Tanz, bei Schauspielen oder Maskenbällen zusammen. Shakespeare setzt das Fest als Darstellungsmittel für Begegnungen zwischen Feinden, Verbündeten, Liebenden und Hassenden aus gleichen oder unterschiedlichen Familien ein. Das Fest ermöglicht also auch hier Annäherungen, die sonst vielleicht nicht zustande kommen würden. Häufig spielt bei diesen Begegnungen auch das Element der Maske eine wichtige Rolle. Der Maskenball stellt daher einen bevorzugten Ort der Annäherung und der aufgehobenen Schranken und Hierarchien im Werk des englischen Dramatikers dar.

So können sich Romeo und Julia beispielsweise trotz der Feindschaft ihrer Familien bei einem Fest im Hause Capulet begegnen. Das Untergehen in der Masse der Festgäste sowie ihre Maskierung bieten ihnen Schutz. Trotzdem wird Romeo von Tybalt entdeckt, der durch die Anwesenheit des Montagues seine Familie und ihr Fest entehrt sieht. Doch der Vater der Familie Capulet verweigert ihm das Eingreifen und verlangt von ihm: *„streif die Runzeln weg,/ Die übel sich bei einem Feste ziemen“* (I, 5, V. 75f.). Der Sonderfall des Festes erlaubt also auch hier einen Regelverstoß.

Zu Beginn von Julius Caesar lässt sich eine allgemeine Feier, ein Festzug Caesars mit anschließendem Wettkampf finden. Ein derartiger Umzug diente dem römischen Kaiser gewöhnlich zur Machtdemonstration. Normalerweise fand sich aus diesem Anlass im Rom zur Zeit Caesars eine große Volksmasse ein. Shakespeare lässt zwar das Volk in seiner Tragödie ebenfalls zusammenkommen: *„Wir machen Feiertag um den Caesar zu sehen und uns über seinen Triumph zu freuen“* (I, 1, V. 32f.), doch nutzt er den Zug nicht nur um die Machtfigur zu repräsentieren, sondern zeigt vielmehr die Prozesse abseits des Geschehens. Im Schatten dieser Menschenmenge und der Freiheiten der

⁷⁰ Vgl. Wiechens, S. 72

⁷¹ Vgl. Steiniger, S. 26

Annäherung, die ein Fest gewährt, können die Verschwörer sich durch erste subversive Andeutungen finden und für genauere Pläne verabreden. Die Festmasse zieht mit den Anhängern Caesars weiter, die dem Kaiser abgeneigten bleiben zurück. Dadurch findet hier wieder eine klare Ein- und Ausgrenzung statt.

Goneril verweigert König Lear das Mahl am Hofe, seine andere Tochter Regan verwehrt ihm sogar die Gastfreundschaft. Der Ausschluss zeigt Lear klar die Situation der Ohnmacht an, in die er sich selbst durch die Fehleinschätzung seiner Erben gebracht hat.

Nach der Ernennung seines Thronfolgers macht sich König Duncan in „Macbeth“ auf den Weg nach Inverness und kehrt bei dem Titelhelden ein. Wenn der Protagonist später mit seinem Gewissen hadert, sind seine Gründe, die ihn hemmen den Mord an dem König zu begehen, einerseits dass er dessen Vetter und Untertan ist und andererseits dass er *„sein Wirt [ist], / Der gegen seinen Mörder schließen müßte / Das Tor, nicht selbst das Messer führen“* (Vgl.: I, 7, V. 18ff.).

Der Gast scheint also auch hier zunächst einem besonderen Schutz zu unterliegen, der jedoch letztlich im Zuge des Machtstrebens des Mörders vernachlässigt wird.

Das zweite Fest in Macbeth findet statt um dessen eigene Krönung zu feiern. Jedoch nutzt es Shakespeare um das personifizierte schlechte Gewissen in Gestalt des Geistes von Banquo vor dem neuen König erscheinen zu lassen. Er kann nicht mehr feiern und seinen Erfolg genießen, weil er bereits dem Wahnsinn verfallen ist. Durch sein Verhalten grenzt er sich selbst aus der Gemeinschaft der feiernden Lords aus.

Bei einem Gelage in Hamlet treten Schauspieler am Hof auf. Hier dient ein Spiel im Spiel dazu, bei diesem festlichen Anlass das Gewissen des durch Mord an die Macht gekommenen Claudius zu aktivieren, woraufhin er sich selbst durch seinen überstürzten Aufbruch verrät.

Allgemein fällt auf, dass viele der Tragödien Shakespeares mit Beerdigungen oder Krönungsfeiern schließen. Die Machtkämpfe sind beendet und die neue Ordnung wird im Fest gefeiert und bekräftigt.

2.7. Das Fest in der Patentrilogie

Am Beginn von jedem der drei Teile von „Der Pate“ lässt sich ebenfalls ein großes Fest finden. Hier kommt die Familie zusammen. Der Kreis der Teilnehmer besteht jedoch nicht nur aus Verwandten und Freunden, sondern auch aus Mitgliedern der „Mafiafamilie“, also angestellten Kriminellen und Geschäftspartnern. Da die Organisation der Cosa Nostra eigenen Regeln und Gesetzen folgt, funktioniert sie als eine Art „kleine Gesellschaft in der Gesellschaft“. Die Feste grenzen nun die Mitglieder dieser eigenen Gesellschaft ab, zeigen ihre autarke Position gegenüber der Außenwelt an und bringen den eigenen Verhaltenscodex besonders deutlich zum Tragen.

So gut wie alle Teilnehmer kennen die unausgesprochenen Regeln und Funktionsweisen dieser Welt und wissen um ihre eigenen Rollen in diesem System. Die Feste zu Beginn der Filme dienen dem Regisseur also nicht nur zur Einführung der Charaktere, in ihnen kommt gleichzeitig auch das dem Fest inhärente, ab- bzw. eingrenzende Element zum Vorschein.

Die Anlässe in den ersten beiden Teilen bilden privat-familiäre Gründe, nämlich eine Hochzeit und eine Kommunion, im dritten Teil wird eine Ehrung durch den Vatikan gefeiert. Während das erste Fest sich klar vor der Öffentlichkeit verschließt – die Fotoapparate der Reporter werden diesen entrissen und zerstört oder untauglich gemacht⁷² – lädt Michael Corleone (Al Pacino) zu den Festen am Beginn des zweiten und dritten Teils gerade die Reporter ein und versucht sich positiv ins Bild der Öffentlichkeit zu stellen. Das erste Fest besitzt also noch einen deutlichen Charakter der Abgrenzung, die Strategie des Vito Corleone (Marlon Brando) basiert auch darauf, nicht aufzufallen und aus dem Hintergrund zu agieren, während sein Sohn, Michael, den Ruf der Geschäfte reinwaschen möchte und ein positives Bild seines „Unternehmens“ in der Öffentlichkeit etablieren will.

Die Feste lassen sich in zwei Sphären unterteilen, in die der Repräsentation, in denen sich der Don und wichtige Familienmitglieder vor der Gesamtheit der Gäste auf der Bühne im Garten präsentieren und in die „geschäftliche“ Sphäre in Arbeitszimmern, hinter verschlossenen Türen, in denen das Familienoberhaupt „Audienzen“ gibt und Befehle an Untergebene erteilt. Hier kommt eine äußerst eigentümliche Doppelmoral zum Tragen, da in der öffentlichen Sphäre das Leben, beispielsweise durch Hochzeit

⁷² Der Pate I (Film): 0:10:16 Min oder 0:11:05 Min

oder Taufe, zelebriert wird, während im Haus nebenan Tod und Gewalttaten beschlossen werden.

Dieses dramatische Stilelement verwertet Coppola am Ende von „Der Pate I“ in einer äußerst effektvollen Parallelmontage, die zwei ganz unterschiedliche Identitätsfindungen darstellt. Bilder der Taufe des Neffen des neuen Paten Don Michael werden mit der durch das Familienoberhaupt angeordneten Tötung seiner Gegenspieler im Wechsel gezeigt.

Während in der repräsentativen Sphäre bei dem ersten dieser Feste noch deutlich die sizilianische Kultur in der Musik, den Tänzen und den Speisen zum Ausdruck kommt und bei Ansprachen vornehmlich italienisch gesprochen wird, nimmt in dem zweiten und dritten dieser Feste die amerikanische Kultur einen größeren Platz ein, so dass die Kapelle in „der Paten II“ nicht mehr dazu fähig ist, auf Wunsch eine typisch sizilianische „Tarantella“ zu spielen, sondern dass sich der begonnene Grundrhythmus stattdessen in eine amerikanische Südstaatenmelodie verwandelt. Somit zeigen bereits diese Feiern an, wie sich die Denkweise und die Strategien der Familie und dadurch auch der Mafiafamilie über den Verlauf des Epos hinweg unter den beiden verschiedenen Dons verändern. Coppola benutzt das Fest also um subtil anzudeuten, welchem Kulturkreis der jeweilige Machträger zugeneigt ist und welchen Wertvorstellungen er folgt.

Während bei den Feierlichkeiten der ersten beiden Teile des Films noch eine Vielzahl an Gästen geladen ist, nimmt ihre Zahl zu „Der Pate III“ hin deutlich ab, was ein Zeichen dafür ist, dass Michael sich von vielen „Familienmitgliedern“ distanziert hat, unfreiwillig von seiner Frau und seinen Kindern, die jedoch trotzdem zu seinem Festtag erscheinen, und bewusst von vielen der kriminellen ehemaligen Kollegen. Außerdem verändert sich die Zusammensetzung der Gäste, so dass nun deutlich mehr Teilnehmer amerikanischer Herkunft sind. Die Struktur der geladenen Besucher unterstreicht ebenfalls Michaels Strategie sein Gewerbe auf einen legalen Weg zu verlagern. Im dritten Teil wird er vom Vatikan als Spender geehrt, was wiederum anzeigt, dass er vorhat, seine zukünftigen Geschäfte mit den Mächtigen der „ehrbaren Institution“, der katholischen Kirche, zu führen.

Ein weiteres Fest in dem Epos lässt sich in der Beerdigung des Don Vito Corleone im ersten Teil finden. Bei dieser Veranstaltung fällt besonders die Masse der Teilnehmer auf. Auch hier kommt deutlich die Anwesenheit als Mittel der Respektbekundung zum

Ausdruck. Blicke, Gesten und die Gruppenkonstellationen – wer sich mit wem unterhält – spielen eine wichtige Rolle und werden aufgrund des Machtvakuumms nach dem Tod des ehemaligen Familienoberhauptes zum stummen Pokerspiel der hinterbliebenen Parteien.

In „Der Pate“ kommen die Freigiebigkeit und der soziale Aspekt, der dem Fest innewohnt, sowie sein Ausnahmecharakter zur Sprache. Auf die Frage Kays an den Sohn des Don Vito, Michael Corleone, warum sein Vater an der Hochzeit seiner Tochter Conny (Talia Shire) von so vielen Leuten belästigt wird, bekommt sie zur Antwort: *„Weil alle wissen, dass ein Sizilianer traditionsgemäß am Hochzeitstag seiner Tochter niemandem eine Bitte abschlagen darf.“*⁷³

⁷³ Puzo, Der Pate (Buch), S. 27

3. Machtmittel

3.1. Die Gabe als Machtmittel

An Festen wird geschenkt und es können aufgrund des ihm inhärenten Ausnahmezustandes Anliegen vorgebracht werden, welche vielleicht im Alltag auf Ablehnung stoßen würden. Meist werden Präsente an die Gastgeber überreicht, jedoch kann es auch vorkommen, dass die gefeierte Person Geschenke verteilt. Schon bei den Triumphmärschen römischer Eroberer und Kaiser wurden häufig Almosen an das Volk und besondere Zuwendungen an Soldaten ausgegeben. *„Macht hat, wer auf seinen Reichtum nicht angewiesen ist, wer ihn verschwenden, vergeuden kann.“*⁷⁴

Nach Marcel Mauss beweist sich gerade im Geben die Überlegenheit des Spenders. Durch die Gabe zeige dieser, dass er *„höher steht, magister ist“*⁷⁵.

In der Annahme eines Geschenks ohne die Idee der, vielleicht sogar vergrößerten, Erwidern hingegen zeigt sich eine Unterordnung des Empfängers, er wird dadurch zum *„Gefolge und Knecht, sinkt tiefer, wird minister“*⁷⁶. Hinter der Form des Geschenks, des großzügig dargebotenen Präsensts, steht häufig also nur eine Fiktion, ein Formalismus oder eine soziale Lüge, da es im Grunde um Zwang und wirtschaftliche Interessen geht.⁷⁷ Mauss meint, dass der Mensch einem geistigen Mechanismus unterliegt, der ihn zwingt ein empfangenes Geschenk *„zu erwidern und, allgemeiner, Realverträge zu erfüllen.“*⁷⁸ Eine nicht erwiderte Gabe hingegen *„erniedrigt auch heute noch diejenigen, der sie angenommen hat, vor allem wenn er sie ohne den Gedanken an eine Erwidern annimmt.“*⁷⁹ Reichtum kann also durch das Mittel der Gabe, des Geschenks, als ein Machtmittel oder ein Mittel zur Kontrolle verwendet werden, das den Beschenkten in ein Abhängigkeitsverhältnis zum Geber versetzt.

Nietzsche, der bei seiner Analyse der Moral ständig bestrebt war, die in ihr verborgene Grausamkeit aufzudecken,⁸⁰ entlarvt in seinem Werk *„Menschliches, Allzumenschliches“* ebenfalls die Dankbarkeit als trügerische Tugend. Seine provozierende These lautet, dass Dankbarkeit *„eine mildere Form der Rache“*⁸¹ ist. Durch die Gabe steht man in der Schuld des Schenkenden und fühlt sich unfrei. Folglich

⁷⁴ Steiniger, S. 19

⁷⁵ Vgl. Mauss, S. 171

⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 18

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 26

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 157

⁸⁰ Vgl. Safranski, S. 190

⁸¹ Vgl. Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches. S. 66; § 44

muss man sich dankbar zeigen oder das Geschenk erwidern, „vielleicht sogar über das Maß des Empfangenen hinaus. Man will wieder frei werden, indem man das Schuldnerverhältnis umkehrt.“⁸²

Auch Bataille sieht einen deutlichen Unterschied zwischen Schenkung und Handel. Ein Handel ist auf einen ersehnten Gewinn ausgelegt, bei einem Geschenk hingegen stehe die „*einzigartige Macht, die der Schenkende durch die Gabe über den Beschenkten gewinnt, im Vordergrund der Überlegungen: >Schenken wird also heißen, eine Macht erwerben<*“⁸³.

Bei dem archaischen Volk der Dayak entdeckt Mauss eine weitere interessante menschliche Verhaltensweise in extremer Form verwirklicht. „*Sich weigern, etwas zu geben, es versäumen, jemand einzuladen, sowie es ablehnen, etwas anzunehmen*“⁸⁴ kommt bei dieser Kultur einer Kriegserklärung gleich, weil es als Verweigerung der Freundschaft und Gemeinschaft interpretiert wird. Natürlich können derartige Unhöflichkeiten auch in unseren westeuropäischen Kulturen, besonders in traditionsbewussteren wie etwa der sizilianischen, verärgern. Dort stellt das Schenken einen typischen Brauch dar.⁸⁵ „*Ein Geschenk ist nämlich ein sichtbares Zeichen des Respekts*“⁸⁶, ein gewöhnliches Mittel um dem Gegenüber seine Wertschätzung auszudrücken. Allerdings stehen hinter der Freigebigkeit, besonders in Kreisen der Mafia, häufig auch strikte Wirtschafts- und Machtverhältnisse,⁸⁷ wodurch sich eine Verweigerung diesem Schenkensystem gegenüber im Milieu der Mafia und v.a. in der Welt von Coppolas „Der Pate“ ebenfalls leicht zu einem Kriegsgrund entwickeln kann. Diese radikale Reaktion ist den mit der Mafia Vertrauten bewusst und kann daher auch als Strategie der Cosa Nostra dienen. Man beschenkt jemanden, damit sich diese Person dankbar zeigen muss und man in ihr ein neues Instrument gewinnt. Sollte die betreffende Person ein Geschenk oder eine Einladung ablehnen, würde sie sich selbst zum Feind der kriminellen Organisation machen.

3.2. „Do ut des“ – Gefälligkeiten und Verpflichtung zur Gegenleistung

Dieses dem Schenken innewohnende Abhängigkeitsverhältnis kann auch problemlos auf Gefälligkeiten übertragen werden, welche beispielsweise der Don im Film „Der

⁸² Safranski, S. 190

⁸³ Vgl. Steiniger, S. 18

⁸⁴ Vgl. Mauss, S. 37

⁸⁵ Vgl. Falcone, S. 82

⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁸⁷ Vgl. Ebd.

Pate“ dazu benutzt, Menschen in das Netz der Mafia zu ziehen. In der Eingangsszene kommt der Bestatter Bonasera, dessen Tochter verprügelt wurde, zu Don Vito Corleone. Nachdem die Jurisdiktion die Täter nur zu einer Bewährungsstrafe verurteilt hat, möchte der Mann, dass ihm der Pate Satisfaktion verschafft. Dies verweigert das Familienoberhaupt zunächst mit der Begründung den Bittsteller schon lange zu kennen, aber von ihm noch nie eingeladen worden zu sein, keine Freundschaft und keinen Respekt von ihm entgegengebracht zu bekommen. Don Vito spricht auch direkt aus: „*Du hast dich gefürchtet in meiner Schuld zu sein*“⁸⁸, worauf der Bittsteller antwortet: „*Ich wollte keine Unannehmlichkeiten*“.

Erst durch einen Handkuss und die Verwendung der Anrede „mein Pate“ gibt sich der Don zufrieden und versichert seine Hilfe, jedoch mit der Bedingung vielleicht irgendwann eine Gefälligkeit zurückzufordern.

Bei den untersuchten Tragödien Shakespeares sticht v.a. König Lear mit der Erbgabe an seine Kinder hervor. Durch die Aufteilung seines Reiches unterwirft er sich jedoch der Macht der Töchter, von denen er glaubt, dass sie ihn am meisten lieben, was sich später als Trugschluss erweist.

Richard III. verspricht im gleichnamigen Stück Shakespeares seinem Untergebenen Buckingham die Grafschaft Hereford, falls dieser seine Thronambitionen unterstützt.⁸⁹ Als der Tyrann aber schließlich die absolute Macht besitzt, denkt er gar nicht mehr daran, dem Lord die Provinz zu überlassen. Nach mehrmaligem vergeblichen Nachfragen erinnert sich Buckingham schließlich an das Schicksal Hastings und lässt seinen Anspruch aus Furcht vor dem neuen Herrscher auf sich beruhen.⁹⁰

3.3. Korruption

Die Korruption bildet ebenfalls eine Version des Schenkensystems und eine wichtige Stütze der Macht der Mafia, auch in der Darstellung der Patentrilogie. Die moralische Instabilität der Mitmenschen, beispielsweise die Bestechlichkeit von Senatoren oder der Polizei, machen den Machterhalt des Don überhaupt erst möglich. Die Macht resultiert hier also aus der Finanzstärke des Paten und der Bestechlichkeit der Bürger. „*Geld ist eine Waffe*“⁹¹, bemerkt Don Luccesi (Enzo Robutti), die es bei „schwachen Menschen“

⁸⁸ Der Pate (Film). 0:04:37 Min

⁸⁹ Vgl. Shakespeare. König Richard III.: III, 3

⁹⁰ Vgl. Ebd. IV, 2

⁹¹ Der Pate III (Film). 01:33:40 Min

vermag Tugenden und moralische Werte zu untergraben, selbst als unerschütterlich geltende Beziehungen aufzulösen. Nimmt man die innerfamiliären Verhaltensweisen der verwandten Protagonisten in „Der Pate I-III“ oder „König Lear“ in den Fokus der Betrachtung, so könnte man in Michael Corleones Formel *„Freundschaft und Geld – das ist wie Öl und Wasser“*⁹², die genannte Tugend problemlos durch Werte wie „Vertrauen“ oder „Mitmenschlichkeit“, auch in engsten Beziehungen, ersetzen.

3.4. Ruf und Respekt

Der Ruf, der den Paten umgibt, stellt ein weiteres wesentliches Machtmittel dar. Um seine Erscheinung hat sich aufgrund der Mundpropaganda unter den Einwohnern von New York ein Mythos gebildet. Dieser eilt seiner Person voraus und verschafft ihm auf diese Weise Respekt. Die Leute haben Angst vor seiner Macht und seinem Einfluss und lenken dem Don gegenüber daher, oft gegen ihren Willen, ein, sobald der Name Vito Corleone fällt. Ein Beispiel dafür lässt sich in „Der Pate II“ finden. Eine Mieterin hat hier Streit mit ihrem Vermieter und bittet Corleone um Hilfe. Dieser spricht mit dem Vermieter und bietet ihm Geld an, damit die Frau in dessen Haus weiterhin wohnen darf. Zunächst lässt sich dieser nicht zum Einlenken bewegen. Sobald er jedoch den Namen des Bittstellers erfährt, bekommt er Angst, versichert, dass die Frau bei ihm wohnen bleiben könne und gibt sogar das Geld zurück.

Der die Figur Don Vitos umgebende Mythos entsteht also aus der Häufigkeit sowie der respektvollen oder ehrfürchtigen Weise, mit der die diegetische Umwelt die Bezeichnung „Pate“ im Munde führt. Häufig geschieht dies in Abwesenheit der Rolle, was die mythische Präsenz noch zu verstärken scheint. Marlon Brandos Budgetforderung für „Der Pate II“ überstieg die Möglichkeiten Coppolas, sodass er in diesem Sequel ohne die starke Erscheinung des Darstellers auskommen musste. Durch die ständige Erwähnung Don Vitos in einer Szene gegen Ende des zweiten Teils, in der die übrigen Familienmitglieder eine Geburtstagsüberraschung für den Patriarchen vorbereiten, fühlt man, *„dass Brando da ist, ohne ihn zu sehen. Dadurch wird er mythischer und bleibt eher in der Erinnerung, als wenn man ihn wirklich sieht.“*⁹³

Die Chiefs des Corleoneclans wissen auch selbst um die Macht ihres Rufes und legen daher großen Wert darauf, dass ihnen mit „korrekter“ Anrede und Etikette begegnet wird.

⁹² Der Pate III (Film). 00:38:23 Min

⁹³ Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 00:29:23 Min

In Shakespeares Tragödien verstärkt die ständige Erwähnung der titelgebenden Protagonisten ebenfalls die Präsenz der zentralen Figuren. Besonders Julius Caesars Name ist im gleichnamigen Stück stets in aller Munde. Sein Ruf spielt über den Tod der Figur hinaus eine wichtige Rolle, so dass die Attentäter von der Erscheinung des Geistes Julius Caesars verfolgt und letztlich sogar dazu bewegt werden, sich selbst zu töten. „*O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch./ Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter/ In unser eignes Eingeweide kehrt*“ (V, 3, V. 94ff.). Trotz seines Todes besitzt Caesar also, durch den seiner Person anhaftenden Mythos noch Macht über die hinterbliebenen Figuren.

Gegenüber dem Publikum, dem bereits der „Nachruhm“ von realen, historisch auffälligen Persönlichkeiten wie dem echten Julius Caesar oder Al Capone bekannt ist, verstärkt und stilisiert die dramaturgische Verarbeitung, beispielsweise durch Reaktionen der Nebendarsteller auf die jeweilig zentrale Figur, bereits legendär aufgeladene Archetypen.

3.5. Kleidung

In „Der Pate“ stellt die Kleidung ein relativ schwaches Machtmittel dar. Die Oberhäupter der Familien tragen gepflegte, meist schwarze Anzüge, die natürlich immer – ähnlich wie auch in der heutigen Geschäftswelt – bei diplomatischen oder politischen Treffen eine repräsentative Funktion besitzen, jedoch den Machtstatus ihrer Träger nicht affektiert herausstellen und ihnen nicht zu außergewöhnlichem Respekt verhelfen. Die Dons in den Siziliensequenzen hingegen tragen eine eher dem ländlichen Lebensstil angepasste und kulturell typische Kleidung.

Zur Hochzeitsfeier seiner Schwester hat Michael Corleone eine Marineuniform an, die seine separatistische Haltung gegenüber seiner Familie verdeutlicht. Während Vito sein sizilianisches Image pflegt, tritt Michael als amerikanischer Patriot auf. Im Gegensatz seiner „*deutlich ethnisch geprägten Physiognomie erzählt die amerikanische Uniform von einer ideologischen Bindung an das Land, in dem er lebt.*“⁹⁴ Der Übernahme der „väterlichen Pflichten“ folgt auch sein Kleidungsstil.

⁹⁴ Weyand, S. 63

In gleicher Weise ist die Wandlung von Vincent Mancinis Modebewusstsein zu werten. Als jugendlicher, hitzköpfiger Straßengangster trägt er noch eine für das Milieu des Paten unpassende Lederjacke. Schließlich folgt Vincent dem beherrschten Stil Michaels, was sich nicht nur in der „Geschäftspraxis“, sondern auch in seinem Erscheinungsbild offenbart.

Die reale Cosa Nostra legt ebenfalls Wert auf ein Mindestmaß an Eleganz. Falcone beschreibt die Aufnahme eines neuen „Ehrenmannes“, welchen man *„nachdem er der Cosa Nostra Treue geschworen hatte, als erstes zum Frisör schickte, um ihm die Haare und den Bart zu schneiden, und anschließend in ein Kleidungsgeschäft, um ihm einen diskreten Anzug zu verpassen.“*⁹⁵

In Shakespeares Welt scheint sich der Ausspruch „Kleider machen Leute“ mehr als zu bewahrheiten, da die äußere Erscheinung im urbanen Leben unter Elisabeth I. nicht nur Aufschluss über Rang und Stellung einer Person, sondern auch über ihren Wohlstand gab. Abgesehen von Puritanern und der konservativen Kaufmannsaristokratie, *„legten Bürger aller Gruppen und Klassen bei der Kleidung größten Wert auf leuchtende Farben, eigenwillige Farbkombinationen und prächtig ausgearbeitete Details“*⁹⁶. Kleidung und Farben bildeten ein so deutliches Signal, dass man Probleme bekommen konnte, wenn man sich falsch kleidete und beispielsweise Rot trug, was der Aristokratie vorbehalten war, oder Wäscheblau, in welches sich üblicherweise Prostituierte hüllten.

*„Sogar in den Theatern gab man unendlich mehr Geld für Kostüme aus, als für Honorare und Gagen von Dramatikern und Schauspielern.“*⁹⁷ Garderobe und Requisiten der Darsteller waren häufig aufgrund ihrer Unerschwinglichkeit auch Präsente von adeligen Spendern und Mäzenen. Sie bildeten das einzig wirklich auffallende Ausstattungsmittel der ansonsten sehr spartanischen, an die Vorstellungskraft der Zuschauer appellierenden⁹⁸ Bühnen. Die Disposition dieser kostbaren, *„farbenprächtige[n]“*⁹⁹ Kostüme, gewährleistete jedoch keine historische Authentizität zu den Inhalten der dargebotenen Stücke, sodass auf einer

⁹⁵ Falcone, S. 71

⁹⁶ Vgl. Ackroyd, S. 138

⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 138f.

⁹⁸ Vgl. Shakespeare. Historien. Prolog. S. 343

⁹⁹ Vgl. Ackroyd, S. 62

zeitgenössischen Skizze von Henry Peacham, die eine Szene aus „Titus Andronicus“ zeigt, eine Vermischung aus antikem Zeitstil und Tudormode zu erkennen ist.¹⁰⁰

Die Bekleidung diente in der elisabethanischen Zeit also dazu, den sozialen Stand einer Person hervorzuheben bzw. auch als Statussymbol, welches eine bestimmte Ehre anzeigen konnte, die dem Tragenden zuteil geworden ist. Auf diese Weise vermittelte sie dem Inhaber auch ein bestimmtes Maß an Macht durch den Respekt der Mitmenschen vor der äußeren Erscheinung.

Der Ausdruck Banquos „*Wie fremd Gewand sich auch nur durch Gewohnheit/ Dem Körper fügt*“ (I, 3, V. 148f.) symbolisiert, dass Macbeth die Ehre des Königstitels, an den er sich bereits zu gewöhnen beginnt, nicht rechtmäßig zukommt.

Die Ausstattung Lears wird zum Symbol seiner jeweiligen Verfassung. Als Ausdruck seines Entsetzens reißt er sich in alttestamentarischer Manier seine Königsrobe vom Leib.¹⁰¹ Nacktheit wird hier, wie etwa auch bei der Figur Edgars bzw. des „armen Toms“ zum Symbol der Hilflosigkeit und verweist im Sinne Hiobs („*>Nackt bin ich zur Welt gekommen, und nackt verlasse ich sie wieder<*“ Vgl.: Buch Hiob 1, 20-22) darauf, dass sich erst hinter all dem „weltlichen Schmuck“ der wahre Mensch verbirgt. So lernt Lear nun, dass sich hinter präntiösen Phrasen oft nur Trugbilder verbergen und wahre Liebe und Loyalität nicht auf Besitztümer und Geschenke angewiesen ist. Seine neue Krone, bestehend aus Wildkräutern und Feldblumen,¹⁰² verweist auf das anarchische, „*karnevaleske Treiben*“, ¹⁰³ dem Lears Königtum unterliegt.

Im direkten Vergleich des Paten mit Shakespeares Historien lässt sich v.a. bei der Verarbeitung der Rosenkriege in „König Heinrich VI.“, Teil 2 und 3 und „Richard III.“ ein interessantes Detail finden. Don Vito Corleone pflegt eine rote Rose am Revers zu tragen. Die „Königin der Blumen“ ist aber auch im Wappen der Häuser York (in weißer Färbung) und Lancaster (in rot) enthalten und in „König Heinrich VI.“ (dritter Teil: II, 4), pflücken die Anhänger der Häuser eine Pflanze von der jeweiligen Farbe um ihre Zugehörigkeit zu bekunden und dadurch den nächsten Thronfolger zu bestimmen. Stephan Kimmig lässt in seiner Inszenierung der „Rosenkriege“ (2007) am Wiener

¹⁰⁰ Bryson, S. 80

¹⁰¹ Shakespeare. Tragödien. S. 756

¹⁰² Vgl. Shakespeare. Tragödien. S. 774

¹⁰³ Weiß. King Lear. S. 94

Burgtheater die Zugehörigen der jeweiligen Linie die markierende Blume ebenfalls am Revers ihrer Anzüge tragen.

Das Symbol der Rose kann mit der „*Vorstellung des Schmerzes verbunden [werden] (Keine Rose ohne Dornen)*“¹⁰⁴ und aufgrund der „*hinfälligen Kronblätter*“¹⁰⁵ wird sie auch häufig mit Vergänglichkeit und Tod assoziiert. Die weiße Rose gilt seit dem Altertum als Zeichen der Verschwiegenheit¹⁰⁶ und wurde im Dritten Reich zum Namensgeber der Münchner Widerstandsgruppe um die Geschwister Scholl.

In der Figur des Paten treffen sowohl Verschwiegenheit und Schmerz oder Tod zusammen, in „Heinrich VI.“ dient ihre Symbolkraft wohl hauptsächlich der Abgrenzung der Häuser und hat ihren Ursprung in deren Wappen.

3.6. Autorität

Auf der Suche nach einem Hauptdarsteller für „Der Pate“ waren sich Coppola und die Produzenten von Paramount einig, dass der Darsteller eine bestimmte Art von Ausstrahlung benötige. „*But it became apparent that the role called for an actor of such magnetism, such charisma, just walking into a room had to be an event.*“¹⁰⁷ Zunächst gab es noch die Idee, einen Italiener für die Rolle einzusetzen um den Kulturkreis, in dem der Film spielt, besser zum Ausdruck bringen zu können oder jemanden für die Rolle zu nehmen, der im richtigen Leben auch eine wichtige Position inne hatte. Letztlich wurden diese Vorschläge zu Gunsten der Meinung verworfen, man solle einfach „*the best actor in the world*“¹⁰⁸ für diese Figur verwenden, der in den Augen dieses Beraterkreises nur in Laurence Oliver oder Marlon Brando zu finden war. Brando schien für die Rolle des alternden Mafiachefs zunächst zu jung, konnte sich aber bei Videotests für die Rolle behaupten. Die Besonderheit seiner selbstkreierten Ausstattung bestand in Kleenextaschentüchern, die er sich in die Backen schob mit der Begründung: „*I want to be like a bulldog.*“¹⁰⁹

Es spielen also das Alter des Darstellers, bzw. der Figur und ihre Ausstrahlung eine wichtige Rolle bei der Erschaffung der Rolle des Mächtigen. Außerdem kann ein leicht animalisches Äußeres unterstützend wirken. Größe und Korpulenz können ebenfalls

¹⁰⁴ Vgl. Rosen. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Rosen>

¹⁰⁵ Vgl. Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷ Phillips, S. 20

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 20f.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 22

dazu beitragen, der Figur einen hervorgehobenen Status unter den übrigen zu verschaffen und den Eindruck von Autorität durch die Erscheinung zu erwecken.

Al Pacino als Don Michael Corleone entspricht nicht dieser optischen Präsenz, jedoch ist festzuhalten, dass er mit zunehmender Macht auch korpulenter wird. Gegen das Argument, dass seine Größe seiner Machtposition widerspricht, könnte man anführen, dass diese Figur von ihrem Gewissen gebeugt wird, weil die Macht auf ihr lastet.

Die Figur von Richard III. im gleichnamigen Drama ist zwar von einer körperlichen Beeinträchtigung geprägt, trotzdem wurde sie in der Stückgeschichte von den Darstellern mit der stärksten Bühnenpräsenz verkörpert, wie z.B. zu Shakespeares Zeit von Richard Burbage (1567-1619). Über diesen Meister der elisabethanischen Bühnen, der auch in vielen anderen Tragödienhauptrollen glänzte, findet sich bei Ackroyd folgende Beschreibung:

>Alles, was sich für einen ernsten Redner geziemt, verkörpert er aufs Vortrefflichste; mit ausdrucksvollen Gebärden gewinnt er unsere Aufmerksamkeit. Wer in einem vollen Theater sitzt, hat das Gefühl, von allen Ohren ringsumher liefen direkte Verbindungslinien zum Mittelpunkt, zum Schauspieler. ... Alles, was er verkörperte, sehen wir wahrhaftig vor uns geschehen.<¹¹⁰

Genau wie in „Der Pate“ wurde also auch schon zu Zeiten Shakespeares die Figur des Mächtigen mit einem besonders ausdrucksstarken, die Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Darsteller besetzt.

In Chaplins „Der große Diktator“ gibt es eine satirische Szene, die sich mit der Selbstinszenierung der Mächtigen auseinandersetzt. Bei dem Zusammentreffen von zwei Diktatoren wird dem Gastgeber Anton Hinkel (Charlie Chaplin) von seinem Berater empfohlen, immer größer zu sein als der Konkurrent bzw. sich immer höher zu positionieren als sein Opponent, um diesen bereits psychologisch seine Unterlegenheit spüren zu lassen.¹¹¹

Größe und Auftreten stellen also ebenfalls wichtige Mittel der Selbstinszenierung, der Autorität einer Figur und somit auch der ihr zugeschriebenen Macht dar.

¹¹⁰ Fripp. In: Ackroyd, S. 224

¹¹¹ Vgl. Der Große Diktator. 1:30:08 Min

Dem Star der „Lord Admiral’s Men“, Edward Alleyn (1566-1626), welcher v.a. die großen Rollen aus Marlowes Fundus verkörperte, wurde nachgesagt, er habe *„eine majestätische physische Präsenz und eine >wohlklingende<, klare Stimme, mit der er das Ohr von Tausenden von Zuschauern erreichen konnte.“*¹¹² Bei der Besetzung der Rolle des Julius Caesar durch Louis Calhern in der Mankiewicz-Verfilmung (1953) und der Rolle von Richard III. durch Nicholas Ofczarek in „Die Rosenkriege“ (2007) von Stephan Kimmig, unterstützt die hochgewachsene Statur der Darsteller ebenfalls die imposante Erscheinung.

Auf weitere Strategien zur Verstärkung der szenischen Präsenz wie etwa Positionierung oder animalische Relationen wird im Kapitel „Inszenierung“ näher eingegangen werden.

3.7. Hierarchie

Die Mafia besitzt, ähnlich wie im Paten dargestellt, eine bestimmte Hierarchie. Laut Falcone ist die Mafia *„eine ernst zu nehmende und perfekt organisierte kriminelle Vereinigung“*¹¹³. Bei der Beschreibung der Entstehung des Corleone-Imperiums zeigt Mario Puzo in seinem Buch „Der Pate“, auf dem Coppolas Film weitgehend basiert, ein eben solches System auf. Danach unterstehen dem Don zwei „caporegime“ oder Hauptmänner, denen wiederum die einfachen Angestellten, die „Soldaten“, untergeordnet sind. Als Rechtsbeistand und Berater steht dem Don zusätzlich ein „consigliere“, ein Ratgeber, zur Seite. Dieses Amt wird zunächst von der Figur Genco Abbandando bekleidet und später von Tom Hagen übernommen. Als zusätzliche Sicherheit legt der Pate „Isolierschichten“ zwischen sich und jede Operation, d.h. er erteilt höchstens an die caporegime oder den consigliere einen Befehl, den diese dann weiterleiten, sodass man das Familienoberhaupt nicht direkt mit einer kriminellen Handlung in Verbindung bringen kann. Zusätzlich lässt er seinen drei engsten Vertrauten untereinander nicht viel Spielraum zur Kommunikation, damit es nicht zu einer Verschwörung gegen ihn kommen kann.

Der Untergang des Herrschers in Shakespeares „Julius Caesar“ resultiert aus einer Kontrolllücke an genau dieser Stelle. Die Untergebenen des Kaisers besitzen die

¹¹² Vgl. Greenblatt, S. 219

¹¹³ Vgl. Falcone, S. 30

Möglichkeit zur Kommunikation und nutzen diese, um den Sturz des Imperators vorzubereiten.

Die Struktur, der im Film „Der Pate“ dargestellten „Familie“ besitzt sehr viel Ähnlichkeit mit der von Falcone beschriebenen realen Hierarchie der Mafia in Sizilien. „*Auf der untersten Stufe stehen die Ehrenmänner oder Soldaten*“¹¹⁴, welche allerdings ihren Chef oder Vertreter wählen, der sie vor der sizilianischen Cosa Nostra vertritt. Dieser ernennt einen Stellvertreter und einen oder mehrere Berater. „*Zwischen Chef und Soldat steht der capo decina, der Chef von Zehnen*“¹¹⁵, dem also jeweils zehn Soldaten unterstellt sind. Die Oberhäupter der Familien wählen einen Chef der Provinz, die der Provinzen einen Vertreter für die Regionalkommission, die das Regierungsorgan der Organisation darstellt.

3.8. Disziplin

Die Funktionsfähigkeit der Cosa Nostra beruht ebenfalls sehr stark auf dem Prinzip der Disziplin.

*In 99 Prozent der Fälle gilt, wenn ein Mann den Befehl bekommen hat zu töten, wenn er der Killer dieser oder jener Familie ist und er, wegen seiner Fähigkeit, einen Mord zu begehen, den Ruf eines verlässlichen oder tapferen Mannes hat, dann kann er nicht anders: Er muß gehorchen.*¹¹⁶

Sollte er an seinem Befehl zweifeln, beginnen Fragen zu stellen, Bedenken über den Anschlag äußern oder gar Mitleid zeigen, so „*ist er [selbst] der tote Mann*“¹¹⁷. Die Befehlsverweigerung wird im System der Mafia noch härter als beim Militär bestraft und garantiert so die strenge Einhaltung der Befehle.

Die Cosa Nostra beruht also auf dem Gesetz des Gehorsams. „*Wer es versteht, gehorsam zu sein und einen Befehl mit dem geringst möglichen Aufwand auszuführen, dessen Karriere ist gesichert.*“¹¹⁸

¹¹⁴ Vgl. Falcone, S. 94

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 95

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 29

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S. 29f.

Der Richter Falcone geht sogar soweit, den Beitritt in die Mafia mit einem Religionsbeitritt zu vergleichen. Nicht nur, dass es in der kriminellen Organisation auch Gebote und Patenschaften gibt,¹¹⁹ sondern genau wie „*ein Priester [...] nie aufhört, Priester zu sein. [Ist] Ein Mafioso [...] immer ein Mafioso.*“¹²⁰

3.9. Undurchschaubarkeit

Die Gliederung des Corleoneclans stellt auch gleichzeitig eine Hierarchie des Wissens dar, wobei der innerste Kreis natürlich die meiste Information über die Organisation und ihre Mittel besitzt.

Genau wie in der Diplomatie ist es unter ihren Mitgliedern wichtig, sich bedeckt zu halten und nicht alle Bündnisse und Respektbeziehungen jedermann zu offenbaren. Die nicht genaue Einschätzbarkeit der Macht und Stellung der Mafiosi dient ihnen einerseits als Schutz vor der Legislative, andererseits soll die Undurchschaubarkeit des Familienoberhauptes auch Härte, Stärke und Unantastbarkeit im Pokerspiel der kriminellen Mächtigen verdeutlichen und zu Respekt verhelfen.

Die meisten Gangster in der Trilogie sind folglich darauf bedacht, möglichst wenig aufzufallen, v.a. nicht in öffentlichen Medien. Dies kommt beispielsweise dadurch zum Ausdruck, dass sich die Mafiosi auf der Hochzeitsfeier zu Beginn von „Der Pate“ nicht von der Presse fotografieren lassen wollen. Als dies in einem Moment der Unachtsamkeit doch geschieht, entwenden sie entweder den Film oder zerstören die Kamera.

Diese Reserviertheit sowie das Verbergen von Gefühlen und Gefühlsregungen scheinen jedoch auch kulturell bedingt zu sein, da Falcone den Sizilianern ein „traditionelles Mißtrauen“¹²¹ zuschreibt und die Ansicht vertritt, dass es „*[i]n Sizilien [...] absolut unangebracht [ist], seine Gefühle und Empfindungen in der Öffentlichkeit zu zeigen. Dieses Volk ist meilenweit von den südländischen Gefühlsausbrüchen entfernt.*“¹²²

3.10. Lug und Trug

Lug und Trug stellen ein weiteres wichtiges Machtmittel dar. Beispielsweise wohnt beinahe jeder Begegnung von Mafiafamilien ein Heucheln von Freundschaft inne. Hier

¹¹⁹ Vgl. Falcone, S. 92

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 91

¹²¹ Vgl. Ebd. S. 23

¹²² Vgl. Ebd. S. 81

geben sich Feinde den Bruderkuss und wünschen dem Gegenüber Gesundheit und Glück, wobei sich ihre Motive und weiteren Handlungen klar von diesen Segenswünschen unterscheiden. Oft dient diese geheuchelte Freundschaft dazu, Zeit zu gewinnen, wie etwa nach dem Anschlag auf Don Corleone in Coppolas Film. Sein Sohn Sonny (James Caan), der in diesem Augenblick die Führung des Syndikates übernommen hat, gibt vor, Frieden mit dem Auftraggeber des Anschlags, Sollozzo (Al Lettieri), schließen zu wollen, tut dies aber nur um Zeit zu gewinnen, damit er seine „Soldaten“ mobilisieren kann.

Die intrigante Strategie des „Scheinfriedens“ findet sich auch bei der sizilianischen Mafia. Genau wie in „Der Pate“, beschreibt auch Falcone einen Fall, bei dem Mitglieder der Organisation alle Hebel in Bewegung setzten um *„einem misstrauischen Mann glaubhaft [zu] machen, sie seien seine Freunde um an ihn heranzukommen. [...] Diese zweigleisige Strategie – Freundschaft und Mord – sicherte den Erfolg des Unternehmens“*¹²³.

Ein anderes Beispiel dieser Taktik lässt sich auch in „Julius Caesar“ finden. Nach dem Anschlag auf den Protagonisten gibt Marc Anton vor, die Motive der Mörder zu verstehen und reicht ihnen die Hand als Freund, wobei er durch seine Handlung nur die Absicht verfolgt, vor dem Volk sprechen zu dürfen um dieses gegen die Attentäter aufwiegeln zu können.

Auch in der Begrüßung des schottischen Königs und seines Gefolges durch Lady Macbeth (I, 7), zeichnet sich für den Rezipienten aufgrund der vorangegangenen Dialoge des Mörderpaares eine deutliche Verstellung der Gastgeberin ab. Die Doppelzüngigkeit kommt jedoch nicht nur an dieser Stelle zum Ausdruck, sondern bildet vielmehr einen zentralen Faktor der Tragödie. Bereits in den Prophezeiungen der Hexen in der ersten Szene wird die „equivocation“, die mehrdeutige, irreleitende Aussage oder Zweideutelei¹²⁴ als Leitmotiv des Stückes eingeführt.

Die Figur des Gloster, des zukünftigen Richard III. also, versteht sich selbst als eine Art Illusionist oder Schauspieler, wenn er sich selbst als wandelbar wie die Farben eines „*Chamäleon[s]*“ (3. Heinrich VI.: III, 2, V. 193) und die Gestalt des „*Proteus*“ (Ebd.

¹²³ Vgl. Falcone, S. 34

¹²⁴ Vgl. Horst Breuer. In: Shakespeares Dramen. Literaturstudium Interpretationen. S. 358

V. 194) bezeichnet. Er weiß Lug und Trug gezielt einzusetzen, indem er Gerüchte verbreitet, Botschaften und Informationen manipuliert oder am Beziehungsstoff arbeitet, der Leute mit Leuten zusammenhält¹²⁵. *„Zweifellos gehört er darum in die Reihe berücktigter Intriganten, die sich auf das Herstellen falscher Anschlüsse spezialisieren; und er funktioniert medientechnisch als Parasit: als einer, der die Verkehrswege beherrscht, indem er sie stört.“*¹²⁶

Als ähnlicher Störfaktor erweisen sich auch Edmund und Cassius, wenn sie falsche Botschaften in Umlauf bringen. Während die unwahren Nachrichten des Senators Brutus im Namen des Volkes zur Aktion aufrufen, erdichtet der uneheliche Sohn in „König Lear“ ganze Briefe, mit denen er die Loyalität seines Bruder Edgar gegenüber dem Vater, Gloster, verleumdet. Im Folgenden geht Edmund schließlich sogar soweit, sich selbst zu verwunden, um damit die Intrige gegenüber seinem Erzeuger glaubwürdiger zu machen

Eingehendere Betrachtungen der Verbindung zwischen mächtigen Personen und theatralen Fähigkeiten werden im Kapitel „Schein und Sein“ vorgenommen werden.

Eine weitere Form des Betrugs zeigt sich im Verbiegen und Erlügen von Berichten und Statistiken. Der Film „Gomorrha“ (2008) von Mateo Garrone, der ein Bild auf die gegenwärtige Struktur der Mafia zu werfen versucht, zeigt hier beispielsweise einen Beauftragten der Cosa Nostra, der Umweltberichte- und Daten fälscht bzw. falsch angibt um mehr Giftmüll in den Steinbrüchen Siziliens lagern zu dürfen, woran die Organisation verdient.

3.11. Gewalt

3.11.1. Erpressung und Einschüchterung

Andere Machtmittel bestehen v.a. in der Anwendung direkter Gewalt oder deren Androhung. Beispielsweise werden die Opfer des Mächtigen häufig erpresst. Einerseits ist dies in „Richard III.“ zu beobachten: Durch seine Usurpation und die Ermordung seiner Nebenbuhler verwandelt er den Staat in einen quasi rechtsfreien Raum. *„Die Vorstellung eines rechtlich strukturierten Lehnssystems und des Versuchs, Streitfragen*

¹²⁵ Vgl. Vogl. Die Stunde des Schurken. In: Die Rosenkriege. Programmheft Burgtheater. S. 16

¹²⁶ Ebd.

vor einem Lehnsgesicht zu klären, wäre im Königreich Richards III. absurd, denn hier regiert nur noch die Gewalt.“¹²⁷ Dadurch kann die Klientel Richards keinen Schutz und Nutzen aus ihrer Beziehung zum König ziehen und ein adeliger nach dem anderen beginnt sich nach Frankreich abzusetzen. „Die einzige Möglichkeit für Richard, eine Klientel zusammenzuhalten, ist die nackte Erpressung.“¹²⁸ Andererseits findet man diese Strategie auch beispielsweise in der Gerichtsszene in „Der Pate II“. Der Kronzeuge Frankie Pentangeli (Michael V. Gazzo) gegen Michael Corleone wird hier zur Revision seiner Aussage gezwungen, indem die Mafia seinen Bruder in ihre Gewalt bringt.

3.11.2. Patronage und Klientelismus

Eine weitere Form der Erpressung und Einschüchterung als Methode der Mafia findet sich in der sogenannten „Schutzgelderpressung“, die auf die Ausbeutung von Ladenbesitzern und kleinen Geschäftsleuten abzielt, welche sich nicht selbständig zur Wehr setzen können. Für eine Abgabe garantiert die kriminelle Vereinigung, dass der Betrieb unter den Schutz des Don gestellt wird, obwohl es sich objektiv betrachtet meist um den Schutz vor dem Don handelt. Offiziell jedoch entsteht hier ein Verhältnis der Patronage aus Schutz und Abhängigkeit wie es ähnlich auch in der elisabethanischen sowie bereits in der römischen Gesellschaft zu finden ist. Beispielsweise galten nach dem „Act for punishing vagabounds“, einem 1572 erlassenen Gesetz, in England sämtliche herumziehende Berufsgruppen wie etwa Bärenführer, Schaufechter oder auch Schauspieler als gewalttätige Vagabunden, sofern sie sich nicht der Patronage eines Adligen oder Richters unterstellten. Da ihnen andernfalls drastische Strafen drohten, bildeten sich als Folge stabile Theatergruppen wie beispielsweise die „Lord Admiral’s Men“.

Auch Rom war vor der Entstehung des Weltreiches ein ruraler Kleinstaat, der von persönlichen Abhängigkeiten der Bauern und Bürger gegenüber den sie schützenden Aristokraten geprägt war. Zur Zeit Caesars jedoch befand sich dieses auf persönlichen Beziehungen beruhende System in der Auflösung. Die Bürger wurden „Teil einer Masse, deren Loyalität zu neuen Machtkomplexen (damals diejenige zu rivalisierenden

¹²⁷ Abels, S. 181

¹²⁸ Vgl. Ebd.

aristokratischen Heerführern) die Loyalität zur Republik mehr und mehr überlagert“¹²⁹.

Im Großreich entwickelt sich eine multikulturelle Gesellschaft zu Lasten der altrömischen Identität.

In einer vergleichbaren Situation befanden sich auch die süditalienischen Emigranten im Amerika des beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaftsform der aus einer vor allem durch Agrikultur geprägten sizilianischen Lebensweise stammenden Auswanderer mit ihren Traditionen und Beziehungsstrukturen, welche sich auch im Extrem in der Organisation der Mafia wiederfinden lassen, befand sich durch die Verlagerung in die neue Situation des überbevölkerten „meltingpots“ New York in Auflösung. Durch Gruppenbildung, wie sie etwa in der Entstehung des Bezirks „Little Italy“ deutlich wird, versuchte die Minderheit ihre Identität und ihre Wurzeln zu erhalten. Auch die Mafia versuchte die „sizilianischen Ordnungen“ in die veränderte Konstellation zu übernehmen.

Die Patentrilogie zeigt nun den Prozess der Akklimatisation der Cosa Nostra in die Struktur des „Big Apple“ am Beispiel einer Familie und spiegelt somit indirekt auch die Situation der süditalienischen Emigranten wieder. In ökonomischer Hinsicht unterscheidet sich der traditionsbewusste Don Vito von jüngeren Vertretern anderer Familien, die ihr Geld durch auf der süditalienischen Insel verpönte Geschäfte wie Prostitution oder den Einstieg in den Drogenhandel verdienen wollen. Die Schwerpunkte des Corleonesischen Familienbetriebs finden sich in einem Olivenölmonopol und Glücksspiel.

Interessant ist, dass sich die kriminelle Familie in „Der Pate II“ selbst in militärischer Hinsicht mit dem römischen Reich vergleicht, wenn Tom Hagen (Robert Duvall), der Anwalt und consigliere der Familie Corleone, zu Frankie Pentangeli sagt: *„Du warst doch bei den alten Hasen dabei, die damals die ersten Familien organisiert haben. Nach dem Schema der römischen Legionen. Ihr habt die Regimes erfunden, die Capos, die Soldaten“¹³⁰* und die Familie in einem Vergleich mit dem antiken Großreich übertrieben glorifiziert: *„Wir waren wie das römische Imperium. Die Corleone Familie war ein Staat wie das alte Rom.“¹³¹*

¹²⁹ Vgl. Lux, In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 7

¹³⁰ Der Pate II (Film). 02:55:27 Min

¹³¹ Ebd. 02:55:40 Min

3.11.3. Waffen

Auch das Tragen von Waffen und deren Gebrauch stellen ein Machtmittel dar. Gangster in der Patentrilogie besitzen v.a. Pistolen oder Maschinenpistolen und die meisten Morde, die sie verüben, bestehen aus Erschießungen. Als weitere Waffen kommen beispielsweise Drahtschlingen zum Erwürgen, Sprengstoff in Autobomben, eine Brille, die einer Person in den Hals gerammt wird, und Gift zum Einsatz. Spielt die Handlung in Sizilien, tragen die Mitglieder der Organisation stets die Lupara, ein traditionelles sizilianisches langläufiges Gewehr.

Giovanni Falcone geht in seinem Buch „Inside Mafia“ auch auf die gängige Bewaffnung der sizilianischen Mafia zu Beginn der 90er Jahre ein. Seiner Auffassung nach sei die Lupara aus der Mode und den Anforderungen der modernen Mafia nicht mehr gewachsen. Die Cosa Nostra habe sich *„in bezug auf ihre Mordtechniken dem Wandel der Zeit angepaßt und sich mit immer militaristischeren Waffen ausgerüstet“*¹³², wie etwa Kalaschnikow, Bazooka oder Granatwerfer.¹³³ Gift sei jedoch beispielsweise keine übliche Waffe der Mafia und komme höchstens mangels Alternativen zum Einsatz, wie etwa um einen Mord im Gefängnis verüben zu können.¹³⁴ Die These, dass die Mafia bestimmte Techniken bevorzugt um ein Opfer zu töten, ist ein Irrtum. *„Die Mafia wählt immer den kürzesten und billigsten Weg. Das sind die einzigen Kriterien. Sie hat keinen fetischistischen Hang zu irgendeiner bestimmten Methode.“*¹³⁵

Das einzige, das man als bevorzugte Tötungsmethode ausmachen kann, ist die „lupara bianca“, was für das saubere und einfache Verschwinden des auserwählten Opfers steht, möglichst ohne den geringsten Hinweis auf die Leiche und ohne einen Tropfen Blut zu hinterlassen. Falcone weiß, dass dies der gängigen Darstellung von Mafiafilmen, *„in denen der Regisseur nicht gerade mit Tomatensaft gespart hat“*¹³⁶ widerspricht, doch betont er, dass die diskrete Vorgehensweise ohne Aufsehen zu erregen bevorzugt wird und sich dadurch Erwürgen zur Mordstrategie Nummer eins der Cosa Nostra entwickelt hat.

Trotzdem erweist sich das Vorgehen der kriminellen Familien meist als äußerst hinterhältig, da häufig versucht wird, den begangenen Mord einer der Feindparteien anzuhängen.¹³⁷

¹³² Falcone, S. 21

¹³³ Vgl. Ebd. S. 21

¹³⁴ Vgl. Ebd. S. 22f.

¹³⁵ Vgl. Ebd. S. 24

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Ebd.

Darf man der Darstellung Peter Ackroyds des London im 16. Jahrhundert trauen, so war man in dieser Zeit, „*in der Dolche und Rapiere zur Alltagstracht der männlichen Bürger gehörten und Lehrlinge Messer bei sich trugen, zu jeder Zeit gefährdet.*“¹³⁸ Selbst die Frauen bewaffneten sich nach dieser Darstellung mit langen Haarnadeln. Folglich bestehen die Tötungswerkzeuge in den shakespeareschen Tragödien auch vornehmlich aus Schwertern und Dolchen. Jedoch kommt auch Gift zum Einsatz, das der Autor, genau wie Coppola, interessanterweise verstärkt dem weiblichen Geschlecht zuschreibt. Die Mörderinnen Conny Corleone und Goneril aus „König Lear“, verdeutlichen diesen Umstand.

3.11.4. Mord

Mord stellt das drastischste Mittel des Mächtigen dar, seinen Einfluss auszuweiten oder zu erhalten. In Shakespeares Tragödien ist diese „Methode“ natürlich omnipräsent. „*In Macbeth gibt es nur ein einziges Thema, ein Monothema. Dieses Thema ist der Mord.*“¹³⁹ Besonders stark kommt die Metzelei auch bei „Richard III.“ zum Einsatz, der sich strategisch an die Spitze der Hierarchie empor mordet bzw. morden lässt. Der König, Heinrich VI., fällt ihm persönlich zum Opfer, während er seine Brüder durch eine Intrige so gegeneinander ausspielt, dass Edward aus Angst vor dem Machtverlust Clarence durch Delinquenten töten lässt.

Meist begehen nur die sich im Aufstieg der Machthierarchie befindenden Figuren Morde. In den Königsdramen „Richard III.“ und „Macbeth“ gilt das Prinzip: „*Neuer König wird derjenige, der den König tötet.*“¹⁴⁰ Sind die Mörder einmal in der führenden Position angelangt, beauftragen sie stets nur noch Handlanger um sich selbst besser eine weiße Weste bewahren zu können.

Genau wie Herodes gehen Macbeth und Richard sogar soweit, den Tod von Kindern ihrer Opponenten zu veranlassen. Gleiches gilt für die sizilianischen Paten, wie etwa Don Ciccio (Giuseppe Sillato), die ebenfalls keine Hemmungen davor haben, die Söhne ihrer Opfer aus Angst vor Rache beseitigen zu lassen. Diese Praxis veranlasst auch den jungen Vito Andolini (später Corleone) zur Flucht in die Vereinigten Staaten.

¹³⁸ Vgl. Ackroyd, S. 144

¹³⁹ Kott, S. 94

¹⁴⁰ Ebd.

In der Vielfältigkeit der sizilianischen Mafiamorde verdeutlicht sich der Pragmatismus und die besondere Anpassungsfähigkeit der Organisation.¹⁴¹

¹⁴¹ Vgl. Falcone, S. 34

4. Legitimationsstrategien

Das Ausmaß des Einsatzes der verschiedenen Machtmittel ist eng mit der Legitimation bzw. dem Machtanspruch des Herrschers verbunden.

„In der politisch-gesellschaftlichen Moderne scheint Legitimität von politischer Führung eine Funktion ihrer sozio-ökonomischen Effizienz zu sein, auf einer rational-materiell überprüfbaren Leistung beruhend.“¹⁴² Die Mafia folgt einem ähnlichen Legitimationsprinzip. Ist man erfolgreich, so verschafft man sich Respekt. Besitzt man Respekt, so wird die Macht von den anderen Familien anerkannt. Allerdings sind die Mittel, durch die man sich in der Unterwelt Ansehen verschafft, kriminellen Ursprungs.

Das, was uns Richter, uns einfache Bürger, an den gewaltsamen Toden so erschreckt – die Ermordung eines Freundes durch seinen besten Freund, die Erwürgung eines Bruders durch seinen Bruder –, erweckt bei den Ehrenmännern nicht die gleichen Gefühle. In der Cosa Nostra kann man niemandem den Mord am eigenen Blut übertragen. Für die Ehrenmänner zählt der Mut, den der Mörder gezeigt hat, die Professionalität, die er unter Beweis gestellt hat. Je gnadenloser, kaltblütiger und in unseren Augen unmenschlicher die Hinrichtung war, desto stolzer kann der Ehrenmann sein und desto höher steigt sein Ansehen in der Organisation.¹⁴³

Die Floskel *„Es ist nichts Persönliches, es geht nur ums Geschäft“¹⁴⁴*, verdeutlicht diese verquere Sichtweise und wird beispielsweise auch nach dem Mordanschlag auf Don Vito in „Der Pate“ als Entschuldigung der Opponenten angeführt.

Der Gangster Sollozzo rechtfertigt den Anschlag damit, dass Corleone nur seinen Geschäftsinteressen, dem Handel mit Drogen, im Wege gestanden habe und er ihn deshalb beseitigen „musste“. Natürlich steht hinter all den Morden immer persönliches und egoistisches Machtstreben, auch wenn dies nie zugegeben wird. *“The awesome Don Vito is, therefore, the object of the envy an the hatred of some other Mafiosi, who*

¹⁴² Krippendorff, S. 29

¹⁴³ Vgl. Falcone, S. 29

¹⁴⁴ Vgl. Phillips, S. 177

fear that he is becoming too powerful.”¹⁴⁵ Alle Mitglieder der Organisation geben jedoch vor, das fadenscheinige Motiv der ökonomischen Interessen zu respektieren.

Seinen eigenen Machtanspruch scheint Don Vito Corleone aus dem persönlichen Erfolg und Mut herzuleiten. Er hat aus dem Nichts ein Imperium geschaffen und dieses muss mit allen Mitteln verteidigt werden. Das Recht, sich selbst aus dem „Nichts“(-besitzen) heraus mit kriminellen Machenschaften zu bereichern, ist für den jungen sizilianischen Einwanderer in „Der Pate II“ aus der Ungerechtigkeit der Aufteilung gegeben. Er erschießt den seinem Viertel vorstehenden Don Fanucci (Gastone Moschin) aus der Begründung heraus, auch leben zu müssen und es dürfe nicht sein, dass dieser Machthaber so viel für sich beanspruche.

Sein Sohn Michael legitimiert die Tötung der Konkurrenten zunächst aus dem Rachemotiv heraus. Als die Auftraggeber des Attentates auf seinen Vater beseitigt sind, wird der Erhalt des Imperiums bzw. dessen Wiederherstellung als Begründung seines Machtstrebens vorgeschoben. Die Legitimation für die weitere Expansion durch die Casinos in Nevada sowie den Einkauf in den Immobilienfond des Vatikans findet Don Michael darin, dass er seine Geschäfte nun „reinwaschen“ möchte um dadurch seiner Blutsfamilie mehr Schutz gewähren zu können.

Die Sicherheit und Ernährung der Verwandtschaft führt auch Don Vito als Begründung seiner kriminellen Aktivitäten an. Die Familienoberhäupter sehen sich in der traditionellen Rolle eines patriarchalischen Beschützers und Ernährers, wobei dies natürlich eine verblendete Sichtweise ist, da sie ihre Familien durch ihre illegitimen Machenschaften nur in eine umso größere Gefahr und Distanz bringen.

¹⁴⁵ Phillips, S. 149

5. Fortuna und das neue humanistische Weltbild

„Das Weltbild des elisabethanischen Zeitalters prägte der Glaube an eine unverrückbare Ordnung der Welt“¹⁴⁶, des Kosmos und der Gesellschaft, an deren Spitze der Monarch stand. So wurde zu Zeiten Elisabeths I. und Jakobs I. in England ein absolutes Königtum propagiert,¹⁴⁷ das durch Gottes Gnaden bzw. durch den Familienstamm legitimiert ist. „Diesem Denken in rigiden Ordnungsvorstellungen galt der Verstoß gegen diese Ordnung, gegen die Hierarchie der Werte und der Stände als das Übel schlechthin. Die Dramatiker machten solche Störfälle zu ihrem Generalthema.“¹⁴⁸

Die zur Zeit Shakespeares neu aufkommende humanistische Sichtweise auf das Individuum als Gestalter seines eigenen Geschicks stand gegen die fatalistische Idee, ein „Partikel in einem magischen Kräftespiel“¹⁴⁹ zu sein. Aus dieser Gegenüberstellung schöpfte die englische Renaissancebühne ihren Konfliktreichtum, der „eine für kommende Jahre unvergleichliche Gestaltung“¹⁵⁰ erfuhr.

In „Julius Caesar“ kommt dieser Standpunkt deutlich zum Ausdruck, wenn Cassius sagt: *„Der Mensch ist manchmal seines Schicksals Meister:/ Nicht durch die Schuld der Sterne, lieber Brutus,/ Durch eigne Schuld nur sind wir Schwächlinge“* (I, 2, V. 137ff.).

Auch Edmund empfindet es in „König Lear“ als

ausbündige Narrheit dieser Welt, daß, [...] wir die Schuld unsrer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Notwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung, Schelme, Diebe und Verräter durch die Übermacht der Sphären, Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungne Abhängigkeit von planetarischem Einfluß und alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß. Eine herrliche Ausflucht für den Liederlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen! (I, 2, V. 116-125)

¹⁴⁶ Brauneck, S. 566

¹⁴⁷ Abels, S. 35

¹⁴⁸ Vgl. Brauneck, S. 566f.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 567

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

Die Art, in der Lear über sein Königtum verfügt und den Besitz aufteilt, widersprach dem grundlegenden Verständnis dieses Amtes im Absolutismus, besonders der Theorie von den zwei Körpern eines Königs. Nach dieser Idee besaß der Monarch einen sterblichen „body natural“ und einen „body politic“, *„der als Inbegriff des Staates unsterblich war, und im Falle des Todes unmittelbar auf den legitimen Nachfolger überging. Diese beiden Körper bildeten eine unauflösliche Einheit.“*¹⁵¹

Brutus wagt nun in „Julius Caesar“ den Versuch, die beiden Bestandteile dieses Gefüges zu separieren, indem er nur den Geist des hypothetischen Diktators töten will. Zwar kann er diese ideologische Zergliederung letztlich vor dem römischen Volk und sich selbst nicht aufrechterhalten, doch stellt diese Methode ein gutes Beispiel für den allmählichen Eingang eines neuen Weltbildes in den englischen Bühnendiskurs des 16. und 17. Jahrhunderts dar.

Die politische Streitfrage, das vormalige Tabuthema, der Legitimation eines Tyrannenmordes liegt v.a. in der überheblichen Haltung Caesars begründet, der seine Position mit den Sternen vergleicht:

Doch ich bin standhaft wie des Nordens Stern,/
Des unverrückte, ewig stete Art/
Nicht ihresgleichen hat am Firmament./
Der Himmel prangt mit Funken ohne Zahl,/
Und Feuer sind sie all, und jeder leuchtet,/
Doch einer nur behauptet seinen Stand./
So in der Welt auch: sie ist voll von Menschen,/
Und Menschen sind empfindlich, Fleisch und Blut;/
Doch in der Menge weiß ich einen nur,/
Der unbesiegbar seinen Platz bewahrt,/
Vom Andrang unbewegt; daß ich der bin (III, 1, V. 60-70)

Seine Attentäter sehen durch diese Arroganz und die Machtballung in einer Person jedoch das Volk gefährdet und legitimieren ihr eigenes Herrschaftsstreben unter dem Deckmantel der Gefahr der Allmacht des Einzelnen. Das Motto könnte hier also lauten: „Es ist nichts Persönliches, es geht nur um die Politik oder die Erhaltung des Systems“.

¹⁵¹ Weiß. King Lear. S. 69

Der Anschlag auf Don Vito Corleone findet statt, weil dieser die zukünftigen Geschäftsinteressen gefährden könnte, der Anschlag auf Caesar, weil dieser bald in eine so starke Position kommen würde, dass er die Macht missbrauchen könnte.

Obwohl König Lear sein Vermögen und sein Reich unter seinen Töchter bereits zu Lebzeiten aufteilt, folgt er trotzdem der traditionellen Linie der innerfamiliären Machtweitergabe. In den dramaturgisch ausgeführten Folgen dieser voreiligen Entscheidung kann man den Hinweis Shakespeares auf die Gefahren einer solchen Legitimation verdeutlicht sehen.

Das Vorgehen gegen die neuen Mächtigen wird auch hier schließlich mit einer Art Kampf gegen die herzlosen neuen Tyrannen, die falsch eingeschätzten Töchter, gerechtfertigt. Es handelt sich also, genau wie in Hamlet um ein Wiederherstellungsmotiv.

Macbeth sieht seine Karriere durch die Hexen, welche ihm vorhersagen, vorgezeichnet, wobei er sehr bald, nachdem ihm der Weg bewusst wird, den er zu ihrer Verwirklichung beschreiten muss, mit seinem Gewissen hadert.

*Seine Lady ist hingegen anfänglich gegen jegliche Geister gefeit, geht es ihr doch um einen reinen Willen zur Macht, der schrecklich ist, weil er ein Handeln jenseits einer Moral von Gut und Böse vorführt. [...] Die Nacht kann ihrem Geist keinen Schaden anhaben, hat sie sich in ihrem Todestrieb doch gänzlich selbst erkannt.*¹⁵²

In seinen Betrachtungen „Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit“ (1916) greift Sigmund Freud die Figur Richards III., als Modell eines neurotischen Verhaltens auf. Aus dem Gefühl einer grundlegend ungerechten Benachteiligung, einer ererbten Ungerechtigkeit, leitet die betroffene Person nach der Methode „ich darf selbst Unrecht tun, denn an mir ist Unrecht geschehen“ einen Ausnahmestatus und Vorrechte für das eigene Verhalten ab. Nach dieser Theorie würde die Legitimation des shakespeareschen Tyrannen folgendermaßen lauten:

¹⁵² Bronfen, S. 286

*Die Natur hat ein schweres Unrecht an mir begangen, indem sie mir die Wohlgestalt versagt hat, welche die Liebe der Menschen gewinnt. Das Leben ist mir eine Entschädigung dafür schuldig, die ich mir holen werde. Ich habe den Anspruch darauf eine Ausnahme zu sein, mich über Bedenken hinwegzusetzen, durch die sich andere hindern lassen.*¹⁵³

Weil jeder Mensch in seinem Leben Unrechtserfahrungen macht und frühe Kränkungen der Eigenliebe erlebt,¹⁵⁴ kann die Argumentation bis zu einem gewissen Grad nachvollzogen werden. Die Figur stellt somit „eine gigantische Vergrößerung dieser einen Seite, die wir auch in uns finden“¹⁵⁵, dar, denn wir alle glauben Grund zu haben, mit „Natur und Schicksal wegen kongenitaler und infantiler Benachteiligung [zu] grollen; wir fordern alle Entschädigung für frühzeitige Kränkungen unseres Narzissmus.“¹⁵⁶

Durch dieses Gefühl, das wir selbst so werden könnten wie Richard bzw. es im kleinen Maßstab bereits sind, entsteht die Identifikation mit der Figur. Zugleich können sich „an der Größe des Helden und seiner Gewalt wider Gesetz und Moral [...] transgressives Wunschdenken und Machtphantasien entzünden.“¹⁵⁷

In der Methode, nicht alle Geheimnisse der Motivierung des Helden „laut und restlos auszusprechen“¹⁵⁸, findet Freud ein weiteres Instrument Shakespeares, den Zuschauer zu fesseln. Denn die Erklärungslücken nötigen den Rezipienten dazu, selbst zu ergänzen. Diese geistige Tätigkeit lenkt „vom kritischen Denken ab und hält uns in einer Identifizierung mit dem Helden fest.“¹⁵⁹

¹⁵³ Freud, S. 234

¹⁵⁴ Bettinger, S. 49

¹⁵⁵ Vgl. Freud, S. 234

¹⁵⁶ Vgl. Ebd.

¹⁵⁷ Bettiner, S. 49

¹⁵⁸ Vgl. Freud, S. 234

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.

6. Die Tragödie in der elisabethanischen Zeit

Der Ursprung der elisabethanischen Tragödie darf wohl in der mittelalterlichen Mysterienspieltradition, in den ab dem 14. Jahrhundert in England entstehenden „morality plays“ sowie dem antiken und italienischen Drama gesehen werden.¹⁶⁰ Anzeichen für die Vermischung rudimentärer biblischer Elemente mit Profanem lassen sich beispielsweise in dem Verweis auf den wütenden Tyrannen Herodes im shakespeareschen Originaltext von „Hamlet“ („*it out-Herods Herod*“ III, 2, V. 13f.) oder in „Merry Wives of Windsor“ („*What a Herod of Jewry is this!*“ II, 1, V. 18) finden sowie in der „Pförtnerszene“ in „Macbeth“ (II, 3), in der „*vom betrunkenen Pförtner auf den Höllenrachen der Mysterienspiele Bezug genommen wird.*“¹⁶¹

In den Mysterienspielen wurden vor allem seelische Vorgänge und moralische Entscheidungen aus christlicher Perspektive auf den Bühnen dargestellt. Die allegorischen Figuren verkörperten entweder Tugenden oder Laster, welche die im Mittelpunkt stehende Figur in ihrer Entscheidung zwischen Gut und Böse beeinflussten. Der Ablauf wurde in der Form gestaltet, welche später auch die De-casibus-Tragödie prägen sollte. Eine zentrale Figur, die sich zunächst in einem Zustand der Gnade befindet, wird in der zweiten Episode von den Repräsentanten des Bösen beeinflusst und fällt in Sünde. Im dritten Abschnitt der Handlung gewinnen jedoch die guten Figuren wieder an Einfluss, sodass die Hauptfigur auf den rechten Weg zurückkehrt und im Tod das ewige Leben erlangt. Die Form, von guten und schlechten Ratgebern umgeben zu sein, lässt sich bei Shakespeare später vor allem in den Historien wiederfinden, in denen sich die Könige häufig in einer ähnlichen Konstellation befinden.

Während in den Mysterienspielen noch die Figur des Teufels selbst auftreten konnte, veränderte sich die Verkörperung des Lasters schlechthin in den Moralitäten zur „Vice-Figur“. Diese avancierte schnell zur populärsten Bühnenfigur und zeichnet sich durch ihre Schläue, ihren Erfindungsreichtum, ihre Verstellungs- und Täuschungsfähigkeit sowie durch Witze und Späße aus.¹⁶² Aus reiner Lust am Bösen heuchelt sie Freundschaft und verführt die zentrale Figur, häufig „Mankind“ genannt, zu Verbrechen. Eine Analogie der Vice-Figur lässt sich vor allem in der sogenannten „Schurkentragedie“ finden, wie etwa in Christopher Marlowes „The Jew of Malta“.

¹⁶⁰ Vgl. Schabert, S. 48ff.

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 50

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 51

Züge dieser Figur kann man jedoch auch in Jago oder Falstaff entdecken und Richard III. stellt sich sogar selbst in die Vice-Tradition, wenn er sagt: „So wie im Fastnachtsspiel die Sündlichkeit/ Deut ich zwei Meinungen aus einem Wort“ (im englischen Originaltext: „Thus, like the formal Vice, Iniquity,/ I moralize two meanings in one word“ III, 1, V. 82f.).

Die typisch tragische Verlaufskurve sowie dramatische Elemente, wie etwa epische Berichte um Schlachtenabläufe auf den Bühnen darstellen zu können oder Geistererscheinungen, entstammen vermutlich dem Vorbild der Tragödie Senecas, die zur Zeit Shakespeares zur Schullektüre gehörte, und dem Werk des Plautus.

Zwar erscheint die Tragödie durch diese verschiedenen Einflüsse und Elemente zunächst als sehr breite und undifferenzierte Mischform, sie wurde aber trotzdem schnell zur populärsten dramatischen Gattung im Theater des 16. Jahrhunderts. „Für den durchschnittlichen Zuschauer war die Tragödie“ wohl vor allem „ein Drama, in dem Verbrechen begangen wurden und das mit dem Tod der Hauptfigur“¹⁶³ oder dem Sturz des Mächtigen¹⁶⁴ endete.

Ihre thematischen Schwerpunkte lassen sich nach Manfred Brauneck in drei Typologien unterscheiden: „das Streben nach Macht; die Wiederherstellung verletzter Gerechtigkeit durch die privat ausgeübte Rache einer Unrechtstat; schließlich die Liebe als Passion, die sich gegen alle Widerstände durchzusetzen sucht.“¹⁶⁵

Für eine Gegenüberstellung mit Coppolas Film scheinen besonders die ersten beiden Ansätze wesentlich.

Während die dritte Form – beispielsweise Shakespeares „Romeo und Julia“ – zeigt, dass die tragischen Figuren auch gänzlich ohne eigenes Verschulden, fatalistisch, in die Katastrophe geraten konnten, beruht das Motiv des reinen Machtstrebens auf „Ambition“, dem Ehrgeiz als menschlicher Triebkraft, der zwar unter dem Einfluss klassischer Schriften und machiavellistischen Gedankenguts als legitim beurteilt wurde, in seiner Maßlosigkeit oder in Verbindung mit krimineller Energie jedoch leicht ins Krankhafte umschlagen konnte.¹⁶⁶ Trotzdem wird auch in der Machttragödie dem Schicksal als unvorhergesehener Kraft, die den Protagonisten „zunächst zur Höhe, also zu Macht, Ansehen und Reichtum, emportrug, um ihn dann unweigerlich wieder in die

¹⁶³ Vgl. Weiß. Das Drama der Shakespeare-Zeit. S. 139

¹⁶⁴ Vgl. Brauneck, S. 587

¹⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 588

¹⁶⁶ Vgl. Weiß. Das Drama der Shakespeare-Zeit. S. 140

Tiefe, also in Elend und Tod, stürzen zu lassen“¹⁶⁷, ein ausschlaggebender Anteil am Verlauf der Handlung zugestanden. Die Differenz zwischen dem angestrebten Wert, der weltlichen Macht, und seiner unweigerlichen Entwertung durch den Tod des Protagonisten versteht Wolfgang Weiß als „*fundamentale Ironie*“¹⁶⁸.

In der Rachetragödie wird die Hauptfigur meist durch äußere Kräfte in einen Zustand gebracht, in dem sie sich genötigt sieht einzugreifen und wieder Gerechtigkeit herzustellen. Oft gerät der Rächer „*[i]m Widerspruch zwischen dem moralisch-juristischen Konflikt und seinem schicksalhaften Racheauftrag [...] in einen exzeptionellen wahnhaften Seelenzustand, in dem er im Finale des Stücks einen Rache-Exzeß inszeniert, bei dem er selbst mit zugrunde geht.*“¹⁶⁹ Beispiele für diesen Typus lassen sich in Thomas Kyds „The Spanish Tragedy“ oder Shakespeares „Hamlet“ finden.

Parallelen des traditionellen englischen Tragödienschemas des 16. Jahrhunderts zur Patentrilogie bestehen auch darin, dass die drei Teile des Films ähnlich wie der Ablauf der De-casibus-Tragödie funktionieren. Während sich die Figur des Michael im ersten Teil noch von der „bösen“ Familie und ihren Geschäften distanziert, verfällt sie in Teil zwei der dunklen und sündigen kapitalistischen Welt der Macht und des Lasters. Der letzte Teil zeigt den Versuch des Protagonisten, sich wieder dem „Guten“, seiner Frau und seinen Kindern, zuzuwenden und sein Gewissen zu läutern, was ihm allerdings im Gegensatz zu der Figur im Mittelpunkt der Moralitäten nicht gelingt.

Eine weitere Parallele lässt sich in dem Schwerpunkt des Rachemotivs finden, das, nicht nur aus der traditionellen sizilianischen Mentalität heraus, den Mafia- und Patenmythos prägte, sondern auch den eigenen Dramentyp der „Rachetragödie“ im elisabethanischen England.

¹⁶⁷ Vgl. Weiß, Das Drama der Shakespeare-Zeit, S. 142

¹⁶⁸ Vgl. Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Brauneck, S. 590

7. Die Besessenheit durch die Macht

7.1. Typen der Machtbesessenheit

Aus den nach Herrschaft strebenden Charakteren des ersten, von übermäßigem Ehrgeiz bestimmten Modus lassen sich drei wesentliche Typen herauskristallisieren: Der gottgleiche Tyrann, der sich über Leben und Tod, Moral und Gesetz erhebt, der Repräsentant des politischen Machiavellismus und die „*vielschichtig vorgeführte[n] Selbstzerstörung des Subjekts durch eine wahnhafte Machtbesessenheit*“¹⁷⁰.

Der erste Typus findet sich im ersten Teil des Initialdramas „*Tamburlaine the great*“ von Christopher Marlowe, das wohl die wichtigste Tragödie der Macht des 16. Jahrhunderts darstellt. Sie beschreibt den Werdegang des Titelhelden, der von einem skythischen Hirten durch Bezwingung aller Opponenten, die sich ihm in den Weg stellen, zum Herrscher eines Weltreichs aufsteigt. Im Gegensatz zur Vice-Figur trägt die Figur des Tamburlaine keine grotesken Züge mehr, wodurch sie statt Sympathie beim Publikum eher staunende Bewunderung aufgrund ihres uneingeschränkten Willens zur Macht und aufgrund ihres Durchsetzungsvermögens hervorruft. Der Titelheld erkennt keine Grenzen an und begreift „*die Welt als Feld [...], in dem er gottgleich sein eigenes Schicksal gestalten kann, [...] dessen Erfolg nur vom Grad der virtù abhängt*“¹⁷¹. Das tragische Moment entsteht nicht durch die Entwertung der Macht durch den Tod des Protagonisten im zweiten Teil der Tragödie, sondern daraus, dass Marlowe in der menschlichen Natur ein prinzipielles „*Streben nach grenzenloser Willensentfaltung angelegt*“ sieht, „*der Mensch aber die Grenzen [...] seiner irdischen Existenz niemals überschreiten*“¹⁷² kann.

Zwar beherrscht die Figur Tamburlaine bereits alle Register des „*Wortes und der Kriegskunst*“¹⁷³, doch kommt der berechnende machiavellistisch-politische Einsatz des zweiten Machttypus wohl erst mit Shakespeares Figur Richard von Gloster bzw. Richard III. deutlich zum Tragen; wobei mit „*Machiavellismus*“ hier die skrupellose Technik zum Erwerb und zur Erhaltung der politischen Macht gemeint ist.

¹⁷⁰ Vgl. Brauneck, S. 588

¹⁷¹ Vgl. Weiß, *Das Drama der Shakespeare-Zeit*, S. 144

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 145

¹⁷³ Vgl. Ebd. S. 143

Das bedenkenlose Vorgehen und die Mittel, welche die herrschsüchtige Figur Gloster dazu einsetzt, kommen in dessen Monologen folgendermaßen zum Ausdruck:

So martr ich mich, die Krone zu erhaschen,/
und will von dieser Marter mich befreien,/
Wo nicht, den Weg mit blut'ger Axt mir haun./
Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden/
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt,/
Die Wangen netzen mit erzwungnen Tränen/
Und mein Gesicht zu jedem Anlaß passen.
[...]
Ich will den Redner gut wie Nestor spielen,/
Verschmitzter täuschen, als Ulyß gekonnt,/
Und, Simon gleich, ein zweites Troja nehmen./
Ich schillre mehr als das Chamäleon,/
Verwandle mehr als Proteus mich und nehme/
Den mördischen Machiavell in Lehr. (3. Heinrich VI.: III , 2, V. 181-195)

Richard ist also vor allem durch seine Fähigkeit zur Verstellung und seine Skrupellosigkeit gekennzeichnet, außerdem, „*daran läßt Shakespeare keinen Zweifel, von höchster Intelligenz in der taktischen Geschicklichkeit und Raffinesse.*“¹⁷⁴ Die psychologische Erklärung, die der Dramatiker für den unstillbaren Machthunger der Figur hat, liegt im Ressentiment, im Versuch seine verkrüppelte Gestalt durch Machterwerb zu kompensieren. Nicht nur bei Freud, sondern auch in den Theorien der gegenwärtigen Psychoanalyse lassen sich ähnliche Ansätze finden, wie etwa bei Hans-Jürgen Wirth, der die Ansicht vertritt, dass „*gesellschaftliche Macht gesucht wird, um innere Gefühle von Ohnmacht, Hilflosigkeit und Minderwertigkeit zu kompensieren.*“¹⁷⁵ Shakespeares Figur Richard III. drückt dies selbst folgendermaßen aus:

Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät, /
Vor leicht sich drehnden Nymphen mich zu brüsten;/
Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,/
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,/

¹⁷⁴ Vgl. Krippendorff, S. 206

¹⁷⁵ Vgl. Wirth, S. 9

*Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt/
 In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig/
 Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,/
 Daß Hunde bellen, hink ich wo vorbei;/*
[...]
*Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter/
 Kann kürzen diese fein beredten Tage,/
 Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden/
 Und feind den eitlen Freuden dieser Tage.* (Richard III.: I, 1, V. 16-31)

Sein Geburtsfehler macht ihn zu einem Ausgestoßenen, einem Ungeliebten. Deshalb schwört er „*der Liebe ab und verschwört sich der Macht.*“¹⁷⁶

Im Gegensatz zu beispielsweise der Figur des Brutus, die ihren Machtwillen, auch sich selbst gegenüber, hinter vermeintlich hohen und altruistischen Zielen tarnt, macht sich Richard selbst nichts vor. Er kennt die Mechanismen und Umstände des Machterwerbs genau und weiß auch um die Verlogenheit, mit der sich die Regierenden häufig über die brutalen Mittel ihrer Macht selbst hinwegtäuschen. Anders als Shakespeares Caesar unterliegt er keiner Fehleinschätzung der eigenen Person und er ist auch keinem Machtwahn, wie etwa Macbeth, verfallen, sondern erscheint durch sein stetiges Bewusstsein seiner selbst und sein Vermögen Situationen nüchtern einschätzen zu können nur umso kälter und skrupelloser.

Während beim tyrannischen Tamburlaine und bei Richard III. zwar ein größenwahnsinniges, aber dennoch kalkuliertes Streben nach Macht im Vordergrund steht, „*erweitert Shakespeare in Macbeth das thematische Feld der Tragödie der Macht zur Darstellung der zerstörerischen Wirkung des Bösen im Menschen.*“¹⁷⁷ Die Charakterisierung dieses dritten Typs gelingt ihm vor allem durch eine genaue Zeichnung moralischer Entscheidungen und seelischer Prozesse. Zu Beginn erscheint Macbeth noch als treuer, loyaler Edelmann mit klarem Bewusstsein und moralischen Werten. Die sich teilweise unmittelbar erfüllenden Prophezeiungen der drei Hexen, der zufällige Besuch des Königs und die Entschlossenheit Lady Macbeths drängen ihn jedoch dazu, aktiv das eigene Schicksal durch kriminelle Handlungen zu gestalten. Der Entschluss zum Königsmord markiert schließlich den „*Anfang seiner Zerstörung als*

¹⁷⁶ Vgl. Krippendorff, S. 205

¹⁷⁷ Vgl. Weiß. Das Drama der Shakespeare-Zeit. S. 146

moralische Persönlichkeit.“¹⁷⁸ Der Strudel verbrecherischer Taten, in den der Protagonist von diesem Zeitpunkt an gezogen wird, verläuft synchron mit dem Verfall seines Verstandes. Die Ironie besteht folglich nicht mehr darin, dass sich das innerweltliche Ziel der Macht im Tod als wertlos erweist, sondern darin, dass Macbeth bereits zu Lebzeiten seine ursprünglich positive innere Haltung verliert und durch die drückende Last des Gewissens dem Wahnsinn anheim fällt, sodass die errungene Machtposition für ihn wertlos wird.

7.2. Die Machtbesessenheit in der Patentrilogie

Der Drang zur Macht erwächst bei den Familienoberhäuptern der Patentrilogie aus unterschiedlichen Motiven. In „Der Pate II“, in welchem die „Karrieren“ der beiden Dons in einer Parallelhandlung dargestellt werden, wird in einem Erzählstrang die Erschaffung des Familienimperiums durch Don Vito Corleone im Amerika der vierziger Jahre aufgezeigt, während die zweite Geschichte die Einflussweiterung und die Entwicklung des Bewusstseins des neuen Dons, Michael Corleone, beschreibt.

Aus dem Anspruch heraus, seine Familie ernähren zu wollen und sich nicht von der Macht des sein Viertel beherrschenden Don Fanucci einschränken lassen zu wollen, an den Vito Corleone zu Beginn seines Einstiegs in die Geschäfte der Unterwelt noch Abgaben zahlen soll, ermordet er diesen. Bei und nach der Erschießung zeichnen sich keine moralischen Bedenken bei der Figur ab bzw. entwickelt sie laut der Aussage Michaels ihre eigenen Wertvorstellungen, die dieser Tat nicht zu widersprechen scheinen.

*Er weigert sich, seinen Willen dem ihren zu unterstellen. Er weigert sich, nach Regeln zu leben, die andere gesetzt haben, nach Regeln, die ihn zu einem Leben im Elend verdammen. Sein eigentliches Ziel aber ist es, ein Mitglied dieser Gesellschaft zu werden – allerdings mit einer gewissen Macht, da diese Gesellschaft Mitglieder, die keine eigene Macht besitzen, nicht schützt. Inzwischen handelt er nach seinem eigenen Moralkodex, den er der Rechtsstruktur der Gesellschaft für weit überlegen hält.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ Vgl. Weiß, Das Drama der Shakespeare-Zeit, S. 147

¹⁷⁹ Puzo, Der Pate (Buch), S. 412

Dieser erste Mord verschafft ihm zwar Respekt unter den Bewohnern des Stadtbezirks, jedoch ereignet sich sein nun beginnender Aufstieg nur langsam und in kleinen Etappen. Jeder Gefallen und jeder Geschäftsabschluss verschafft ihm ein kleines bisschen mehr Einfluss, wobei Don Vito stets bestrebt ist, eine Kombination aus legalen und illegalen Methoden für seinen Erfolg einzusetzen. Es geht ihm immer in erster Linie um den wirtschaftlichen Erfolg. Sollten die legitimen Mechanismen nicht mehr ausreichen um diesen zu erzielen oder sich ihm jemand in den Weg stellen, so zögert er nicht, diese Schranken mit allen Mitteln zu beseitigen.

Während Vito Corleone in den ersten Szenen von „Der Pate II“ seiner Frau noch Geschenke wie beispielsweise eine Birne macht oder sie zur Begrüßung küsst, wird im ersten Teil der Trilogie, der ja das spätere Leben Vitos abbildet, so gut wie keine Kommunikation zwischen dem Paar gezeigt. Trotzdem scheint sich der Don eine gewisse Vernunft und Persönlichkeit bewahren zu können, nicht der Maßlosigkeit zu verfallen und selbst in seiner stärksten Position noch ein Gefühl für bestimmte Werte aufrecht erhalten zu können, die jedoch nur auf seinen persönlichen Maßstäben beruhen. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass er nicht wie die Dons der anderen Mafiasfamilien New Yorks in den Handel mit Rauschgift einsteigen möchte, obwohl dieses Geschäft für ihn vermutlich sehr lukrativ wäre.

Andererseits könnte man den Grund für diese Haltung aber auch gerade in seiner erreichten Machtposition im Zusammenspiel mit seinem Alter sehen. Der Drogenhandel könnte seine Gegner auf die Dauer erstarken lassen, außerdem befindet sich Don Vito bereits in einem hohen Alter, an einem Punkt also, an dem er eher darauf bedacht ist, seine Position abzusichern und seiner Blutsfamilie eine friedliche Umgebung zu schaffen.

Zwei weitere Erklärungen für das Verhältnis des moralisch-geistigen Zustandes zur politischen Stärke des Familienoberhauptes der ersten Generation lassen sich finden:

Einerseits könnte durch die Darstellung des noch jungen Vito Corleone, der in das grausame Mafiasystem und die Kultur Siziliens hineingeboren wurde und bereits als Kind die Exekution von Mutter und Bruder mit ansehen musste, versucht werden, eine absolute Emotionslosigkeit der Figur auszudrücken. Durch das stetige amoralische Verhalten, mit dem er sein Leben über konfrontiert wurde, konnte sich vielleicht nicht einmal ein Gewissen entwickeln, das durch einen inneren Kampf seinen Verfall als

Mensch bewirkt haben könnte. Verhaltensweisen wie Umarmungen und Küsse an Familienangehörige sowie die Aufnahme des jungen Vito durch einen amerikanischen Obsthändler, der ihn beinahe wie ein Vater behandelt, zeigen jedoch, dass die Figur durchaus Empathie kennen gelernt hat und auch selbst zu Gefühlsregungen fähig ist.

Ein anderer Ansatz lässt sich darin finden, dass die Figur des Don Vito leicht schizophrene Charakterzüge aufweist und ihre Persönlichkeit auf zwei Welten aufteilt, eine klar geschäftliche, zu der auch kriminelle Taten wie etwa Morde und keinerlei Skrupel gehören, und eine privat-familiäre, welche von der Liebe zur Blutsfamilie geprägt ist.

Diese Theorie würde auch durch die Art der Inszenierung des Regisseurs unterstrichen werden, da Coppola die geschäftlichen Räume stets dunkel und deutlich abgegrenzt von den familiären Sphären zeigt.

Der jüngste Sohn und Nachfolger Vitos hingegen startet unter anderen Vorraussetzungen als sein Vorgänger. Er weiß um die kriminellen Machenschaften seines Vaters und ist stets um eine radikale Abgrenzung von seiner Familie bemüht. Auch gegenüber seiner Verlobten möchte Michael dieses Bild vermitteln, wenn er beispielsweise sagt: „*So ist meine Familie, Kay, so bin ich nicht.*“¹⁸⁰

Der Anschlag auf seinen Vater bewirkt jedoch einen radikalen Einstellungswechsel der Figur. Ähnlich wie Marc Anton in „Julius Caesar“ unterschätzen die übrigen Rollen sowie Michel selbst zunächst sein Durchsetzungsvermögen und seinen Willen zur Macht. Niemand rechnet damit, dass er in die Fußstapfen seines Vater treten könnte. In dem Wunsch nach persönlicher Rache verbunden mit dem Argument, die Familie vor weiteren Angriffen bewahren zu müssen, wächst die anfänglich recht unscheinbare Figur jedoch immer mehr über sich hinaus und nimmt eine immer wichtigere Stellung und folglich auch immer mehr Raum im Film ein.¹⁸¹

Die Vergeltung in Form eines Doppelmordes lässt Michael emotional weiter abstumpfen, so dass in ihm eine beinahe apathische Kälte erwächst. Zuvor jedoch erfährt auch die äußere Erscheinung der Figur eine unfreiwillige Wandlung während des Versuchs den verwundeten Vater im Krankenhaus zu beschützen. Bei diesem ersten Zusammentreffen mit Captain McCluskey (Sterling Hayden), der rechten Hand des Opponenten Sollozzo (Al Lettieri), bringt dieser dem Sohn des Paten eine Fraktur des

¹⁸⁰ Der Pate (Film). 0:20:25 Min

¹⁸¹ Weyand, S. 63

Jochbogens bei. *„Die Kochen waren schlecht zusammengeheilt. Dadurch war sein Profil schief geworden, und wenn man ihn von der linken, verletzten Seite ansah, bekam sein Gesicht einen grausamen Zug.“*¹⁸² Die Verletzung bewirkt ein dauerhaftes Pochen im Schädel, Schmerzen am linken Auge und einen permanenten Nasenausfluss. Michael möchte diese Leiden jedoch nicht beseitigen lassen, da sie ihn im Exil Siziliens, wohin er sich nach seinen Morden flüchtet, *„an zu Hause erinnern.“*¹⁸³ Anders als in der Deformation der shakespeareschen Figur Richards III. kann also hier nicht von einer schicksalhaften Verunstaltung die Rede sein, sondern vielmehr von einer bewusst nicht behobenen, einer akzeptierten äußeren Verwandlung, welche gleichzeitig die Veränderung von Michaels Seelenleben widerspiegelt. *„Die Hauptfigur entwickelt sich zu einem Monster.“*¹⁸⁴

Zu einem späteren Zeitpunkt des Films lässt Michael zwar aufgrund des Einflusses seiner zweiten Frau, Kay, und seines Vaters die Verletzung doch noch korrigieren, die Heilung seiner Menschlichkeit wird indes nie erreicht.

Im Gegensatz zu Don Vito gelingt es ihm nicht, zwei unterschiedliche Gefühlshaltungen zu entwickeln, so dass Michaels Gefühllosigkeit auch das Zusammenleben mit seiner Familie beeinflusst. Als Kay ihn nach seiner Schuld an den Vergeltungsmorden für seinen Vater und nach seinem „Geschäftsleben“ fragt, beginnt er seine Frau zu belügen und das Vertrauen in ihrer Beziehung zu zerstören. Durch diesen ersten Vertrauensbruch entsteht ein immer größerer Riss, der letztlich die Familie spaltet. Gleichzeitig zerstört die zunehmende Macht aber auch die Figur Michael psychisch und schließlich sogar pathologisch in Form des Diabetes.

Beide Dons eint ihre kühle und rationale Vorgehensweise in „geschäftlichen“ Fragen. Selbst beispielsweise bei einem Rachefeldzug für ein Familienmitglied blenden sie ihre Emotionen zu Gunsten einer effektiven Vorgehensweise und strategischer Überlegungen aus. Sie können abwarten und die Realisierbarkeit ihres Ziels abwägen. Deutlich wird dies, wenn Kay sagt: *„das ist deine große Sache, Michael: Vernunft – gestützt auf Mord.“*¹⁸⁵

Diese pragmatische, aber zielstrebige Vorgehensweise ermöglicht es ihnen, in beinahe allen Machtkämpfen einen Sieg davonzutragen.

¹⁸² Puzo. Der Pate (Buch). S. 369

¹⁸³ Vgl. Ebd. S. 371

¹⁸⁴ Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:27:00 Min

¹⁸⁵ Ebd. 0:35:44 Min

Sucht man nach der von Wolfgang Weiß auf die elisabethanischen Tragödien angewandten „fundamentalen Ironie“ in den Figurenzeichnungen der beiden Dons, so besteht diese darin, dass sie glauben, die Sicherheit ihrer Familie wüchse mit ihrem zunehmenden Einfluss.

Letztlich bewirkt aber ein Zugewinn von Macht nur einen Anstieg der Gewalt, wodurch Don Vito einen seiner Söhne und vermutlich auch, als Spätfolge des Anschlags, sein eigenes Leben bei einem Herzanfall einbüßen muss.

Michaels Geschichte beschreibt eine „*Art Abstieg. Ein[en] Versuch, alles zu halten und es zu verlieren.*“¹⁸⁶ Er will alles richtig machen, sieht aber trotzdem nur, wie sein Leben zwischen seinen Fingern verrinnt. Aus seiner Perspektive muss er skrupellos und kaltblütig vorgehen um sich in der Welt der Mafia Respekt zu verschaffen, während ihn diese Emotionslosigkeit zunehmend von seiner Familie distanziert. „*Throughout the picture Coppola makes it clear that the higher Michael rises in the hierarchy of Mafia chiefs, the lower he sinks into the depths of moral degradation.*“¹⁸⁷ Seine Machtgier und sein Hass töten seine Menschlichkeit soweit ab, dass er schließlich sogar den eigenen Bruder Fredo tötet, von dem er sich verraten sieht.

Als er in „Der Pate III“ beginnt Fehler einzusehen und seinen autoritären Anspruch in der Familie reduziert, findet zwar wieder eine leichte Annäherung an seine Frau und seine Kinder statt. Bei einem Anschlag nach der Oper, der eigentlich ihm gelten sollte, kommt jedoch seine Tochter zu Tode. Michael bereut also den falschen Weg der Vergangenheit, beichtet sogar bei einem Priester und schafft es, seine Geschäfte zu legalisieren. Er kann aber trotzdem seine Familie nicht vor dem Netz aus Rache und Gewalt beschützen, in das er sich verstrickt hat. Die Tragik bildet am Ende nicht Michaels Tod „*wie für die Schurken der traditionellen Gangsterfilme, sondern das Leiden an seiner eigenen Entmenschlichung*“¹⁸⁸, wodurch er „*eher Mitleid als Haß auf sich*“¹⁸⁹ zieht.

¹⁸⁶ Vgl. Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:29:50 Min

¹⁸⁷ Phillips, S. 151f.

¹⁸⁸ Weyand, S. 95

¹⁸⁹ Ebd.

8. Faktoren für den Untergang des Mächtigen

8.1. Die Blindheit

Gründe für den Sturz des Mächtigen von seiner Position sind bei der Figurenzeichnung Shakespeares sowie der Rollenkonzeption in Coppolas Patentrilogie zumeist in Charakterschwächen wie etwa einem übertriebenen Ehrgeiz oder in Fehldeutungen der eigenen Situation zu finden, also letztlich in der Unfähigkeit der Herrscher, die eigenen Fähigkeiten und die Wirklichkeit korrekt einschätzen zu können.

Ein Motiv, das in diesem Zusammenhang immer wieder zum Ausdruck kommt, ist die Blindheit. In einer Auseinandersetzung zwischen Kay und Michael in „Der Pate II“ gesteht diese ihrem Mann, dass der Verlust ihres Kindes eine Abtreibung war, mit den Worten: *„Oh Michael, Oh Michael, du bist blind [...] es war eine Abtreibung, so wie unsere ganze Ehe eine Abtreibung ist, etwas was gottlos ist und teuflisch“*¹⁹⁰. Sie hat die Verwandlung ihres Mannes erkannt und weiß, dass ein weiterer Sohn *„nicht gut ist, nicht sein darf, nicht sein kann“*¹⁹¹, da die Geburt eine höhere Wahrscheinlichkeit für das Fortbestehen des kriminellen Systems bedeuten würde und das Kind in eine Familie geboren würde, deren Beziehungen sich mittlerweile fern der Liebe abspielen. Michael jedoch sieht die Situation der Familie in einem gänzlich anderen Licht und glaubt daran, dass das patriarchale System seines Vater auch in der nächsten Generation funktioniert, dass er nach einigen kriminellen Jahren das Geschäft legalisieren und die Familie in Sicherheit bringen kann.

Bei Lady Macbeth lässt sich eine Art Kurzsichtigkeit finden im Sinne von Naivität. Nachdem sie von ihrem Gatten die Prophezeiung mitgeteilt bekommen hat, drängt sie sofort und ohne Reflexion darauf, zu handeln, um als Königin *„alle künft’gen Tag und Nacht“* (I, 5, V. 73) die *„Königsmacht und Herrscherkrone“* (Ebd. V. 74) zu besitzen.

*„Schon in der Antike war der Seher meist ein Blinder.“*¹⁹² Dieses Paradoxon übernimmt Shakespeare für einen Wahrsager in „Julius Caesar“. In der Falk-Richter-Inszenierung des Burgtheaters Wien 2008, trägt dieser als typisches äußeres Merkmal der

¹⁹⁰ Der Pate II (Film). 02:36:10 Min

¹⁹¹ Ebd. 02:36:15 Min

¹⁹² Lux. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 9

Augenschwäche eine Sonnenbrille. Mit dem zunehmenden Alter und inneren Verfall Michaels kommt dieses Erkennungszeichen auch bei dem Protagonisten Coppolas zum Tragen. Die Brille wird zum Symbol der falschen, von Machtgier getrübbten, Sicht auf die Realität, gleichzeitig zeigt sie die Verslossenheit des Don an. Der Blick in die Augen als Spiegel der Seele ist versperrt.

Die zur visuellen Wahrnehmung fähigen Verschwörer in Shakespeares Römerdrama sind ebenfalls von einer naiven Blindheit gegenüber realen Abläufen und Kräfteverhältnissen geschlagen.

In diesem Zusammenhang taucht die Sinnesstörung auch in König Lear auf. Hier erkennt erst der blinde Gloster, dem man die Augen ausgestochen hat, die Intrige seines unehelichen Sohnes Edmund und dass der zuvor verstoßene Sohn Edgar ihm stets loyal war. In dieser Situation wird also verdeutlicht, dass der unmittelbare erste Eindruck durch Sinnesorgane oft einer Täuschung unterliegen kann und wahre Zuneigung und Gefühle sich erst in einer genaueren Analyse der Situation zeigen können. Ganz ähnlich zeigt sich dies auch bei der Figur Lears. Erst der wahnsinnige König beginnt zu denken, seine Situation und die Beziehungen zu seinen Töchtern nüchtern zu analysieren und Realitäten zu erkennen.

Letztlich scheint die Krankheit von Michael Corleone ebenfalls zur Wahrnehmung des vorher nicht Gesehenen beizutragen. Nach einem Diabetesschock sagt er nämlich: *„Ich glaub, ich werde allmählich ein bisschen klüger [...]“*, worauf Kay antwortet: *„Je kranker desto klüger meinst du?“* und Michael wiederum: *„Wenn ich tot bin, dann bin ich der Klügste von allen“*¹⁹³.

8.2. Der Cäsarenwahn

Der „Cäsarenwahn“ ist ein Phänomen, das vor allem in der Schrift „Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahnsinn“ (1875) von dem Historiker Ludwig Quidde und von Hanns Sachs, einem Mitarbeiter Freuds, in einem psychobiographischen Portrait ebenfalls des Kaisers Caligula (1932), behandelt wurde.¹⁹⁴ Nach den Theorien dieser beiden Seelenforscher liege besonders in der Position des totalitären Herrschers, der über schier unbegrenzte Machtbefugnisse verfügt, die Gefahr einer narzisstischen Charakterpathologie. Die Besonderheit seiner Stellung, *„>die unterwürfige Verehrung*

¹⁹³ Der Pate III (Film). 01:08:29 Min

¹⁹⁴ Vgl. Wirth, S. 38ff.

aller derer, die sich an den Herrscher herandrängen<“, sowie „>Der Eindruck einer scheinbar unbegrenzten Macht, lässt den Monarchen alle Schranken der Rechtsordnung vergessen. [...] bring[t] ihm vollends die Vorstellung bei, ein über alle Menschen durch die Natur selbst erhobenes Wesen zu sein.<“¹⁹⁵

In seinem Größenwahn, seiner Selbstvergötterung, der Idee Herrscher über Leben und Tod zu sein, liegt nun einerseits die Gefahr der Missachtung aller gesetzlichen Schranken und Rechte fremder Individuen, was zu einer „>ziel- und sinnlose[n] Grausamkeit<“¹⁹⁶, wie etwa im Falle Caligulas führen kann. Auf der anderen Seite stellt sich dem mit irdischer Macht ausgestatteten Herrscher das Problem, dass er „die Endlichkeit, Hinfälligkeit und Verwundbarkeit seines eigenen Lebens“¹⁹⁷ realisieren muss. Je mehr sich die Machtfigur nun gottgleich fühlt, umso stärker entfernt sie sich von ihren Mitmenschen und von der Realität. In dieser isolierten Position kann es nun zu paranoiden Ängsten kommen, auf die der Cäsaren-Herrscher „mit einer weiteren Steigerung der narzisstischen Größenvorstellungen“¹⁹⁸ antwortet. Da diese Verhaltensweise meist tyrannischen und skrupellosen Herrschern zu eigen ist, verwundert es nicht, dass deren Verfolgungsängste meist nicht unbegründet sind und sie tatsächlich durch die Hand ihrer zahlreichen Feinde sterben.

Wie aber verhält es sich nun in der Zeichnung des römischen Kaisers „Julius Caesar“ bei Shakespeare? Der Dramatiker macht es einem nicht leicht, da er die Figur Caesars nicht als typischen Tyrannen zu erkennen gibt. Das Volk, das ihn als strahlenden Helden feiert, scheint ihn zu lieben. Seine Attentäter jedoch sehen in ihm den Totengräber der Republik, der nach der alleinigen Macht greift. Das Bild, das wir von Caesar selbst bekommen, ist zwiespältig.

Öffentliche Rolle und Person fallen sichtlich auseinander: auf der einen Seite der glanzvolle, gewiefte, Gefahren witternde Politiker, auf der anderen der physisch angeschlagene, halb taube, an der Fallsucht leidende, etwas alberne Mann im Nachthemd, der auf die schlechten Träume seiner Frau hört, sich aber auch sofort wieder umstimmen lässt,

¹⁹⁵ Vgl. Quidde. In: Wirth, S. 40

¹⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 39

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 40

¹⁹⁸ Vgl. Ebd.

*weil es seiner Eitelkeit schmeichelt, also alles in allem keineswegs eine Verkörperung der sprichwörtlichen Römertugenden.*¹⁹⁹

Dadurch aber, dass sich Caesar selbst mit dem Polarstern vergleicht,²⁰⁰ sich verstärkt in der dritten Person (*„ich bin stets doch Caesar“* I, 2, V. 209) betrachtet und seinen Willen und sein Wort - *„nicht ob seines Inhalts, sondern weil es von seiner Person getragen wird“*²⁰¹ - ohne Begründung zum Gesetz erhebt, zeigt sich, dass er selbst ganz Herrscher und Potentat geworden ist, dass er an seine göttliche Stellung glaubt und in dieser auch von einem verblendeten Gefühl der Sicherheit beherrscht wird. Anders als seine Gegner kann er auch keine selbstkritischen Reflexionen mehr anstellen, die sich in Shakespeares Stücken für gewöhnlich in Monologen ausdrücken, von denen Caesar als einziger Protagonist im Stück keinen hat.²⁰²

Jedoch ist Julius Caesar nicht die einzige Figur, die einer Fehleinschätzung ihrer selbst unterliegt, vielmehr scheint das ganze Stück von Verblendung beherrscht zu sein. Beispielsweise zeigt sich dies im Tyrannenmord, den sich die Täter als Zerteilen eines Opfers schönreden wollen (*„Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter,/ Nicht ihn zerhauen wie ein Aas für Hunde.“* II, 1, V. 173f.), der jedoch de facto in einen Blutrausch ausartet. *„Sie reden schön, die Verschwörer, reden sich hinein in die Rettung, bis sie selbst daran glauben.“*²⁰³ Auch in ihrer Naivität und Planlosigkeit für die Situation nach dem Mord, in der sie sich selbst als gefeierte Helden und Retter der Republik sehen, die jedoch aufgrund des unterschätzten Marc Anton in einen anarchistischen Zustand ausartet, zeigt sich ihre irrealen Sicht auf die Dinge. Das eindrücklichste Beispiel eines Selbstbetrugs lässt sich vielleicht am Ende von Julius Caesar finden, als Brutus kurz vor seinem Selbstmord zu dem Schluss kommt, *„die verlorene Schlacht werde ihm mehr Ruhm einbringen als die gewonnene den Siegern.“*²⁰⁴

Vergleichbar mit der Selbstzeichnung der Figur Julius Caesars ist vielleicht die Aussage Don Michaels: *„Ich gebe die Befehle in dieser Familie, ob richtig oder verkehrt.“*²⁰⁵

¹⁹⁹ Reichert. Verzögertes Sterben. Shakespeares Blick auf das Rom Caesars. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 14

²⁰⁰ Vgl. Shakespeare. Julius Caesar. III, I, V. 60

²⁰¹ Reichert. Verzögertes Sterben. Shakespeares Blick auf das Rom Caesars. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 14

²⁰² Vgl. Weiß. Das Drama der Shakespeare-Zeit. S. 273

²⁰³ Reichert. Verzögertes Sterben. Shakespeares Blick auf das Rom Caesars. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 14

²⁰⁴ Krausser. Ein Jungensstück über die Sehnsucht nach Bedeutung. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 11

²⁰⁵ Der Pate III (Film). 01:17:00 Min

Daraus wird ersichtlich, dass er sein Wort ebenfalls als widerspruchsloses Gesetz verstanden wissen will, das ausschließlich seinem Wunsch unterworfen ist.

Im Gegensatz zu der unantastbaren Position eines Caesars ist die Anerkennung der einem Don Nahestehenden und Verbündeten nicht prinzipiell gegeben, sondern erfolgt nur, solange dieser nach Grenzen und Regeln des Mafiamilieus verfährt. Folglich ist das Selbstverständnis des Untergrundherrschers anders als bei einem sich selbst als Gott verstehenden römischen Kaiser stärker von unterwürfigen Gesten, wie etwa dem Handkuss eines Gegenübers, zur stetigen Bekräftigung seiner Machtposition abhängig. In der Patentrilogie greift Don Michael für sein Selbstverständnis neben derartigen Bestätigungen auch auf den Rat seines Vaters und des Consigliere zurück. Das Vertrauen in diese Quellen der Autoreflexion bewirkt letztlich das moralisch verquere Weltbild des Protagonisten, so dass er – trotz seines kriminellen Weges – glaubt, das Richtige zu tun, und sich stets für einen guten Menschen hält. *„Zweifelsohne steckt ein Gangster in Michael, aber das gesteht er nicht ein oder gibt er nicht zu“*²⁰⁶.

²⁰⁶ Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:39:59 Min

9. Wahrheit und Lüge

9.1. Schwarz und Weiß

Ähnlich wie in Julius Caesar lässt sich die Welt des Paten allerdings nicht in schwarz-weiß, nicht in eine rein gute und eine rein böse Seite unterteilen. „*Die Dinge sind nicht so ausbalanciert wie gewöhnlich.*“²⁰⁷ Denn die Welt der Dons kann nur aufgrund der New York und die amerikanische Politik beherrschenden Korruption bestehen. Und so zeigt sich manch Beamter oder Polizist als mindestens ebenso herzlos, kaltblütig und habgierig wie die Mitglieder der Mafia. Am Beispiel des Polizeicaptains McClauskys, der seine Machtposition nutzt um Michael Corleone vor dem Krankenhaus zu verprügeln, sowie am Senator von Nevada in „Der Pate II“ ist dies deutlich zu sehen. Dieser politische Amtsträger versucht das Familienoberhaupt bei einem Gespräch zu erpressen und gibt mit deutlichen Worten seine Verachtung gegenüber des Protagonisten sowie dessen Herkunft und Familie preis. Sobald sich die Tür des Büros öffnet und er auf Mrs. Coleone trifft, schaltet er um und ist sofort wieder der äußerst sympathische Politiker. So hat die Aussage Michaels: „*Senator, in Bezug auf Heuchelei nehmen wir uns nicht viel*“²⁰⁸, die beim Gespräch der beiden Machthaber fällt, durchaus seine Gültigkeit.

Auch in der Figur Macbeths kann man einen solchen Heuchler entdecken. Als öffentlicher Than wahrt er die Normen und Konventionen, während er als Privatmann, den nur das Publikum und seine Lady kennen lernen, von inneren Widersprüchen, von überhöhtem Ehrgeiz und dem Grauen vor der eigenen Skrupellosigkeit gelehrt ist. „*Komm, täuschen wir mit heiterm Blick die Stunde:/ Birg, falscher Schein, des falschen Herzens Kunde!*“ (I, 7, V. 90f.)

9.2. Schauspiel und Machtposition

Da bereits an der Figur Richards III. aufgezeigt wurde, dass sich die Fähigkeit zur Verstellung als wichtiges Mittel zum Erreichen der persönlichen Ziele erweisen kann und auch beispielsweise Casca von den „*Possen*“ (Vgl. I, 2, V. 231f.) der Politiker spricht, stellt sich die Frage, ob Schauspieler nicht geradezu prädestiniert für mächtige

²⁰⁷ Der Pate. Bonusmaterial. Ein Meisterwerk, das fast keines war. DVD 2. 0:24:04 Min

²⁰⁸ Der Pate II (Film). 0:18:15 Min

Positionen sind, bzw. ob nicht in jedem erfolgreichen Herrscher auch ein guter Schauspieler steckt.

Die Idee, einen Schauspieler in ein politisches Amt einzusetzen, ist nicht neu. Beispiele wie etwa Ronald Reagan, Arnold Schwarzenegger oder, aktuell Peter Sodann zeigen den Erfolg dieser Kombination.

Im Prinzip verwies bereits Platon in seinem Dialog „Der kleinere Hippias“²⁰⁹ indirekt auf diese Option. Darin vertritt er die These, dass derjenige, der gut lügen kann, sich also gut verstellen kann – sieht man einmal von moralischen Aspekten ab –, eigentlich der kompetentere Mensch ist, da er mehr Handlungsmöglichkeiten besitzt. *„Die Fähigkeit zu lügen setzt nämlich das Wissen der Wahrheit voraus.“*²¹⁰ Genau wie ein schneller Läufer sowohl schnell als auch langsam laufen kann, ein langsamer jedoch nicht einfach schnell, hat der Lügende immer auch die Option, die Wahrheit zu sagen. Lüge oder Verstellung sind demnach als kommunikative Kompetenzen zu betrachten, während Wahrhaftigkeit immer die „einfachere“ Variante, also einen Mangel anzeigt. Des Weiteren benötigt ein guter Lügner auch ein gutes Gedächtnis, damit er sein Lügengebäude aufrechterhalten kann. *„Der Lügner muss also kreativ sein, etwas von einem Schauspieler an sich haben und über eine souveräne Kontrolle seines Erinnerungsvermögens verfügen, um jenen Widersprüchen zu entgehen, an denen der schlechte Lügner rasch zu scheitern pflegt.“*²¹¹ Auf die Frage, wann und wo die „Kompetenz“ Lüge oder Verstellung nun gerechtfertigt eingesetzt werden darf, kommt Platon in den Bereich der Politik. Seiner Ansicht nach darf die Lüge nur von Staatsführern in Notsituationen gegenüber inneren oder äußeren Gefahren als strategisches Mittel zum Einsatz kommen. Was wäre der Sinn einer Geheimdienst- oder Spionageaktion ohne die Täuschung? Würde die öffentliche Ehrlichkeit von Politikern in Katastrophensituationen nicht oft zu einer Massenpanik führen?

Die Menschen werden jedoch häufig – genau wie in der Welt der Patentrilogie oder in Shakespeares Tragödien – nicht von idealistischen, sondern eigenen machtpolitischen Interessen angetrieben, sodass ihre Kompetenz der Verstellung oft nur dem Machterhalt Einzelner dient und nicht dem Gemeinwohl. So trifft die Aussage Don Tomassios: *„Politik und Kriminalität sind ein und dasselbe“*²¹² vermutlich nicht nur für die Welt des Paten zu.

²⁰⁹ Vgl. Liessmann. Der Wille zum Schein. S. 12

²¹⁰ Ebd. S. 13

²¹¹ Ebd. S. 15

²¹² Der Pate III (Film). 01:25:17 Min

9.3. Das Problem der Wahrhaftigkeit

Ein weiteres Problem in diesem Zusammenhang lässt sich in Aurelius Augustinus Untersuchung, ab wann etwas als Lüge zu bezeichnen sei, finden. Für ihn stellt die Lüge keinen Gegenbegriff zur Wahrheit, sondern vielmehr zur Wahrhaftigkeit dar.²¹³ Folglich entsteht eine Lüge dadurch, dass ein Mensch etwas anderes nach außen hin kommuniziert als er im Innersten auf dem Herzen trägt. Sobald jemand jedoch mit dem übereinstimmt, was er sagt, hat er nicht gelogen. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen. Einerseits wird nach Ansicht Augustinus' somit nur gelogen, wenn man mit einer zweiten Person kommuniziert, eine Lüge kann also nur gegenüber jemand anderem erfolgen, andererseits kann man die Wahrheit sagen und trotzdem nicht wahrhaftig sein, indem man nicht weiß, ob die Information tatsächlich richtig ist. Die Überführung einer Lüge ist dadurch immer an die Frage gekoppelt, wie man an das Innerste eines Menschen herankommt. Jedoch besitzt der Mensch auch die Fähigkeit zur Verdrängung, bzw. wie die „Auschwitzlüge“ zeigt, die Fähigkeit die Augen vor der Realität zu verschließen. Immanuel Kant erkannte dies und unterschied daher zwischen einer äußeren und einer inneren Lüge, die der Mensch gegen sich selbst anwenden kann.²¹⁴

Auch Shakespeare schien um diesen Umstand zu wissen. *„Er bekommt mit einigen Rollen Mitleid und lässt diese ab einem gewissen Zeitpunkt einfach glauben, was sie sagen. Der überzeugendste Weg, Verblendung vorzuführen.“*²¹⁵ Vor allem die Verschwörer in „Julius Caesar“, die Figur Lear sowie Don Michael und Don Vito Corleone scheinen von einer anderen Wahrhaftigkeit geprägt zu sein als sie der Realität ihrer Welt entspricht. Richard III. hingegen weiß genau um seine Verstellung und macht sich bezüglich seiner Motive selbst nichts vor. Macbeth versucht sich eine andere Wahrhaftigkeit, eine andere Sicht auf die Realität, zu verinnerlichen, jedoch gelingt ihm dies nicht und er geht daran zu Grunde.

²¹³ Vgl. Liessmann. Der Wille zum Schein. S. 17

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 23

²¹⁵ Krauser. Ein Jungensstück über die Sehnsucht nach Bedeutung. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 12

9.4. Das Schauspiel als Spiegel der Wahrheit

Ein interessantes Moment zeigt sich darin, dass es häufig Schauspieler oder das Theater sind, die in einem Stück im Stück oder einem Film im Film die Wahrheit aufzeigen. Genau wie das reale Theater als Spiegel der Welt dienen soll, scheinen die Inszenierungen in den Stücken Shakespeares bzw. der Patentrilogie die wirklichen Umstände der Welt der Geschichte abzubilden. So kommt der Don in „Der Pate III“ mit seiner Frau an einem Marionettentheater auf einem Marktplatz vorbei. In der dargestellten Szene wird ein Racheakt verübt. Kay fragt: *„Wegen der Ehre, hm?“*, worauf Michael antwortet: *„Was hilft es, wenn ich dir sage, es sind nur Marionetten?“*.²¹⁶ Daraus geht hervor: Beide Dialogpartner wissen um die Regeln, nach denen die sizilianische Gesellschaft lebt, und Michael ist bewusst, dass er seiner Frau nichts mehr vormachen kann.

Eine ähnliche Szene findet sich am Ende des dritten Teils. Hier geht der Patron mit seiner Familie in die Oper „Cavalleria Rusticana“ (Pietro Mascagni). In diesem Stück gibt es eine Szene, in der zwei sizilianische Männer Frieden schließen, wobei sich einer der beiden unehrlich zeigt und seinem Gegenüber ein Ohr abbeißt. Diese Handlung zeigt nicht nur die Verhaltensweise der echten Mafiosi, die ja auch häufig Freundschaft heucheln um an einen Opponenten näher herankommen zu können und ihn in der Folge besser verletzen zu können, sie spiegelt auch ganz plakativ den Beginn des Film wieder. Hier soll sich bei einem Gespräch der Neffe Michaels, Vincent (Andy Garcia), mit dem Gangster Joe Zasa versöhnen. Als es zum Handschlag kommt, nutzt Vincent diese Geste der Versöhnung ebenfalls um dem anderen Mafioso ein Stück seines Ohrs abzubeißen.

Bei Shakespeare nimmt das Theaterspielen, welches die Bühnenpraxis selbst thematisiert, eine noch zentralere Rolle ein. Nicht nur, dass beispielsweise in „Hamlet“ Schauspieler am Hof ein vom Titelhelden vorgegebenes Stück im Stück darstellen, welches den Tathergang des Mordes an seinem Vater so deutlich vor Augen führt, dass sich der Stiefvater und Mörder ertappt sieht und überstürzt den Saal verlässt. Hamlet nutzt die Kunst der Verstellung auch selbst, um durch seine wahnhafte Charakterzeichnung seine wahren Gefühle zu verbergen und die Gerechtigkeit wieder herstellen zu können.

²¹⁶ Vgl. Der Pate III (Film). 1:25:17 Min

In „Macbeth“ lassen sich ebenfalls viele meta-theatralische Metaphern finden. Vor allem die Idee, das Leben selbst als Schauspiel mit dem Menschen als Darsteller auf der Bühne der Welt kommt hier zum Tragen:

Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild;/
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht/
Sein Stündchen auf der Bühn und dann nicht mehr/
Vernommen wird; ein Märchen ist's, erzählt/
Von einem Tollen, voller Klang und Wut,/
Das nichts bedeutet. (V, 5, V. 25-30)

9.5. Das „verlogene Theater“ der Mafia

Laut Augustinus kann man schon bereits durch „Zeigen“, also mit bestimmten Gesten, Verhaltensformen oder einer bestimmten Bekleidung lügen. Man kann dadurch entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig ausdrücken. Unter diesem Aspekt ist es interessant, sich das Verhalten der Mafiosi und ihre eigene Sprache vor Augen zu führen.

Zur Ehrungsfeier Michaels durch den Vatikan erscheint auch seine Exfrau, worauf der Don sie fragt: „*Warum bist du hergekommen?*“ Kay antwortet darauf: „*Nur um meinen Sohn vor dir zu schützen. Sicher nicht um dieses verlogene Theater mit anzusehen. Diese ganze Zeremonie finde ich nur widerlich.*“²¹⁷

Was ist dieses „verlogene Theater“ der Mafia aber nun? Die Kommunikation der Cosa Nostra besteht aus einer „*verschlüsselten Sprache, Zeichen und Stimmregungen*“²¹⁸, die man deuten muss. In Gesprächen unter Mafiosi darf nie zuviel gefragt und schon gar nicht zuviel gesagt werden. Es geht also prinzipiell in diesem Milieu um einen sparsamen Umgang mit Worten, deren inhaltliche Dichte jedoch so groß ist, „*daß sie die spektakulärste Handlung aufwiegt.*“²¹⁹ Augenkontakt ist stets wichtig, da Blicke, die eine Behauptung begleiten, ihr erst eine bestimmte Bedeutung verleihen können. Bis ins kleinste Detail ist in einem Kommunikationsprozess alles Botschaft. „*Alles bei der*

²¹⁷ Der Pate III (Film). 0:16:20 Min

²¹⁸ Vgl. Falcone, S. 13

²¹⁹ Vgl. Ebd.

*Cosa Nostra hat eine Bedeutung*²²⁰, wobei sich die Informationen der Form des gewünschten Ergebnisses anpassen. Bei einer Drohung reicht *„Die Palette [...] von einem Lächeln in den Mundwinkeln, begleitet von einem kleinen Satz (>Sie arbeiten zuviel, das ist schlecht für die Gesundheit [...]<)“*²²¹ über Postkarten mit voraussichtlichem Todesdatum oder der Zusendung eines Patronenpäckchens *„bis hin zur [Zusendung einer] Bombe.“*²²²

Zwar bildet die Cosa Nostra eine Welt für sich,²²³ jedoch sind ihre Regeln letztlich eine Übersteigerung, eine bis ins Abwegige gehende Extremform typisch sizilianischer Werte, Wesensarten und Verhaltensweisen.²²⁴ Laut Falcone ist die sizilianische Seele von einer Doppelmoral oder Zweideutigkeit geprägt. Da die Insel im Laufe der Geschichte oft erobert oder besetzt wurde, mussten sich ihre Bewohner jedes Mal *„neu anpassen – oder wenigstens so tun“*²²⁵. Auf diese Weise prägte sich in das Temperament der Sizilianer eine Abneigung gegenüber allem Neuen, ein Misoneismus, ein. Der Charaktertyp besteht infolgedessen häufig aus einer *„scheinbare[n] Unterwürfigkeit, Treue zur Tradition und einem schwindelerregenden Stolz.“*²²⁶

Die Wesensart eines Mafioso ist nun, basierend auf dieser Grundlage, ebenfalls von Verstellung und Anpassung geprägt.

*Nach außen hin heuchelt er großen Respekt vor dem Rest der Welt. Er weiß ganz genau, dass er in sozialen, administrativen und politischen Strukturen leben muß, die, ob er will oder nicht – stärker sind als die seiner Organisation. Dies zwingt ihn Höflichkeit vorzutäuschen und Willfährigkeit zu heucheln.*²²⁷

Diese Doppeldeutigkeit schlägt sich jedoch auch in der eigenen Definition von Würde oder Prestige nieder. *„Sich mit einer angesehen Persönlichkeit zu messen, bringt Ruhm; sie zu töten ist noch ruhmvoller; von ihr getötet zu werden, ist ehrenhaft.“*²²⁸ Suizid wird als Schande betrachtet, da ein Mitglied der Organisation nie zeigen darf, dass es psychische Probleme hat oder zu schwach ist im Leben zu bestehen.

²²⁰ Falcone, S. 47

²²¹ Vgl. Ebd. S. 52

²²² Vgl. Ebd.

²²³ Vgl. Ebd. S. 56

²²⁴ Vgl. Ebd. S. 57

²²⁵ Vgl. Ebd.

²²⁶ Vgl. Ebd.

²²⁷ Ebd. S. 75

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 74

9.6. „Ehrenmänner“

Die Mafiosi bezeichnen sich untereinander als „Ehrenmänner“, trotz ihrer kriminellen Machenschaften. Sie legen viel Wert auf bestimmte Höflichkeiten und gegenseitige Respektbekundungen wie etwa eine bestimmte Anrede oder Verhaltensweise, die ihrem „Rang“ entspricht. Es geht den Mitgliedern also immer darum, dass ihre Position, ihre „Größe“ und ihr „Ruhm“ anerkannt werden.

Da sich ihre Motive, ihre Vorgehensweise und Herkunft in Wirklichkeit aber als unehrenhaft erweisen, stehen hinter der pathetisch-ehrenhaften Fassade aus Anreden und Respektbekundungen letztlich lediglich verletzte Eitelkeiten, Männlichkeits- und Imponiergehabe.

Betrachtet man die Motivation der Verschwörer in „Julius Caesar“ genauer und schaut hinter den Wall aus pathetischen Parolen und Tugenden, den sie vorschützen, so fällt auf, dass deren Charakter ebenfalls meist von niederen, egoistischen Beweggründen und unehrenhaftem Verhalten geprägt ist. *„Alle Figuren sind weit stärker von persönlichen Schwächen und Ängsten, von Fehlern und Dummheiten geleitet als man es für möglich halten sollte.“*²²⁹

Cassius beispielsweise erscheint nicht nur durch seinen *„persönliche[n] Neid gegen den erfolgreichen, kometenhaft aufgestiegenen Caesar“*²³⁰ heuchlerisch, in der Schlacht bei Philippi gegen Ende des Stückes hat er so viel Angst um seinen Nachruhm, dass er die Sache vorschnell verloren gibt und sich statt auf den Kampf lieber darauf konzentriert, sich auf würdevolle Weise umzubringen.

Auch Brutus, der eigentlich als ehrenhaft gilt, macht der Stolz und die Schmeichelei auf seine Tugenden realitätsblind. *„Um seiner Ehre willen handelt er bewusst gegen seine Gefühle“*²³¹ und tötet Caesar, den er eigentlich erklärtermaßen liebt. Er findet keine handfesten Gründe für seine Mordpläne, da Cesars pompöses und selbstgerechtes Verhalten ihn noch nicht zu einem Tyrannen machen. Aber aus der hypothetischen politischen Begründung heraus und unbewusst aus dem Submotiv des historischen Nachruhmes handelt er dann doch, schließlich könnte die Krönung ja das Wesen des Herrschers hin zum Despoten verändern. Also muss er für *„Erlösung! Friede! Freiheit!“* (III, 1, V. 110) und *„das Gemeinwohl“* (II, 1, V. 12) sterben.

²²⁹ Vgl. Lux. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 7

²³⁰ Krippendorff, S. 278

²³¹ Ebd. S. 282

Im Gegensatz zu Cassius ist das Tragische an der Figur des Brutus, dass er schließlich selbst an diese fadenscheinige Begründung glaubt und auch nicht sieht, wie sich sein Wesen vom „*noblen Brutus in einen blutdürstigen Wilden verwandelt*“²³² („*Bückt euch, Römer!// Laßt unsre Händ in Cäsars Blut uns baden/ Bis an die Ellenbogen! Färbt die Schwerter*“ III, 1, V. 105ff.). Durch die Menge des Blutes unterstreicht Shakespeare die Brutalität der „politischen“ Tat.

Die Charaktere handeln also letztlich auf sich gestellt und verfolgen – bewusst oder unbewusst – den eigenen Ehrgeiz. Abgesehen von ein paar „*weiblichen Alibirollen*“ ist es „*ein Jungensstück über die Sehnsucht nach Bedeutung, über verletzte Eitelkeit, Imponiergehabe und verklärte Freundschaft*.“²³³ Vor allem die schwülstigen Todesrituale am Ende der Tragödie geben einen Eindruck der verquerten Auffassung von Ehre und Ruhm. Nicht nur der Freitod von Cassius und Brutus lassen dies erkennen, auch die Verhaltensweise der Sieger unterstreicht den Eindruck eines großen „*Militaria-Kasperletheaters*“²³⁴, wenn Marc Anton nach seinem Nachruf auf Brutus feststellt, dass man die Umgangsformen gewahrt, dem toten Gegner Respekt gezollt habe und nun den Sieg und eigenen Bedeutungszuwachs feiern will.

Man bleibt bei diesem Stück also vergeblich auf der Suche nach einem Helden „*Die Figuren sind, abgesehen vielleicht von Marc Anton, der einzigen Rolle, die man mit einem Marlon Brando besetzen könnte, eitel, intrigant, zu jung, zu alt, dumm, stolz, gierig, streitsüchtig, ignorant, hysterisch oder beleidigt*.“²³⁵

Eine ähnlich verquere Vorstellung eines ehrenhaften Freitods lässt sich im letzten Teil der Patentrilogie finden. Tom Hagen zwingt hier den Verräter Pentangeli zum Selbstmord, indem er durch einen Vergleich mit dem römischen Kaiserreich auf die Sicherheit und Versorgung von dessen Familie anspielt: „*Wenn ein Mordanschlag gegen den Kaiser fehlschlug, dann ließ man den Verschwörern immer noch eine Chance, damit ihre Familien ihr Vermögen behalten durften*.“²³⁶ Der Vergleich mit dem antiken System setzt diese niederträchtige Erpressung in den Rahmen eines scheinbaren Ehrentodes.

²³² Vgl. Krippendorff, S. 282

²³³ Vgl. Krauser. Ein Jungensstück über die Sehnsucht nach Bedeutung. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 11

²³⁴ Ebd. S. 12

²³⁵ Vgl. Ebd. S. 11

²³⁶ Der Pate II (Film). 2:55:27 Min

Stephan Kimmigs „Macbeth“-Inszenierung im Akademietheater 2008 ist ebenfalls von einem deutlichen Männlichkeitsgehalte der Protagonisten geprägt. Die moderne texanische Cowboytracht, in welche der schottischen Adel auf der Bühne gehüllt ist, vermittelt nach außen hin ein tapferes, gemeinschaftlich-freundschaftliches, „cooles“ Auftreten, während sich hinter dieser Kulisse feige, egoistische, ignorante und aggressive Charaktere verbergen, die wie kleine Jungs alle einmal die Zügel der Macht in Händen halten wollen. In Macbeth wird allerdings eine weitere Grenze überschritten: Der politische Vorwand, die behaupteten sachorientierten Interessen, fällt weg und der Griff nach den dunklen, von Brutus noch unerkannten Sekundärmotiven findet nun offen und bewusst statt.

9.7. Schein und Sein in „Macbeth“

In „Macbeth“ lässt sich das Motiv von Schein und Sein ebenfalls sehr deutlich finden. Es wird bereits im mottohaften antithetischen „*Schön ist häßlich, häßlich schön*“ (I, 1, V. 11) der drei Hexen in der ersten Szene ausgesprochen. Der Verrat des als vertrauenswürdig erschienen Cawdor an König Duncan verweist ebenfalls darauf: „*Kein Wissen gibt's,/ der Seele Bildung im Gesicht zu lesen;/ Es war ein Mann, auf den ich gründete/ Ein unbedingt Vertraun.*“ (I, 4, V. 13-16).

Diese Machtposition erbt sogleich Macbeth, in dem der nächste, noch schlimmere Verräter schlummert. Als sich der König mit seinem Gefolge zu dessen Schloss begibt, empfindet er die Atmosphäre als äußerst gastlich und angenehm, unterstützt durch die heuchlerisch friedlichen Willkommensgrüße der Gastgeberin. Letztlich wird diese Stätte jedoch zu seinem Grab werden. Aber auch die „Bösen“ selbst, „*welche alle Werte umkehren wollen, sind durch die finale Rückumkehrung der Begebenheiten davon betroffen*“²³⁷. Nicht nur für den sich dank der Unwahrscheinlichkeit der Bewegung eines Waldes in Sicherheit wahnenden Macbeth kehrt sich am Ende alles um, sondern auch für seine Lady, die kurz nach dem Mord an Duncan noch der Meinung ist, dass ein wenig Wasser sie von der Tat reinigen könnte, schließlich jedoch dem Wahnsinn verfällt und sich nicht mehr vom imaginären Blut an ihren Händen befreien kann.

²³⁷ Herforth, S. 94

Auch König Lear verfällt dem Wahnsinn, nachdem er auf die heuchlerischen Liebesbekundungen seiner Töchter Goneril und Regan hereingefallen ist, ihnen, blind für die wahre Liebe seiner dritten Tochter Cordelia, die nur ehrlich war, die Macht überlassen hat und an ihrer Undankbarkeit bzw. genau wie Gloster an der eigenen Fehleinschätzung der Situation verzweifelt.

10. Die Isolation des Mächtigen und das Problem der Nachfolge

10.1. Misstrauen als Dauerzustand

Überall lauern verborgene Intrigen, Fallen und Verrat für den Inhaber einer mächtigen Position. So überrascht es nicht, dass Falcone die Ehrenmänner der Mafia sowie die sizilianische Mentalität als von Grund auf misstrauisch charakterisiert. Der kluge Machthaber ist ständig auf der Hut und muss sich vor allen Personen, die ihn umgeben, in Acht nehmen.

Der ganze pathetische Ehrenkodex, der eigentlich auf egoistischen Motiven beruht und sich sowohl in der Welt der Mafia als auch in der Aristokratie von Shakespeares Tragödien finden lässt, bedingt folglich, dass man niemandem mehr wirklich trauen kann. Wenn der Mächtige es doch tut, gerät er häufig in einen Hinterhalt und ein anderer übernimmt das Ruder. Richard III. durchschaut diese falsche Welt und nutzt ihre heuchlerischen Verhaltensweisen um seine Konkurrenten im Kampf um die Thronfolge gegen einander auszuspielen. Er erschleicht sich auf den unwahrscheinlichsten Wegen immer wieder das Vertrauen seiner Mitmenschen, vertraut selbst jedoch niemandem.

Zur Entwicklung von Selbstbewusstsein, meint Hegel, braucht man immer einen Gegenüber, der einen infragestellt oder bestätigt. Selbstbewusstsein kann sich erst aus einem, bei Hegel überspitzt formulierten, „Kampf auf Leben und Tod“ um Anerkennung entwickeln. Dieser Kampf hat im Gegensatz zu beispielsweise einem Kampf mit einem Tier, der nur auf Stärke beruht, das Ziel, die eigene Person in ihrem Sein, ihrem Denken und in ihrer Existenz anzuerkennen.²³⁸ Ohne die Anerkennung eines gleichwertigen Gegenübers ist quasi jegliches Selbstbewusstsein, jede geschaffene Identität wertlos.

Auch aktuelle psychoanalytische Studien zum Thema Macht belegen diesen Zusammenhang von Selbstkonzeption und extrinsischer Bestätigung.

Es ist geradezu die psychische Abhängigkeit vom anderen, das unstillbare Bedürfnis, anerkannt, beachtet und bewundert zu werden, die sich hinter der Machtausübung verbirgt [...]. Dem Mächtigen geht

²³⁸ Vgl. Liessmann. Die großen Philosophen und ihre Probleme. S. 95

*es bei der Ausübung seiner Macht darum, Anerkennung, Aufmerksamkeit, Achtung, Bewunderung, Ehre, gar Ehrfurcht zu bekommen.*²³⁹

Auf der anderen Seite wissen die Inhaber einer mächtigen Position auch teilweise, dass ihre erworbene Stärke nicht über ihren Tod hinausreichen wird, sollten sie keinen Nachfolger finden, dem sie ihr Amt übertragen können. Was kann man als mächtige Figur also machen? – Oder wen kann man um sich scharen ohne dabei in Gefahr zu geraten? Die Antwort findet sich im engstem Umkreis der Verwandten: Wenn keiner mehr bleibt, bleibt die Familie. Da die Macht zu einem grundlegenden Element der Identität wird, ist die Machtweitergabe derselben von der Angst vor einem Identitätsverlust gekennzeichnet. Die einzige Möglichkeit die, eigene Identität über den Tod hinaus zumindest teilweise zu erhalten, stellt sich in den Nachkommen. Zwar tritt die Figur des Caesar nach außen hin furchtlos auf, doch scheint auch er von der Sorge um einen Nachfolger geplagt, wenn er Antonius bittet, beim Rennen „*Calpurnia zu berühren; denn es ist/ Ein alter Glaube, unfruchtbare Weiber,/ Berührt bei diesem heil’gen Wettlauf,/ Entladen sich des Fluchs.*“ (I, 2, V. 9-12).

Das gleiche Problem findet sich auch als Ausgangslage für Shakespeares Drama „König Lear“, in dem der Protagonist zu Beginn des Stücks beschließt seine Macht abzugeben, jedoch trotzdem keine Abhängigkeit ertragen kann. Da er nicht gewillt ist, „*seine Identität als absolute Autorität sowohl im Staat als auch in der Familie zu verlieren, veranstaltet er ein öffentliches Ritual*“²⁴⁰, einen rhetorischen Wettbewerb, bei dem er seinen Töchtern die Frage stellt „*Welche von euch liebt uns nun wohl am meisten?*“ (I, 1, V. 51f.), um diejenige, welche ihm am meisten Respekt zollt und ihm auch in Zukunft die größten Einflussmöglichkeiten offen lässt, ausfindig zu machen. Doch das Spiel geht nicht auf. Lear zeigt sich naiv und nimmt die geheuchelten Zuneigungsbekundungen der älteren Töchter bereitwillig an, während Cordelia, die jüngste, ehrlich „*liebt und schweigt*“ (I, 1, V. 62) und bei der Aufforderung zur Antwort lediglich ein „*Nichts*“ (I, 1, V. 89) hervorbringt. Aus diesem Wort „*hört Lear das, was er am meisten fürchtet: Leere, Verlust von Respekt, Auslöschung von Identität.*“²⁴¹

²³⁹ Wirth, S. 53

²⁴⁰ Greenblatt, S. 389

²⁴¹ Vgl. Ebd.

Auch in der Figur des Macbeth scheint der Machtverlust untrennbar mit dem Verlust der Identität verbunden zu sein. Sobald er am Höhepunkt seiner Macht zum König gekrönt wurde, verfolgen ihn paranoide Wahnvorstellungen und Geistererscheinungen. Da ihm in einer Vision der Hexen gezeigt wurde, dass Banquos Nachkommen den Thron über viele Generationen besetzen werden, versucht er dessen Sohn vergeblich zu ermorden.

Der Preis, den Lady Macbeth bereitwillig für den übermäßigen Ehrgeiz bezahlt, scheint ebenfalls die Kinderlosigkeit zu sein. *„Kommt Geister, die ihr lauscht/ Auf Mordgedanken, und entweibt mich hier;/ Füllt mich vom Wirbel bis zum Zeh randvoll/ Mit wilder Grausamkeit!“* (I, 5, V. 43-46). Bis die Geister jedoch auch sie einholen und sie dem Schlafwandel und Halluzinationen verfällt, eint das Täterpaar die Liebe zueinander.

Seit Klytaimnestra und Aigisth bei Aischylos und Euripides gibt es Täterpaare in der Tragödie. Wenn man noch weitergehen will, kann man es vielleicht sogar in Adam und Eva sehen. Das wohl berühmteste Paar des Gangstermilieus stellen Bonnie und Clyde dar, die jedoch in der Verfilmung von Arthur Penn ein gemeinsames und damit romantisches Ende finden, während das Paar Macbeth weder gleichzeitig noch auf einer psychischen Ebene vereint stirbt, da beide Figuren zum jeweiligen Todeszeitpunkt bereits der ihnen eigenen Ausprägung des Wahns verfallen sind. Gegen Ende der Tragödie ist das Täterpaar also voneinander entfremdet, so dass die Mächtigen hier ebenfalls vereinsamt enden.

Im Gegensatz zu der starken weiblichen Rolle der Lady Macbeth, die teilweise sogar den männlichen Part zu übernehmen scheint,²⁴² sind die Welt von „Julius Caesar“ und die Welt der Patentrilogie eher chauvinistisch geprägt. Durch das Vorenthalten von Informationen über ihre Arbeit und Absichten schließen die mächtigen Männer dieser Welten die Frauen kategorisch aus der Sphäre ihres Einflusses, gleichzeitig jedoch auch aus ihrem Leben, aus und versperren sich somit ihre Liebe, die auf Vertrauen und gegenseitigem Verständnis basiert. Bei Portia, der Frau von Brutus, geht dies soweit, dass sie sich schließlich nur noch als Beischlafgefährtin fühlt:

Und bin ich Euer Selbst/

Nur gleichsam, mit gewissen Einschränkungen?/

²⁴² Vgl. Kott, S. 96

Beim Mahl um Euch zu sein, Eur Bett zu teilen,/
Auch wohl mit Euch zu sprechen? Wohn ich denn/
Nur in der Vorstadt Eurer Zuneigung?/
Ist es nur das, so ist ja Portia/
Des Brutus Buhle nur und nicht sein Weib. (II, 1, V. 282-287)

In der Patentrilogie nehmen die Männer gegenüber ihren Frauen ebenfalls eine „Nie-sollst-du-mich-befragen-Haltung“ ein. Die wenigen Informationen, welche die Frau Don Michael Corleones trotzdem erhaschen kann, bewegen sie dazu, den geheimen Machenschaften ihres Mannes nicht zuzustimmen, sondern sich vielmehr dagegen zu wehren und zu versuchen, auch ihre Kinder davor in Schutz zu nehmen bzw. sie eher selbst durch eine Abtreibung zu töten, um ihnen ein Schicksal in der Obhut des mörderischen Vaters zu ersparen. Die Entfremdung des Patriarchen von der Familie beruht schließlich auf Angst. In einem Dialog zwischen Michael und Kay wird dies auch offen ausgesprochen. Michael: *„Du hasst mich“*, darauf Kay: *„Nein, ich hasse dich nicht. Ich hab Angst vor dir“*²⁴³. Oder an anderer Stelle, wenn Kay sagt: *„Seitdem du so ein bedeutender Ehrenmann bist, kommst du mir noch gefährlicher vor, als du früher warst. So wie ich dich kenne, warst du mir noch lieber: Als gewöhnlicher Mafiagangster.“*²⁴⁴

Im ersten Teil der Trilogie stirbt der Patron Don Vito und sein Sohn Sonny wird ermordet. Im Verlauf von „Der Pate II“ wird Michael von seiner Frau mit den Kindern verlassen. Seine Mutter stirbt, den Bruder Fredo lässt er töten. Von seiner Schwester, die ihn nur noch aufsucht um Geld von ihm zu erbitten, hat sich der neue Don entfremdet. Geschäftspartner wie der alternde Hayman Roth werden nach ihrem Verrat getötet. So steht das Familienoberhaupt am Ende des zweiten Teils an der Spitze des Erfolgs völlig allein.

Die Shakespeare-Welt kreist nach Ansicht von Ekkehart Krippendorff besonders um zwei große Themen, nämlich Liebe und Macht²⁴⁵, die sich antagonistisch zueinander verhalten. Zur Liebe zählen alle Werte der Mitmenschlichkeit wie etwa Freundlichkeit, Verständnis, Solidarität, Treue, Zuverlässigkeit oder Selbstlosigkeit, während zum Thema Macht Ruhm, öffentlicher Respekt, eine hierarchische Ordnung, Stolz und

²⁴³ Der Pate III (Film). 0:16:50Min

²⁴⁴ Ebd. 0:15:44 Min

²⁴⁵ Vgl. Krippendorff, S. 29

Individualismus, Autorität und Distanz, gehören. Das Streben nach Macht bedingt also eine Distanzierung von der Gemeinschaft und eine tendenzielle Isolation. Es steht persönlichen Beziehungen und Netzwerken der Mitmenschlichkeit entgegen. Je skrupelloser sich die historischen Täter über die einschränkenden Moralvorstellungen ihrer Zeit oder ihrer Gemeinschaft hinwegsetzten, umso mehr ragten sie aus der Menge heraus und machten Geschichte.²⁴⁶ Der fiktive Täter, in dem sich der tiefe Antagonismus von Liebe und Macht wohl am deutlichsten entfaltet, ist Richard III. Seine Unfähigkeit zu lieben macht ihn zum kältesten, vereinzeltsten („*Ich bin mir selbst allein*“ 3. König Heinrich VI.: V, 6, V. 84), aber auch erfolgreichsten Machtstrategen in Shakespeares Werk.

10.2. Innerfamiliäre Machtkämpfe

Das wohl engste soziale Beziehungsgeflecht, bei dem die meisten Menschen dazu geneigt sind, ein Mindestmaß an Liebe vorauszusetzen, ist die Familie. Doch ist diese Zuneigung nicht latent vorhanden, besonders wenn sich der Bereich der Geschäfts- und Machtinteressen mit diesem Sektor so deutlich überschneiden wie es in den Königsfamilien der Tragödien oder in der „Mafiafamilie“ der Fall ist. Blutsverwandtschaft hin oder her, hier gelten die gleichen Gesetze des Antagonismus von Liebe und Macht, so dass sich auch in diesem besonders engen sozialen Geflecht Intrigen, Verrat und Mord finden lassen und die Isolation des mächtigen Oberhauptes bedingen.

Shakespeare ist das dramatisch Potential der moralischen Fallhöhe von innerfamiliären Kämpfen nicht entgangen. „*[E]r war ein großer Dichter der Familie mit einem besonderen, starken Interesse an der mörderischen Rivalität zwischen Brüdern und an der Komplexität der Beziehung zwischen Vater und Tochter.*“²⁴⁷ und fand in der „*Familienspaltung das obsessive Thema der Tragödien.*“²⁴⁸

Auch Coppola „*fasziniert die Vorstellung von Familie*“, so dass in seinem Werk „*das Thema Familie eine feste Größe*“²⁴⁹ bildet.

²⁴⁶ Vgl. Krippendorff, S. 30

²⁴⁷ Vgl. Greenblatt, S. 141

²⁴⁸ Vgl. Ebd.

²⁴⁹ Vgl. Weyand, S. 66

10.3. Der Brudermord

Nicht nur in der Liebe von Brutus zu Caesar kann man ein brüderliches Verhältnis entdecken, auch in genetischen Geschwisterbeziehungen schrecken die Machthaber bei Shakespeare nicht vor Mord zurück. An fünfundzwanzig verschiedenen Stellen wird im Werk des Dramatikers auf den Brudermord verwiesen, so dass man beinahe von einem Leitmotiv sprechen kann.²⁵⁰ Besonders bekannte Beispiele für dieses wiederkehrende Handlungsmuster, lassen sich in den Figuren Edmund aus „König Lear“, Richard III. oder Claudius aus „Hamlet“ („*Oh, meine Tat ist faul, sie stinkt zum Himmel, Sie trägt den ersten, ältesten der Flüche, / Mord eines Bruders. – Beten kann ich nicht*“ III, 3, V. 36ff.), finden.

Auch Michael Corleone in Coppolas „Der Pate II“ hält die Blutsverwandschaft nicht zurück seinen Bruder ermorden zu lassen. Allerdings kann dieser vorschieben, dass er durch seinen Bruder verraten wurde, während Edmund, Richard und Claudius nur die egoistischen Thronambitionen als Mordgrund dienen. Claudius scheint sein Gewissen nach der Konfrontation mit der Brudermordszene durch die Schauspieltruppe aufrichtig zu plagen, bei Richard hingegen lässt sich keine Spur der Reue finden. Mit der fadenscheinig ehrenhaften Begründung, seine Mutter den Tod eines Sohnes nicht miterleben lassen zu wollen, schließt Michael Corleone Fredo zunächst noch mit den Worten „*Fredo, du existierst nicht mehr für mich*“²⁵¹ aus seinem Leben und somit auch von der Macht aus. Am Begräbnis der Mutter nimmt eine Umarmung des Bruders die Judaskussfunktion ein, da Michael gleichzeitig seinem Angestellten Rocco Lampone (Tom Rosqui) durch ein Zunicken das Zeichen zum Mord am Bruder gibt. Der Mord geschieht jedoch nicht, weil Fredo in die Position eines Konkurrenten zu Michael gerückt wäre, sondern wegen des Ehrenkodex’ der Mafia: Verrat, egal von welcher Seite, muss zwingend mit dem Tod bestraft werden.

10.4. Vaterkonflikte

Peter Ackroyd vertritt die Meinung, dass es in Shakespeares Stücken „*öfter zu Gewalttätigkeiten zwischen Brüdern als zwischen Vätern und Söhnen*“ kommt und „*Der Vater [...] nie Zielscheibe von Feindseligkeit oder Rachgier [wird], mag er auch*

²⁵⁰ Vgl. Ackroyd, S. 60

²⁵¹ Der Pate II (Film). 02:26:00 Min

*schwach oder selbstsüchtig sein.*²⁵² Zwar mögen die Konflikte zwischen Vater und Sohn im Werk des Dramatikers nicht besonders offensichtlich bzw. oft auch nicht so eindeutig sein, doch lassen sich bei genauerer Betrachtung Andeutungen solcher Kontroversen finden.

Die Verbindung zwischen Vater und Sohn muss vor allem in den Fokus der Betrachtung gerückt werden, da in dieser Beziehung stets die Weitergabe der Macht erfolgt.

Während bei Plutarch noch die Behauptung Suetons kolportiert wird, Brutus sei tatsächlich ein unehelicher Sohn Caesars gewesen,²⁵³ lässt Shakespeare dieses Verhältnis offen. Allerdings *„würde sich aber das Motiv einer Vater-Sohn-Beziehung wie kein zweites eignen, die inneren Widersprüche des Brutus zu erklären“*²⁵⁴, dessen Zuneigung gegenüber Caesar an die Liebe eines Sohnes zu seinem Vater²⁵⁵ erinnern könnte. Auch wenn der elisabethanische Autor diese Relation nicht offen in die dramatische Darstellung einbringt, ist *„Julius Caesar [...] durchaus auch als ein Werk über etwas, was unter der Hand in den Bereich des Vaternmords hinüberspielt, interessant.“*²⁵⁶

Bei „Hamlet“ findet sich zwar keine Feindschaft zum leiblichen Vater, doch steht der Hass zwischen dem Protagonisten und seinem Stiefvater, der alle Bereiche der Position des legitimen Familienoberhauptes unrechtmäßig usurpiert hat, im Mittelpunkt.

Uneheliche Söhne und Schwiegersöhne – letztere angestiftet durch ihre Gattinnen – hegen z.B. in „König Lear“ Abneigungen gegen ihre alten Herren. Vor allem die Intrige des Stiefsohnes Edmund beschwört einen Bruch in der Vater-Sohn-Beziehung zwischen dem „echtbürt’gen“ Edgar und Gloster herauf. Letztlich kann aber auch diese Verschwörung die Liebe des ehelichen Sohnes nicht zerstören. Die Aggressionen gehen ausschließlich vom illegitimen Erben aus.

Im Werk Shakespeares lassen sich daher definitiv viele Konflikte finden, in denen die Väter durchaus zur Zielscheibe von Feindseligkeiten werden, auch wenn die zweite Streitpartei nicht offenkundig durch einen leiblichen Sohn besetzt ist.

²⁵² Vgl. Ackroyd, S. 60

²⁵³ Vgl. Harold Bloom. Julius Caesar. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 65

²⁵⁴ Ebd. S. 66

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 57

²⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 66

In einem Gespräch Don Michaels mit seiner Mutter, in dem sich der Pate insgeheim Hilfe bei der Entscheidung über Leben oder Tod seines Bruders erhofft, fragt er, ob sein Vater stark genug gewesen wäre, sich von der Familie zu trennen. Nachdem die Witwe dies verneint, wählt er selbst einen anderen Weg als sein Vater: „*Die Zeiten ändern sich.*“²⁵⁷

Während man Don Vito Corleone zwar als strenges Oberhaupt bezeichnen könnte, das die übrigen Familienmitglieder wie beispielsweise seinen Patensohn grob als weinerlich²⁵⁸ zurechtweist, lässt sich im Verhältnis zu seinen Kindern keine offene Aversion finden. Die Familie scheint stets zusammenzuhalten und die Aussage der Mutter zuzutreffen. Jedoch basiert diese Harmonie auf der uneingeschränkten Anerkennung der Position des Patrons.

Michael schafft es zwar, seine Vormachtstellung gegenüber seinen Geschäftspartnern durch sein kaltblütiges Durchgreifen zu konsolidieren, in seiner Familienpolitik scheitert er jedoch, so dass sich hier stetig Konfliktsituationen auftun. Der Bruch mit seinem Sohn Anthony (Franc D'Ambrosio) kommt beispielsweise in dessen beruflichen Plänen zum Ausdruck. Das vom Vater vorgesehene Jurastudium wird nicht absolviert, stattdessen wird in dem Berufsziel Opernsänger zu werden der Einfluss der Mutter deutlich. In „Der Pate III“ lenkt der Machthaber zwar auf Drängen Kays ein und unterstützt die Pläne des Sohnes, für die Geschäfte der Familie muss er sich jedoch in seinem Neffen Vincent eine Art Adoptivsohn suchen. Das Problem, dass dieser in Michaels Tochter Mary (Sofia Coppola), also in seine Cousine, verliebt ist, beseitigt der Don, indem er ihm das Amt seiner Nachfolge zum Preis seiner amourösen Beziehung anträgt. Auch hier tritt der Antagonismus aus Macht und Liebe, zwischen denen sich das Oberhaupt der dritten Generation entscheiden muss, deutlich hervor.

Ein interessanter Unterschied zu Shakespeares Personenkonstellationen lässt sich darin finden, dass bei dem elisabethanischen Dramaturgen oft uneheliche Kinder wie etwa Edmund den Ausgangspunkt von innerfamiliären Intrigen bilden, Coppola hingegen lässt Blutsverwandte wie etwa Fredo aus Neid auf ihre leiblichen Geschwister zu Verrätern werden, die „angenommenen Kinder“ der Dons wie etwa Vincent Mancini hegen jedoch keinerlei Aggressionen gegenüber ihren „Vätern“. Und in Tom Hagen, dem Adoptivsohn Vito Corleones und gleichzeitig Consigliere der Familie, kann man

²⁵⁷ Der Pate II (Film). 02:07:00 Min

²⁵⁸ Vgl. Der Pate I (Film). 0:23:00 Min

vielmehr einen Ruhe- oder Friedenspol, einen Vermittler bei den innerfamiliären Spannungen, entdecken.

11. Die Symptome - Am Ende stehen die Geister und die Geistlichen

Der dritte Teil von „Der Pate“, spielt 20 Jahre später als der zweite. Nachdem Don Michael Corleone seine Familie verloren hat, versucht er nun, seine Fehler zu finden und sich seinen Angehörigen wieder zu nähern. Das Tragische an seiner Figur entsteht dadurch, dass man den Paten als Zuschauer aus zwei Blickwinkeln betrachten kann, „aus menschlicher Sicht und aus moralischer Sicht“.²⁵⁹ Für den Protagonisten hingegen bietet sich nur die erste Perspektive, da Tradition und Fortbestand seines Geschlechts seine Weltsicht und sein Handeln bestimmen. Während Außenstehende den Helden auf einem selbstbestimmten Weg sehen, erkennt dieser sich selbst gefangen in einem fatalistischen System aus Rachezwang und notwendigen Verhaltensweisen. Dadurch jedoch, dass Michael am Ende auf sein Leben zurückblickt und feststellen muss, dass er zwar ökonomisch erfolgreich war, in menschlichen Beziehungen jedoch versagt hat, da nichts so kam, wie er es sich gewünscht hätte, beginnt sich der Don in „Der Pate III“ Gedanken darüber zu machen, ob er ein schlechter Mensch ist. Am Sarg des Freundes Don Tommasino spricht die Zentralfigur schließlich in einem Monolog die sie quälenden Fragen aus:

*Warum wurde ich so gefürchtet und du so geliebt? Ich weiß den Grund nicht. Ich hatte keinen guten Ruf. [...] Ich wollte Erfolg haben. – Was hat mich in die Irre geführt? – Mein Verstand? - Mein Herz? Sag mir, warum verdamme ich mich so? Ich schwöre [...] beim Leben meiner Kinder. Gib mir die Chance alles wieder gutzumachen und ich werde nicht mehr sündigen.*²⁶⁰

Auch in physischer Hinsicht leidet Michael, sein Körper kämpft mit der häufig stressbedingten Diabetes. Sein Gesicht wirkt eingefallen und von Sorgenfalten durchzogen. Das Haar ist ergraut, stark auf den Augen lastende Lider sowie starke Augenringe könnten auf Schlaflosigkeit hindeuten. Vitalität und Selbstsicherheit scheinen aus ihm gewichen. Sein schleppender Gang und die herabhängenden Schultern erwecken den Eindruck eines gebrochenen Mannes.

²⁵⁹ Der Pate. Bonusmaterial. Ein Meisterwerk, das fast keines war. DVD 2. 0:23:11 Min

²⁶⁰ Der Pate III (Film). 02:01:38 Min

„*Er steht zwischen Gut und Böse. Es hat ihn entzweit.*“²⁶¹ Sein Gewissen beginnt sich zu regen und ihn zu plagen. Der nun stark gealterte Boss befindet sich am Höhepunkt seiner Macht und kurz vor einem Geschäftsabschluss mit dem vatikanischen Immobilienfond „Immobiliare“, durch den er sein Lebensziel, sein Handwerk auf legale Sphären zu verlagern, erreichen würde. Im Zuge der Verhandlungen führt er ein Gespräch mit dem Kardinal Lamberto (Raf Vallone). Beim Wandeln in einem Kreuzgang stellt der Geistliche einen Vergleich zwischen einem Stein im Wasser eines Brunnen und der Glaubenshaltung von Menschen, die zwar umgeben von der christlichen Kirche leben, die Religion aber nicht in ihr Herz lassen, an. Daraufhin erleidet Michael einen Schwächeanfall aufgrund von Unterzucker. Nachdem der Kranke Aufschluss über seine physische Verfassung gegeben hat, erkennt der Priester: „*Der Verstand quält sich und der Körper schreit auf.*“²⁶² Er fordert den Leidenden zur Beichte auf. Michael glaubt „*sowieso nicht mehr zu retten*“²⁶³ zu sein, denn „*was kann es für einen Sinn haben zu beichten, wenn man nicht bereut?*“²⁶⁴ Als er schließlich doch einwilligt und Ehebruch, Selbstbetrug und Mord sowie Brudermord gesteht, bricht er in Tränen aus.

Am Ende gelingt es dem Don nicht, sein Versprechen am Totenbett einzuhalten, er lässt weiter töten und muss letztlich seine ihn liebende Tochter – genau wie King Lear – in seinen Armen sterben sehen. Die Schuld wiegt umso schwerer, da der Anschlag, dem sie zum Opfer fiel, eigentlich Michael galt. Marys Tod besiegelt den endgültigen Bruch der Familie. Der Don findet schließlich einsam den Tod in einem herbstlichen Garten.

Auch viele der mächtigen Figuren Shakespeares werden von ihrem Gewissen eingeholt. In den Monologen gegen Ende von Richard III. wird der Alleinherrscher immer wieder von seinem Unterbewusstsein bedrängt, jedoch versucht er diese Gefühle als Träume oder Feigheit abzutun und sich ihrer rational zu erwehren. „*Gewissen ist ein Wort für Feige nur,/ Zum Einhalt für den Starken erst erdacht:/ Uns ist die Wehr Gewissen, Schwert Gesetz*“ (V, 3, V. 321ff.). Oder einige Verse zuvor: „*Erbarmen , Jesus! – Still, ich träumte nur./ O feig Gewissen, wie du mich bedrängst!*“ (V, 3, V. 188f.)

In seinen Selbstgesprächen verfällt er dabei beinahe einer Art Schizophrenie.

²⁶¹ Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:32:37 Min

²⁶² Der Pate III (Film). 01:36:55 Min

²⁶³ Ebd. 01:37:43 Min

²⁶⁴ Ebd. 01:38:09 Min

Was fürcht ich denn? mich selbst? Sonst ist hier niemand./
Richard liebt Richard: das heißt, ich bin ich./
Ist hier ein Mörder? Nein. – Ja, ich bin hier./
So flieh. – Wie? vor dir selbst? Mit gutem Grund:/
Ich möchte rächen. Wie? mich an mir selbst?/
Ich liebe ja mich selbst. Wofür? Für Gutes,/
Das je ich selbst hätt an mir selbst getan?/
O leider, nein! Vielmehr haß ich mich selbst,/
[...]
Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,/
Und jede Zunge bringt verschiednes Zeugnis,/
Und jedes Zeugnis straft mich einen Schurken (V, 3, V. 192-205)

Und schließlich scheint er keine Ruhe vor den Geistern zu finden und in seiner Einsamkeit die Fassung zu verlieren:

Ich muss verzweifeln. – Kein Geschöpfe liebt mich,/
Und sterb ich, wird sich keine Seel erbarmen./
Ja warum sollten's andre? Find ich selbst/
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst./
Mir schien's, die Seelen all, die ich ermordet,/
Kämen ins Zelt und ihrer jede drohte/
Mit Rache morgen auf das Haupt des Richard. (V, 3, V. 210- 216)

Ähnliche Symptome bewirkt das Ringen mit sich selbst bei dem Mörderpaar in „Macbeth“ und bei Brutus in „Julius Caesar“, jedoch scheinen sowohl der Königs- als auch der Cäsarenmörder nicht so gefeit gegen ihr Vorhaben zu sein, so dass sie im Gegensatz zu den entschlossenen Killern Richard III. und Michael Corleone bereits vor ihrer Tat in Form von Monologen mit dem Gewissen hadern und nicht erst, als sich ihr Leben dem Ende nähert.

Durch seine außergewöhnliche Vorstellungskraft, Weitsicht und Selbstreflexivität ist es Macbeth möglich, sich die Konsequenzen seiner Mordpläne bildlich vor Augen zu führen. Gleichzeitig ist die Figur von einer außergewöhnlich starken Anfälligkeit für das Irrationale beherrscht.

Wär's abgetan, so wie's getan ist, dann wär's gut,/
Man tät' es eilig. – Wenn der Meuchelmord/
Aussperren könnt aus seinem Netz die Folgen/
Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge:/
Daß mit dem Stoß, einmal für immer, alles/
Sich abgeschlossen hätte – hier, nur hier, -/
Auf dieser lockern Sandbank unsrer Zeit -/
So setzt' ich weg mich übers künft'ge Leben./
Doch immer wird bei solcher Tat uns schon/
Vergeltung hier: daß, wie wir ihn gegeben,/
Den blut'gen Unterricht, er, kaum gelernt,/
Zurückschlägt, zu bestrafen den Erfinder. (I, 7, V. 1-12)

Letztlich schafft es jedoch erst Lady Macbeth durch ihr rhetorisches Geschick und die Kenntnis ihres Gatten, ihn zu einem weiteren Vorgehen zu bewegen. Brutus hingegen scheint zu wissen, dass Portia zu moralisch veranlagt ist, und versucht seine um ihn bekümmerte Frau wieder ins Bett zu schicken. In dieser Szene fällt die erste von vielen Entscheidungen zugunsten der Macht und zugleich auf Kosten der Liebe.

Während Macbeth weiß, dass seine Tat böse und verachtenswert ist, und sein Zwiespalt aus der Entscheidung besteht, ob er sich auf diesen dunklen Weg begeben soll, resultiert das Zögern Brutus daraus, dass er in Cäsar zunächst den Feind der Republik finden muss, um die Tat aus seiner Sicht moralisch rechtfertigen zu können.

BRUTUS: Es muß durch seinen Tod geschehn. Ich habe/
Für mein Teil keinen Grund, ihm Gram zu sein,/
Als für den Staat. Er wünscht, gekrönt zu sein:/
Wie seinen Sinn das ändern möchte, fragt sich.
[...]
Die Wahrheit zu gestehn, ich sah noch nie,/
Daß ihn die Leidenschaften mehr beherrscht/
Als die Vernunft.
[...]

*Und weil der Streit/
Nicht Schein gewinnt durch das, was Cäsar ist,/*
Legt so ihn aus: das, was er ist, vergrößert,/
Kann dies und jenes Übermaß erreichen. (II, 1, V. 10-32)

Genau wie Macbeth und Richard III. suchen Brutus diese Skrupel in der Nacht heim. Er fühlt sich bereits unwohl und gibt gegenüber seiner Frau an „*nicht recht gesund*“ (II, 1, V. 257) zu sein. Außerdem „*schlief [er] nicht mehr seit Cassius [ihn] spornte gegen Cäsar*“ (Vgl. II, 1, V. 61f.). Für die zukünftigen Mörder ist „*Bis zur Vollführung einer furchtbarn Tat/ Vom ersten Antrieb [...] die Zwischenzeit/ Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.*“ (II, 1, V. 63ff.).

Schlaflosigkeit, Halluzinationen und Erscheinungen suchen auch den schottischen Königsmörder heim. Noch vor seinem verwerflichen Handeln hat Macbeth die erste Dolchvision, die der Zuschauer in einem weiteren Monolog miterlebt, und die über das Ausmaß seiner Besessenheit Aufschluss gibt.

Nach dem Attentat will der Mörder „*alle Gedanken an seine Tat ins Dunkel seiner Seele*“²⁶⁵ verdrängen: „*Meine Tat/ Zu wissen! – besser von mir selbst nichts wissen*“ (II, 2, V. 81f.), doch lastet bald entweder die Schlaflosigkeit auf Macbeth („*>Schlaft nicht mehr!< [...] / >Glamis mordet den Schlaf!< und drum wird Cawdor/ Nicht schlafen mehr*“ II, 2, V. 42f.) oder es schütteln ihn jede Nacht „*grause[n] Träume*“ (Vgl. III, 2, V. 20), so dass er seine Schuld nicht mehr verbannen kann. Seiner Frau gegenüber erwähnt er außerdem, dass sein Gemüt „*von Skorpionen voll ist*“ (Vgl. III, 2, V. 39). In den Schlussversen dieser Szene „*Sündentsproßne Werke/ Erlangen nur durch Sünden Kraft und Stärke*“ (Vgl. III, 2, V. 60f.) liegen bereits die Pläne gegen Banquo verborgen. Das Staunen seiner Gattin zeigt, dass er sich bereits von ihr distanziert hat und sie einen Teil ihres Einflusses auf ihn verloren hat.

„*Das so zu sein, ist nichts:/ doch sicher so zu sein*“ (III, 1, V. 44f.), ist das Ziel nicht nur Macbeths, sonder auch Michael Corleones in der Patentrilogie. Während der Mafiaboss nach dem einen großen Geschäft sucht, mit dem er seine früheren Handlungen reinwaschen kann, sucht der schottische Adlige nach „*einem Mord, der die*

²⁶⁵ Bronfen, S. 286

Reihe der Morde unterbrechen, einen Ausweg aus dem Alptraum bedeuten und eine Erlösung bringen würde.“²⁶⁶

Das Spektrum der innerlichen Dämonie, der bösen Träume und Vorstellungen wird dem Rezipienten der Patentrilogie nur indirekt durch die Verzweiflung des Protagonisten vorgeführt, in den zu untersuchenden Tragödien Shakespeares hingegen begegnet „*Das erregte Ich der Schuldigen [...] den Bildern, die es selbst gebiert.*“²⁶⁷ Richard III., Brutus und Macbeth werden von den Geistern ihrer Opfer heimgesucht.

Während die Erscheinungen bei Richard III. als eine Rachedrohung und bei Brutus gar als eine Herausforderung verstanden werden, der sich die Helden stellen, scheint Macbeth bei dem Anblick des untoten Banquo nicht mehr in der Lage zu sein, zwischen Vision und Realität zu unterscheiden. Er verliert die Kontrolle über sich selbst. Einerseits spricht er mit dem Geist, andererseits versucht er sich einzureden, dass dieser nicht real sei. Zu diesem Zeitpunkt besitzt Lady Macbeth jedoch noch die Geistesgegenwart, die Situation vor den Festgästen zu retten. Schließlich schlägt das Morden auch auf sie zurück. Die Lady scheint einer Art Apathie zu verfallen (ARZT: „*Seht, ihre Augen sind offen.*“/ KAMMERFRAU: „*Ja, aber ihre Sinne geschlossen*“ V, 1, V. 26f.), sie wandelt im Schlaf und hat Halluzinationen von Blut, das nicht von den Händen gewaschen werden kann. Ihr Befehl immer Licht zu haben, könnte ein Zeugnis ihrer Furcht darstellen. Die Diagnose des sie beobachtenden Doktors lautet schließlich, dass sie – genau wie Michael Corleone – „*Des Beicht'gers mehr noch [bedarf] als des Arztes*“ (Vgl. V, 1, V. 76f.).

Auch die Schwester des Don, Conny Corleone (Talia Shire), verändert sich. Während Michael in „Der Pate III“ mit seinem moralischen Empfinden ringt, scheint sich Conny im „Anfangsstadium“ einer gewissenlosen Lady Macbeth zu befinden. Äußere Anzeichen wie das streng zum Zopf zurückgekämmte Haar, die harte Miene und ihre schwarze Kleidung lassen sie wie einen Todesengel erscheinen und könnten auf eine ähnliche „Entweiblichung“ wie im Falle der schottischen Adligen verweisen.²⁶⁸ Im Unterschied zu den beiden ersten Teilen, in denen Frauen keinen direkten Kontakt zu den kriminellen Machenschaften hatten, meldet sie sich nun auch in diesen Angelegenheiten zu Wort.²⁶⁹ Nach einem Schwächeanfall des Paten mischt sie sich

²⁶⁶ Kott, S. 97

²⁶⁷ Peter von Matt. In: Macbeth. Burgtheater Programmheft S. 28

²⁶⁸ Vgl. Weyand, S. 207

²⁶⁹ Vgl. Ebd.

eklatant in die „Männergeschäfte“ ein, stachelt ihren Neffen Vincent zu dem Zasa-Mord an und vergiftet Don Altobello eigenhändig. Dabei geht sie dermaßen gefühllos und skrupellos vor, dass sie im Gegensatz zu den gewalttätigen Männern, die durchaus „sympathisch und charmant gezeichnet sind (Vincent) oder immerhin mitleiderregend (Michael)“²⁷⁰, beinahe dämonisch wirkt.

Portia scheint, ähnlich wie Kay Corleone, mit den Machenschaften ihres Mannes nicht leben zu wollen und begeht Selbstmord.

Auch wenn Brutus letztlich die Übermacht des Geistes von Caesar anerkennen muss („O Julius Cäsar! Du bist mächtig noch./ Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter/ In unser eignes Eingeweide kehrt.“ V, 3, V. 94-96), so scheint dieser „böse Engel“ doch stets nur Vorzeichen oder Gegenüber, aber nicht Eindringling in seine Seele zu sein. Zwar ist Brutus von dem Gedanken, die Republik vor der Tyrannei zu retten, besessen und unbewusst wahrscheinlich vom Streben nach Macht getrieben, doch verfällt er im Gegensatz zu MacBeth keinem Wahn. Die tragische Figur kann sich bis zuletzt die Freiheit ihrer Handlungen und ein rationales Bewusstsein bewahren.

Nichtsdestotrotz bleibt keine der kriminellen und mächtigen männlichen Figuren, weder in den shakespeareschen Tragödien noch in Coppolas Patentrilogie von dem Umstand verschont, dass das Töten den, der tötet, verwandelt, dass er ab diesem Zeitpunkt ein anderer ist und die Welt, in der er lebt, eine andere geworden ist. „Das Subjekt wird Fremdling im eigenen Selbst.“²⁷¹

²⁷⁰ Vgl. Weyand, S. 207

²⁷¹ Horst Breuer. In: Shakespeares Dramen. Literaturstudium Interpretationen. S. 343

12. Inszenierung

12.1. Nacht und Schatten

Wie aber schaffen es die Inszenatoren, dem Publikum einen Eindruck der sensualistischen und psychischen Welt des Protagonisten und von deren Veränderung zu geben? Durch welche Mittel gelingt es, den Rezipienten ins tragische Geschehen zu ziehen, ihn die Atmosphäre des Machtrausches und den Niedergang des Delinquenten miterleben zu lassen?

Hegel beschreibt den Vorgang der Entäußerung des Geistes metaphorisch als einen Gang aus der Nacht des Daseins ans Licht. Als nächtliche Finsternis wird hier die Stufe der unmittelbaren Sinneswahrnehmung verstanden. Mit der Bewusstwerdung des Selbst setzt sich der Mensch vom Tier ab und tritt durch seine Selbstreflexion aus der Nacht der gedächtnis- und erinnerungslosen primitiven Perzeption heraus. Die Schöpfungen des Geistes, mit dem höchsten Gut der Vernunft, bilden schließlich die letzte Stufe der Entwicklung und werden als Glanzleistungen oder Lichtgüsse des Menschwerdens verstanden.²⁷²

Die radikal nach Macht strebenden Protagonisten aus der Patentrilogie und Shakespeares Tragödien hingegen scheinen eine Gegenbewegung vollziehen zu wollen. Sie versuchen sich über ihre Skrupel, über die eigene Seele als normalerweise souverän und zuverlässig funktionierendes Aufsichtsorgan, dass die tiefsten Regungen im innersten Kern des Ichs überwacht, hinwegzusetzen. Sie wollen das Vernunftorgan ausblenden und sich der Nachtseite der Triebe zuwenden. Ihr Unterbewusstsein holt sie jedoch ein und wirft ihr Ich in Form neurotischer Erkrankungen auf die Grenzen seiner Macht im eigenen Haus zurück.

Der Ort, an dem sich das Unbewusste offenbart, sind Träume, ist die Nacht. In frühneuzeitlichen Inszenierungen werden diese Entladungen des Unterbewusstseins, die Erinnerungen an die bösen Taten, als Invasion vermeintlich böser, fremder Geister dargestellt. Die Nacht ermöglicht durch ihre Dunkelheit, durch Nebel und Schatten die Täuschung der Sinne und die Erscheinung von Trugbildern. Gleichzeitig bildet sie auch den *„Schauplatz für all jene Erlebnisse und Erkenntnisse, welche von der*

²⁷² Vgl. Liessmann. Die großen Philosophen und ihre Probleme. S. 94f.

Geschäftigkeit des Alltags ausgeschlossen bleiben müssen“, sie ist *„die bevorzugte Bühne für Überschreitungen“*²⁷³, für Okkultismus und den Angriff auf etablierte Ordnungen. So bildet die Nacht in der christlichen Mythologie des Mittelalters auch das Symbol für Gottesferne, den Ort des Kampfes zwischen Licht und Finsternis.

Es überrascht daher nicht, dass in den Darstellungen Shakespeares und Coppolas Nacht und Schatten als markante Stilmittel eingesetzt werden, um die innere Verdunkelung der Protagonisten nach außen zu tragen. *„Der Raum, in dem sich der tragische Held bewegt, wird zur Bühne, die seinem geistigen Zustand entspricht.“*²⁷⁴

Während es in heutigen Schauspielhäusern, wie beispielsweise bei der Stephan Kimmig-Inszenierung von „Macbeth“ im Akademietheater Wien nicht mehr schwer fällt, den Ort der Darstellung durch Reduktion von Scheinwerferlicht oder matt durchsichtige Vorhänge in tiefstes Schwarz zu tauchen sowie Schatten und Spiegelungen auf der Bühne zu erzeugen, blieben diese Mittel der elisabethanischen Theaterpraxis noch verwehrt.

Das größte Problem, das sich in diesem Zusammenhang stellte, war, dass die Aufführungen in den öffentlichen englischen Theatern für gewöhnlich unter freiem Himmel und am Nachmittag, also bei Tageslicht, stattfanden und es *„allenfalls minimale Bühnenbilder gab“*²⁷⁵. Zur Erzeugung nächtlicher Stimmungen bzw. einer vollständigen Dunkelheit waren die Dramaturgen folglich einzig auf die Sprache, sozusagen auf Wortkulissen, Requisiten und die Einbildungskraft des Publikums angewiesen. Shakespeare musste also bereits im Text von beispielsweise „Macbeth“ eine nächtliche Atmosphäre erzeugen.

In dieser „Bildsprache“ ist die Nacht *„ständig anwesend, es wird an sie gedacht, an sie erinnert, auf sie wird ständig und eindringlich verwiesen.“*²⁷⁶ Einerseits geschieht dies direkt: *„doch diese böse Nacht/ Macht alles Vor’ge klein“* (IV, 1, V. 3f.), andererseits auch metaphorisch: *„Oh, nie soll die Sonne/ Den Morgen sehn!“* (I, 5, V. 64f.), sowie durch die Inszenierung selbst: Laternen und Fackeln werden hereingetragen, angezündet und wieder gelöscht, Nachtgewänder getragen (*„Tu an dein Nachtkleid“* II, 2, V. 75).

²⁷³ Vgl. Bronfen, S. 177

²⁷⁴ Ebd. S. 284

²⁷⁵ Greenblatt, S. 210

²⁷⁶ Kott, S. 95

Auch wird in keiner Tragödie Shakespeares so viel über den Schlaf gesprochen wie hier.²⁷⁷

In der Patentrilogie wird zwar keine permanente Welt der Nacht heraufbeschworen wie etwa in dem düsteren schottischen Drama, doch wird auch Coppolas Film von einer ausgeprägten Licht-und-Schatten-Metaphorik beherrscht. Die Mehrzahl der „geschäftlichen“ Beschlüsse, also der Überschreitungen des Gesetzes, spielen sich vornehmlich am Abend oder in dunklen Räumen ab, während Feste sowie Szenen der Liebe und des Alltags der Blutsfamilie eher dem Tag vorbehalten sind.

Eine ähnliche Dualität lässt sich in der Gegenüberstellung der von Dunkelheit und Innenaufnahmen dominierten Stadtszenen in Amerika und der in gelbes Sonnenlicht getauchten Außenaufnahmen in Sizilien finden. Der „Meltingpot“ New York wird dadurch von Coppola zu einem düsteren und kriminellen Moloch, die offene, helle Natur Süditaliens als Ort der Freiheit und des Aufatmens stilisiert. Trotzdem ist Michael in dieser Idylle nicht vor einem Anschlag seiner Opponenten sicher, dem seine erste Frau zum Opfer fällt.

Unmotiviertes Licht, Schwarzblenden und unkonventionelle Kamerabewegungen wie beispielsweise eine Rückwärtsfahrt gleich zu Beginn des Films zeigen, dass es Coppola nicht um eine „*realitätsgetreue Wiedergabe einer bestimmten Situation, sondern um die Schaffung einer Atmosphäre, die Charakterisierung der Protagonisten*“²⁷⁸ geht.

Der erste Teil von „Der Pate“ beginnt mit einem komplett schwarzen Bild, zu dem auf der Tonspur der Satz „*Ich glaube an Amerika*“²⁷⁹ ertönt. Die Reduktion des Bildes stellt die Bemerkung in den Vordergrund, gleichzeitig kontrapunktiert das trostlose Schwarz die optimistische Aussage.²⁸⁰ Als nächstes folgt eine Aufblende, die den Kopf des Sprechers, Bonasera, freigibt. Ein dünner Lichtstrahl beleuchtet dessen Stirn von oben und grenzt ihn dadurch von dem weiterhin in Dunkelheit getauchten Hintergrund ab. Durch die Reduktion von Fülllicht werden in der Patentrilogie häufig derartige Kontraste erzeugt, die, ähnlich einem Caravaggiogemälde, die Figuren in warmen Gold- und Brauntönen vor einer schwarzen Fläche erscheinen lassen.

In der Eingangssequenz unterstreicht dieser Lichteinsatz in Kombination mit der leicht nach vorne gebeugten Haltung des Kopfes die Rolle des Bittstellers, lässt ihn, in der Position eines armen Sünders, klein und hilflos erscheinen. Seinen Gegenüber hingegen,

²⁷⁷ Vgl. Kott, S. 95

²⁷⁸ Weyand, S. 60

²⁷⁹ Der Pate I (Film). 0:01:13 Min

²⁸⁰ Vgl. Weyand, S. 60

den Don, wertet diese Anordnung, noch bevor er das erste Mal im Film zu sehen ist, bereits auf.

Bei seinem ersten Erscheinen bekommen wir den Protagonisten erst Stück für Stück zu Gesicht. Zunächst sieht man seine Hand, die eine majestätische Geste vollführt. Wortlos bedeutet sie dem Sohn und Angestellten, Sonny Corleone (James Caan), dem demütigen Leichenbestatter etwas zum trinken zu reichen.

In der weiteren Rückwärtsfahrt der Kamera wird dem Zuschauer am linken Bildrand von der dunklen Silhouette, der Rückansicht des Paten, immer mehr offengelegt, während sein Gegenüber dabei stetig kleiner wird.

*„Die stilisierte Inszenierungsweise erzählt unterschwellig von den Machtverhältnissen.“*²⁸¹ Bei Don Vito Corleone dienen die Schatten nicht dazu, den inneren Verfall der Machtfigur aufzuzeigen, vielmehr bewegt sich der Don in den Schatten seines Arbeitszimmers, wird zu einem Teil von ihnen und bezieht seine Macht aus ihnen. Dadurch erscheint er selbst wie eine Art böser, geheimnisvoller Geist, ein Mythos, der sich in den Schatten verbirgt: unsichtbar, undurchsichtig und uneinschätzbar für seine Gegenüber.

Im weiteren Verlauf des Filmes wirkt die Lichtgebung bei vielen der Innenszenen so, als würden raumeigene Lichtquellen im Hintergrund der Zimmer als einzige Beleuchtung dienen. Eine dunkle Zone im Vordergrund entsteht, deren Schatten die Figuren teilweise verschlingen können.

Während die Szenen, in denen Vito im Mittelpunkt steht, farblich von Brauntönen und einem sehr weichen Licht dominiert werden, das, als Gegenlicht verwendet, den Figuren sogar teilweise eine Art Heiligenschein zu verleihen scheint, kommt in den Szenen, in denen Michael dominiert, besonders in „Der Pate II“, ein sehr kaltes, oft weißes Licht, zum Einsatz. Die Atmosphäre wirkt steril, grau und klamm. In einigen Szenen, wie etwa wenn Michael mit seinem Bruder bricht, dient der Schnee in der Landschaft dazu, die Kälte des Familienverhältnisses und im Inneren des Don zu symbolisieren. Fredo wird schließlich am Ende des zweiten Teils in der Dämmerung auf einem See ermordet. Der Auftraggeber betrachtet diese Szene von einem großen Fenster des Hauses am Ufer aus. Er befindet sich dabei in einem finsternen Raum. Nur ein schwacher Lichtstrahl erhellt in diesem Moment sein Gesicht und es zeichnet sich gleich einer Maske vor dem Hintergrund ab.

²⁸¹ Weyand, S. 61

Auf ganz ähnliche Weise werden die „weird sisters“ in Kimmigs „Macbeth“ inszeniert. Durch kleine Neonlampen, welche die maskulinen Darsteller in einem ansonsten stockfinsternen Theaterraum selbst halten, erscheinen ihre Gesichter als in der Dunkelheit schwebende Fratzen. Während diese Bühnenszenierung jedoch dazu dient, den Figuren eine mysteriöse Erscheinung zu verleihen, tragen die Schatten, die Al Pacino in „Der Pate II“ häufig einhüllen, dazu bei, die Verfinsterung des Gemütes der Figur darzustellen. Diese verliert sich selbst und löst sich in den Schatten auf. Zur Verdeutlichung des inneren Konfliktes Michaels zwischen Gut und Böse, Tradition und Gegenwart, wird der Darsteller zuweilen im Zwielficht gezeigt, so dass die Schattengrenze sein Gesicht in eine helle und eine dunkle Hälfte unterteilt.

In „König Lear“ darf man wohl ebenfalls einen „Schattenmonarchen“ sehen. Während der Don in „Der Pate II“ sich selbst aufgrund seines aktiven Machtstrebens verliert, erfährt der shakespearesche Patriarch ein ähnliches Schicksal, jedoch aus dem Verlust, der vielleicht vorschnellen Abgabe seiner politischen Kraft heraus. Nachdem der Protagonist hier vom Hof seiner Töchter verbannt wurde, muss er seine Einfluss- und Identitätslosigkeit erkennen. Auf die Feststellung des verzweifelnden Vaters hin *„Kennt mich hier jemand? – Nein, das ist nicht Lear! -/ Geht Lear so? Spricht so? Wo sind seine Augen?/ Sein Kopf muss schwach sein oder seine Denkkraft/ Im Todesschlaf“* (I, 4, V. 219-222), spricht der Narr aus, dass der König mittlerweile nur noch zu *„Lears Schatten“* (Ebd. V. 224), also zu einem Schatten seiner selbst, seiner ehemaligen Macht und Würde, geworden ist.

Eine düstere Atmosphäre bricht auch in Form eines Unwetters in das antike Rom von „Julius Caesar“ ein. Die Grenzen zwischen Tag und Nacht verschwimmen. Zwar werden die Protagonisten hier nicht derart eng mit der dunklen Welt der Schatten verknüpft wie es etwa in „Macbeth“ oder in der Patentrilogie der Fall ist, doch erscheint der Geist des Caesar auch hier in der Nacht, wenn die Kerze dunkel brennt.

Einen weiteren Zusammenhang kann man in der metaphorischen Deutung der Schatten erkennen: Das Mordmotiv der Attentäter besteht darin, dass sie aus dem Schatten ihres Vorgesetzten, der glänzenden Figur des Caesars, der sich selbst mit dem leuchtenden Morgenstern vergleicht, heraustreten wollen.

In diesem Zusammenhang erscheint der Umstand interessant, dass in der elisabethanischen Theaterwelt der Begriff „shadows“, von dem bei Shakespeare so oft die Rede ist, nicht nur zur Bezeichnung von „Schatten“ im Sinne einer zweidimensionalen, dunklen Projektion diente, sondern auch als Fachausdruck für einen Schauspieler verwendet wurde.²⁸²

12.2. Sturm – Unwetter – Naturkatastrophen

Die Übermacht von Naturkatastrophen, von Störungen des Kosmos, stellt der Mensch seit jeher in einen engen Zusammenhang mit Störungen der sittlichen Welt. Einerseits lässt sich in den altnordischen Sagen, wie etwa in der „Völuspá“ und dem „Muspilli“, der Glaube von der *„Bindung des Menschen an den gigantischen Kampf zwischen den guten und bösen Gewalten“*²⁸³ finden.

Andererseits wurden bereits in der griechischen Mythologie den Göttern menschliche Verhaltensweisen zugeschrieben, wodurch man versuchte das Unerklärliche erklärbar zu machen.

In dieser Tradition kommen auch in Shakespeares Tragödien Stürme, Unwetter sowie Sonnen- und Mondfinsternisse zum Einsatz um auf der Bühne darzustellen, wie *„Erd und Himmel Krieg geführt“* (Julius Caesar: II, 2, V. 1), als Zeichen des Zornes der Götter über die Auflehnung des Menschen gegen die kosmische Ordnung oder als böse Omen. Doch selbst derartig negative Vorzeichen können die Übeltäter nicht von ihren Vorhaben abbringen. Am kühnsten bleibt in diesem Zusammenhang wohl der pragmatisch denkende Cassius, der sich nicht mit seinem Schicksal abfinden will und sich, im Gegensatz zum verängstigten Caska, dem er in der „Sturmszene“ (I, 3) begegnet, und den abergläubischen Senatskollegen sowie Caesar selbst nicht einschüchtern lässt *„wenn dieses Erdballs Feste/ Wankt“* (I, 3, V. 3f.).

In „Macbeth“ wird die Sturmglocke geläutet (Vgl. II, 3) um Alarm zu geben, nachdem der König, der Garant für die Ordnung des Reiches, ermordet wurde.

Lear ist *„Ein Mann, gleich diesem Wetter, höchst bewegt“* (III, 1, V. 2). Die Naturkatastrophe wird zum dramaturgischen Stilmittel, dass seiner Wut, dem Sturm, der in seiner Seele tobt, Ausdruck verleiht und den Hintergrund bildet, als sich sein Sturz in den Wahnsinn vollzieht. *„Für Lear und Gloucester ist die Natur zunächst eine göttlich garantierte Weltordnung, die jedem Wesen seinen Platz zuweist [...] und jede*

²⁸² Ackroyd, S. 299

²⁸³ Neis, S. 70

*Verletzung dieser Ordnung unnachsichtig ahndet.*²⁸⁴ Der verstoßene König möchte den Untergang der Welt als Strafe für das unmoralische Verhalten seiner Töchter heraufbeschwören:

*Blast, Wind', und sprengt die Backen! Wütet! Blast!/
Ihr Katarakt' und Wolkenbrüche, speit,/
Bis ihr die Türm ersäuft, die Hähn ertränkt!/
Ihr schwefligen, gedankenschnellen Blitze,/
Vortrab dem Donnerkeil, der Eichen spaltet,/
Versengt mein weißes Haupt! Du Donner, schmetternd,/
Schlag flach das mächt'ge Rund der Welt; zerbrich/
Die Formen der Natur, vernicht auf eins/
Den Schöpfungskeim des undankbaren Menschen. (III, 2, V. 1-9)*

Er muss das Unwetter aber ebenfalls als zusätzlichen Angriff auf sein eigenes Haupt erkennen, und bittet die Götter ihre wahren Feinde aufzusuchen („*Jetzt, große Götter, Die ihr so wild ob unsern Häuption wettet, Sucht eure Feinde auf*“ II, 2, V. 49ff.). Die Götter bleiben jedoch stumm, sodass Lear im weiteren Verlauf des Dramas erkennen muss, dass seine Vorstellung der Weltordnung nur ein Gedankengebäude war,²⁸⁵ dass die Natur sich nicht nach einem weltlichen Gerechtigkeitsempfinden richtet.

12.3. Tierbilder

Shakespeare verwendet den Vergleich mit wilden Tieren, die sich selbst in äußerst reizbaren Verhältnissen diesem atmosphärischen Treiben nicht aussetzen, um Lears Gleichgültigkeit, seinen Weltverdruss und seine Resignation aufzuzeigen: „*In dieser Nacht, wo bei den Jungen gern/ Die ausgesogne Bärin bleibt, der Löwe/ Und hungergrimm'ge Wolf gern trocken halten/ Ihr Fell, rennt er mit unbedecktem Haupt/ Und heißt, was immer will, hinnehmen alles.*“ (III, 1, V. 12-16).

Die Stimmung von Raub, Grausamkeit und physischem Schmerz wird ebenfalls durch die Erwähnung heulender, bellender, toller und bissiger Hunde, gesteigert.²⁸⁶

²⁸⁴ Weiß, King Lear, S. 89

²⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 90

²⁸⁶ Neis, S. 97

Diese Bildsprache einer rauen Welt sowie Anspielungen auf Relationen im Tierreich lassen sich ebenfalls in den übrigen Tragödien finden: Bei einer Selbstcharakterisierung Edgars verknüpft dieser menschliche Eigenschaften mit bestimmten Tierarten und erschafft dadurch eine Art symbolischen Kanon, welcher dem elisabethanischen Publikum jedoch vermutlich ohnehin geläufig war. Er sei ein „*Schwein in Faulheit, Fuchs im Stehlen, Wolf in Gier, Hund in Tollheit, Löwe in Raubsucht*“ (III, 4, V. 89ff.) gewesen.

In „Macbeth“ begegnet uns beispielsweise ebenfalls ein heulender Wolf (II, 1, V. 54f.), ein die ganze Nacht schreiender, dunkler Vogel (II, 3, V. 58) oder Schlangen (III, 2, V. 14). Die Art der Tiere verhilft dazu, die Sumpflandschaft heraufzubeschwören, eine Atmosphäre des Ekels, Aberglaubens und der Hexerei zu erzeugen. Gleich in der Eingangsszene werden Katze und Kröte erwähnt. Wenn die Hexen später (IV, 1) ihren „Zaubertopf“ zusammenbrauen, werden als Zutaten u.a. „[s]umpf’ger Schlange Schweif und Kopf, [...] Molchesaug’ und Unkenzehe, [...] Wolfeszahn und Kamm des Drachen,/ Hexenmumie, Gaum und Rachen/ Aus des Haifischs scharfem Schlund“ (IV, 1, V. 12ff.) verwendet. In dem übrigen im Stück erwähnten Getier könnte man Metaphern für Hinterhältigkeit wie bei den giftigen Skorpionen und Schlangen, Grausamkeit, etwa bei einem „die holden Küchlein [Kinder]“ verschlingenden „Höllengeier“ (Vgl. V, 1, V. 226f.), oder Brutalität aus der Erwähnung von Raubtieren wie etwa dem Tiger, stilisiert sehen. Des Weiteren werden viele Vogelarten erwähnt wie beispielsweise eine kreischende Eule, welche ebenfalls dazu beitragen, die jeweilige Situation zu untermalen bzw. als Omen Aufschluss über den kommenden Verlauf der Handlung geben.

Im Römerdrama „Julius Caesar“ werden Tiere ebenfalls als böse Vorzeichen eingesetzt („Es warf auf offner Gasse eine Löwin“ II, 2, V. 17), zur Negativzeichnung von Figuren wie etwa im häufigen Vergleich mit Hunden („Ihr zeigtet eure Zähne/ Wie Affen, krocht wie Hunde“ V, 1, V. 41f.), zur Erzeugung von Unruhe vor dem Attentat und dem Sturm („da wiehern Rosse“ II, 2, V. 23) und für Bilder der Machtverhältnisse oder Hierarchie: „Warum denn wäre Cäsar ein Tyrann?/ Der arme Mann! Ich weiß, er wär kein Wolf,/ Wenn er nicht säh, die Römer sind nur Schafe./ Er wär kein Leu, wenn sie nicht Rehe wären.“ (I, 3, V. 103-106)

Besonders in diesen drei hier verstärkt betrachteten Tragödien erzeugt der Autor eine düstere und grausame Weltuntergangsstimmung, die von Thomas Hobbes Erkenntnis: „Homo homini lupus est“ geleitet zu sein scheint und ebenfalls an den apokalyptischen Grundtenor der „Ragnarök“ erinnert. In ihrer Niederschrift, der Prophezeiung „Völuspá“, dem ersten von 16 Götterliedern des „Königsbuchs“ „Codex Regius“²⁸⁷ wird in Strophe 46 der Begriff „Wolfzeit“ zur Beschreibung dieser chaotischen Atmosphäre verwendet, den man auch auf die von Shakespeare produzierte Welt von beispielsweise „König Lear“, „Macbeth“ oder „Julius Caesar“ anwenden könnte: *„Brudersöhne brechen die Sippe; arg ist die Welt, Ehbruch furchtbar, Schwertzeit, Beilzeit, Schilde bersten, Windzeit, Wolfzeit bis die Welt vergeht – nicht einer will des andern schonen.“*²⁸⁸

Während Lady Macbeth zwar in dem berühmten Anruf an die dämonischen Götter, sie „vom Wirbel bis zur Zeh randvoll/ Mit wilder Grausamkeit!“ (I, 5, V. 45f.) zu füllen, diese ebenfalls darum bittet, ihren Plan zu bewahren, „Daß kein anklopfend Mahnen der Natur/ Den grimmen Vorsatz lähmt noch friedlich hemmt“ (Ebd. V. 48), kann bei „König Lear“ der Mutter Erde im Aufruf Edmunds „Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung/ Gehorch ich einzig“ (I, 2, V. 1f.), kein friedensstiftendes Moment mehr zugestanden werden. Vielmehr ist diese Anrufung als „Absage an alle Moral, Tradition und verfeinerte Kultur“²⁸⁹ zu verstehen und bildet somit „ein Bekenntnis zu einer Welt, in der nur das Recht des Stärkeren gilt.“²⁹⁰ Als Bastard rebelliert er damit gleichzeitig gegen das Prinzip der legitimen Nachfolge in Titel und Erbe von ausschließlich ehelichen Nachkommen.

Das archaische Element bringt der elisabethanische Dramatiker jedoch auf vielfältige Weise ein. So wird dem Publikum ständig suggeriert, dass die Protagonisten in ihren Gräueltaten selbst zum Raubtier werden und einander gleich Wölfen und Tigern das Fleisch zerreißen. Beispielsweise ist König Lear überzeugt, wenn Regan von der ihm zuteil gewordenen schlechten Behandlung erfahre, so werde sie das Wolfsgesicht ihrer Schwester Goneril mit ihren Nägeln zerfleischen (Vgl. I, 4, V. 301f.). Herzog von Albanien schreit Goneril zu, sie und Regan seien „Tiger, nicht Töchter“ (IV, 2, V. 40), und erklärt schließlich, dass er, würde er seinem Gefühl folgen, selbst in Raubtiermanier

²⁸⁷ Vgl. Ragnarök. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ragnar%C3%B6k>

²⁸⁸ Vgl. Völuspá. In: http://de.wikisource.org/wiki/Edda/%C3%84ltere_Edda/V%C3%B6lusp%C3%A2

²⁸⁹ Vgl. Weiß. King Lear. S. 89

²⁹⁰ Vgl. Ebd.

das „*Fleisch und Gebein*“ seiner Gattin „zerreißen“ und „trennen“ würde (Vgl. IV, 2, V. 63ff.).

In der Loncraine-Verfilmung von „Richard III.“ wird der Keiler zum Symboltier für den herrschsüchtigen Adeligen. Er findet sich nicht nur auf den Fahnen, sondern auch in den Träumen des Protagonisten wieder.

12.4. Die „Natur“ als Stilmittel der Patentrilogie

Die Bezeichnung „*stinkender Hund*“²⁹¹ ist für Verräter in der Welt des Paten gängig und bildet zusammen mit dem Kommentar Brandos („*I want to be like a bulldog*“²⁹²) zu seiner Rollengestaltung die auffälligste Tierrelation. Ansonsten kommt in Copollas Inszenierung auf den ersten Blick wenig Naturgebundenheit zum Ausdruck, so dass der Vergleich mit den dramaturgischen Stilmitteln Shakespeares nicht sehr ergiebig ausfällt, was natürlich auch daran liegt, dass dem Filmregisseur mehr inszenatorische Möglichkeiten zur Verfügung stehen und er nicht nur wie die englischen Dramaturgen des 16. Jahrhunderts auf Sprache und Requisiten für eine atmosphärische Wirkung angewiesen ist. Nichtsdestotrotz lassen sich auch in diesem Bereich bei genauerer Betrachtung einige Parallelen ausmachen. So ist bei dem Schwächeanfall Michaels sowie kurz vor dem nächtlichen Anschlag auf das Ehepaar Corleone in ihrem Schlafzimmer ebenfalls in der Ferne das Donnern eines heranziehenden Gewitters zu hören,²⁹³ wobei die Unwetter letztlich, genau wie der Erfolg des Attentats, ausbleiben.

Zusätzlich lassen sich zwei durch moderne Technik erzeugte gewitterähnliche Phänomene im Film ebenfalls vor Angriffen auf das Leben von Figuren finden. Zum einen, als Michael den Angriff auf das Leben seines Vaters mit dem Doppelmord an dessen Opponenten rächt: Als sich im Gespräch mit Sollozzo und McCluskey seine Emotionen am Siedepunkt zu befinden scheinen, hört man das Geräusch einer herandonnernden U-Bahn, das sein akustisches Maximum beim Abfeuern des ersten Schusses erreicht. Das hohe Pfeifen der quietschenden Bremsen des Zuges drückt auditiv den grausamen Höhepunkt der Szene aus. Die Funktion erinnert an die hohen, schnellen Töne der Streichinstrumente, mit denen die Duschszene in Hitchcocks

²⁹¹ Vgl. Der Pate III (Film). 0:26:23 Min

²⁹² Vgl. Phillips, S. 22

²⁹³ Vgl. Der Pate II (Film). 0:33:59 Min

„Psycho“ von Bernard Herrmann vertont wurde. Dem Zuschauer wird hier also multisensual, auf optischer Ebene durch das schreckliche Bild des Mordes, auf akustischer durch ein Gänsehaut verursachendes, Geräusch die Grausamkeit der Szene suggeriert.

Zum anderen, lässt sich ein ähnliches Stilmittel bei dem Anschlag auf die Versammlung der amerikanischen Chefs der Cosa Nostra in „Der Pate III“ finden, bei der Michael seine Kollegen für seinen Ausstieg ausbezahlen will. Hier ist zunächst ebenfalls ein herannahendes Donnern zu hören. Der Saal beginnt zu beben, der Kronleuchter zu klirren. Das Wasser in den Gläsern vibriert, eine Orange fällt vom Tisch. Es handelt sich um eine Attacke durch einen Hubschrauber, von dem aus durch die Glaskuppel auf die Familienoberhäupter im Saal gefeuert wird. Da der Zuschauer von diesem Angriffsobjekt vornehmlich das grelle Licht eines Scheinwerfers und die Einschläge der Schüsse, die von ihm abgegeben werden, zu Gesicht bekommt und nur ein kurzer Schnitt auf das Mündungsfeuer einer Waffe erfolgt, wird es ebenfalls als eine beinahe übernatürliche Katastrophe, ein böser „Deus ex machina“, inszeniert. Trotzdem ist der Ursprung dieses Angriffssturms natürlich in dem menschlichen Auftraggeber, Don Altobello, zu finden.

Im „Sturm“ der Revolution, welche die kubanische Hauptstadt während der Anwesenheit des Dons in „Der Pate II“, ereilt, könnte man vielleicht eine weitere „übernatürliche“ Katastrophe sehen.

Durch den Sturz des Diktators der Inselrepublik, der zugleich ein wichtiger Lobbyist der amerikanischen Mafiosi war, die sich in Havanna als Vergnügungsmetropole außerhalb der Reichweite der US-Justiz große geschäftliche Optionen ausrechneten, erleidet somit auch die Finanzpolitik des Don einen herben Rückschlag. Gleichzeitig wird bei diesen Unruhen der Verrat seines Bruders offenkundig, so dass dieser in den Wirren der Flüchtlingsströme nicht auf das Rettungsangebot Michaels eingeht, sondern aus Angst vor diesem die Ausreise auf eigene Faust antritt.

Fredo wird schließlich, nachdem ihm das Familienoberhaupt nur scheinbar verziehen hat, beim Angeln auf einem See in der Dämmerung eines wolkenverhangenen Himmels erschossen.

Michaels Bruder liegt nun, im Mafiajargon von „der Pate“ bzw. im siziliansichen Slang gesprochen, „bei den Fischen“. Die Fenster der Bar, in der Luca Brasi später ermordet wird, sind ebenfalls mit Fischen verziert und weisen auf das ihm drohende Schicksal

hin. Nachdem den Mafiosi der Tod durch Fremdeinwirkung ereilt hat, senden seine Mörder zwei tote Fische, in Zeitungspapier gewickelt, an den Corleoneclan um ihnen diese Botschaft vom Ableben ihres Angestellten symbolisch in traditionell sizilianischer Manier zu übermitteln und diese gleichzeitig zu warnen, sich nicht mit ihnen anzulegen.

Mit dem Bild des unter dunklen Wolken liegenden Gewässers beginnt auch „Der Pate III“. Die Szene erscheint in dieser Rückblende und Erinnerung der Hauptfigur beinahe noch dunkler eingefärbt als zuvor. In der Tiefenpsychologie gilt Wasser traditionell als Symbol für das Seelenleben. So könnte man in dieser dunklen Atmosphäre, die über dem Gewässer liegt, eine Metapher für den inneren Zustand des Protagonisten sehen. Die Kamera schwenkt von dem Ausblick auf die Wellen auf eine im Schatten stehende Marienfigur. Eine Blende gibt den Blick auf den Landungssteg des Sees frei. Trümmer von vermoderten Baumstämmen treiben hier im Wasser. Das Bootshaus ist überflutet. Vor den Fenstern des Hauptgebäudes befinden sich Gitter, die Spinnennetzen ähneln. Die verlassenen Innenräume werden gezeigt. Gebrauchsgegenstände und Spielsachen liegen herum. In den Dielenboden des Wohnzimmers ist ein großes Loch geschlagen. Außerhalb des Gebäudes bewegt der Wind Herbstlaub. Der Pate ist wieder nach New York gezogen. Das Familiengebäude ist im doppelten Sinn beschädigt, eingefallen, verfallen, leerstehend und überflutet.

In der engen Verschränkung des Sees als Ort für den Mord könnte man eine Parallele zur Inszenierung des „Macbeth“ von Stephan Kimmig sehen. Als bildlichen und haptischen Ausdruck für den Ausspruch des schottischen Königsmörders: *„Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen,/ Daß, wollt ich nun im Waten stille stehn,/ Rückkehr so schwierig wär wie durchzugehn“* (III, 4, V. 147ff.) setzt der Regisseur hier die gesamte Bühne schienbeintief unter Wasser, was die Fortbewegung der Darsteller erschwert. Unter dem Aspekt der reinigenden Wirkung betrachtet könnte dieser Aufbau verdeutlichen, dass keine Meere der Welt mehr fähig sind, die Blutschuld abzuwaschen, die an den Händen des mörderischen Paares klebt: *„Macbeth: Kann wohl des großen Meergotts Ozean/ Dies Blut von meiner Hand rein waschen? Nein;/ Weit ehr kann diese meine Hand mit Purpur/ Die unermesslichen Gewässer färben/ Und Grün in Rot verwandeln“* (II, 3, V. 65-69).

Am Ende des Stückes, wenn Malcom in einer überzogen schmeichlerischen Rede an das Publikum die neue Ordnung gleich der Rede eines amerikanischen Präsidenten mit

einem scheinheiligen Gebet beschließt, lässt Kimmig die Rampe schließlich sogar überlaufen, was den tiefend überzogenen Charakter der Worte unterstreicht.

12.5. Blut und rote Farbsymbolik

Während die Figur Richards III. in der Loncraine-Verfilmung von 1995 bei dem Sturz von einem Stahlgerüst in die Flammen der unter ihm tobenden Schlacht gleich einem Fall in die Hölle ihren Tod findet, kommt bei Stephan Kimmigs Inszenierung „Die Rosenkriege“ am Wiener Burgtheater 2007 wieder Flüssigkeit als inszenatorisches Instrument zum Einsatz. Beim Schlussmonolog des Protagonisten beginnt hier Theaterblut aus dem Bühnenboden emporzuquellen und bildet nach und nach einen kleinen See aus Blut, in dem Richard letztlich zu Grunde geht. Das Stück gewinnt seine Grausamkeit allerdings nicht aus einer direkten Gewaltdarstellung, vielmehr verweist der Entzug der Bilder – die meisten Todesurteile werden außerhalb der Bühne vollstreckt – auf die rationale, systematische und bürokratische Manier, mit der Richard III. das Schicksal seiner Opfer beschließt. Diese auf Vernunft gestützte Vorgehensweise, die auch Kay bei ihrem Mann in „Der Pate II“ entdecken kann („*Das ist deine große Sache, Michael: Vernunft – gestützt auf Mord*“²⁹⁴), lässt den Schwerverbrecher jedoch umso kaltblütiger und emotionsloser erscheinen.

In den übrigen untersuchten Tragödien werden Tod, Verbrechen und Mord allerdings in den archaischesten Formen konkret, das „*Gefühl von Furcht und Schmerz [wird] durch die ständig wiederkehrende Blutsmetapher intensiviert*“²⁹⁵. „Macbeth“ beginnt und endet nicht nur mit im Kampf vergossenem Blut, auch bei den im Stück stetig auftretenden Meuchelmorden kommt der rote Lebenssaft zur Sprache, beispielsweise wenn Lady Macbeth die Intrige gegen die Wachen des Königs plant: „*Wenn er blutet [Duncan],/ Färb ich damit der Diener Kleider rot;/ So tragen sie des Mords Livree*“ (II, 2, V. 58ff.). Ihr Anruf „*verdickt mein Blut*“ (I, 5, V. 49), an die dämonischen Mächte drückt die Bitte aus, ihr „Kaltblütigkeit“ bei der Durchführung der folgenden Taten zu verleihen. Nach der Tötung erwähnt das Mörderpaar stetig seine blutigen Handpaare. Jan Kott vertritt die Ansicht, dass „*[e]ine Macbeth-Inszenierung, die auf das Bild einer blutüberströmten Welt verzichtet, [...] immer verfälscht sein*“²⁹⁶ wird.

²⁹⁴ Der Pate III (Film). 0:16:41 Min.

²⁹⁵ Vgl. Schormann, S. 126

²⁹⁶ Vgl. Kott, S. 94

In „Julius Caesar“ sind bereits die Vorzeichen und Träume von Blut geprägt. Nachdem Calpurnia vom Bild ihres Gatten träumte, „[d]as wie ein Springbrunn klares Blut vergoß/ Aus hundert Röhren“ (II, 2, V. 77f.) und der Herrscher Roms versucht Aufschluss über die Zukunft zu bekommen, indem er Priester damit beauftragt, ein Opfer zu bringen, bei dem die Tiere geschlachtet und ihre Eingeweide entfernt werden, schafft es Decius durch sein rhetorisches Geschick die Warnrufe im Unterbewusstsein Calpurnias in ein positives Omen („*Belebend Blut*“ Ebd. V. 89) umzudeuten. Die Ermordung des Souveräns, die Brutus gern als Opfer und nicht als Schlachtung stilisieren würde, kann durch das Eintauchen der Hände in das Blut der Leiche („*Laßt unsre Händ in Cäsars Blut uns baden*“ III, 1, V. 106) nicht über den archaischen Charakter der Tat hinwegtäuschen.

Auch in dieser Szene ist die lebensnotwendige Flüssigkeit also deutlich präsent. Darstellungen wie die Verfilmung von Joseph L. Makiewicz (1953) oder die Burgtheaterinszenierung von Falk Richter (2006) sparen an diesem Höhepunkt des Dramas daher nicht an Theaterblut. In der Darbietung des Bühnenregisseurs fällt zudem auf, dass Portia beim nächtlichen Dialog mit ihrem Mann ein rotes Nachtgewand trägt, was auf ihren folgenden Freitod hindeuten könnte.

Der rote Farbton lässt sich ebenfalls im Großteil der Kleider von Kay, in der Patentrilogie, und im Interieur vieler Räume des Films wiederfinden, so dass Rot zu einer Leitfarbe des Werkes wird.

Die Wände der Bar, in der Luca Brasi ermordet wird, sind beispielsweise in diesem Ton gefärbt, genau wie das Blut, das aus der auf die Theke genagelten Hand des Opfers fließt. Von kleinen Details wie etwa der roten Rose im Knopfloch Don Corleones über Einrichtungsgegenstände wie Teppiche, Lampenschirme oder Polstermöbel im Haus der Familie bis hin zum Höhepunkt der Dramatik und Farbsymbolik in „Der Pate III“, der Innenausstattung der Oper, die mit roten Wänden, Sesseln und Teppichen bestückt ist, taucht diese Farbe regelmäßig im Bild auf und wird markant, plakativ und symbolisch platziert.

Häufig wird die Signalfarbe dazu eingesetzt, den Ort der Gefahr wie etwa die Loge bereits vor einer Krise zu kennzeichnen. Marry Corleone stirbt in den Armen ihres Vaters auf dem roten Teppich der Eingangstreppe des Operngebäudes. Rot sind die Bettwäsche in der Wohnung von Vincent sowie der Satinmorgenmantel, den er bei dem

Anschlag auf sein Leben trägt. Rote Kleidung, Schleifen, Luftballons, Girlanden und Fahnen prägen die Prozessionszeremonie unmittelbar vor dem Mord an Zasa. Die Schals Frank Pentangelis und Don Altobellos leuchten ebenfalls in der symbolischen Färbung auf, wobei damit ersterer als ein Opfer und letzterer als Verantwortlicher für das Blutvergießen bei dem Treffen der Familienoberhäupter markiert wird.

In der stetigen Verwendung der auch als majestätisch geltenden Farben Gold und Rot könnte man ebenfalls ein dramaturgisches Mittel sehen, das eingesetzt wird, um dem Corleoneclan die Aura einer Königsfamilie zu verleihen.

12.6. Brutalität

In Coppolas Film wird natürlich nicht nur symbolisch Gefahr angedeutet, sondern es gibt auch „eine blutige Gewaltdarstellung“, von welcher der Regisseur behauptet: „*Sie stammt von Shakespeare.*“²⁹⁷ Natürlich wissen beide Inszenatoren um die Faszination des Menschen durch Gewalt und nutzen dieses Mittel um das Publikum in den Bann der Darstellung zu ziehen. Doch wirkt es schwer ein besonderes Charakteristikum der shakespeareschen Gewaltdarstellung auszumachen, welches ihn beispielsweise von seinen Zeitgenossen wie etwa Marlowe oder Kyd unterscheidet. Zwischen den englischen Tragödienautoren des 16. Jahrhunderts und Coppola lässt sich jedoch darin ein Konsens finden, dass die Darstellung von Gewalt bei all diesen Dramatikern durch einen besonderen Manierismus, eine theatralische Überhöhung oder ein Herausstellen der Situation gekennzeichnet ist. Es werden ausgefallene oder auffallend brutale Tötungsmethoden dazu eingesetzt, dem Publikum das Grauen in ausgeprägter und expliziter Bandbreite erfahrbar zu machen und die Situation fest ins Gedächtnis des Zuschauers einzubrennen. Was alle diese Autoren wissen, ist, dass ein „einfacher Genickbruch“ austauschbar wäre.²⁹⁸ Um das Ableben der Figuren spektakulär und erinnerungswirksam für das Publikum zu inszenieren, kommen daher zwei besonders markante Strategien zum Einsatz.

Die eine dieser Strategien besteht darin, dass der Tod von Akteuren mit auffälligen, unterschiedlichen Details oder Ereignissen verknüpft wird, die ihn individualisieren. Coppola schafft, indem er die Morde mit symbolischen Motiven wie etwa der Orange,

²⁹⁷ Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:42:49 Min

²⁹⁸ Vgl. Ebd. 0:46:11 Min

den Fischen oder katholischen Ritualen koppelt, einen mehr- oder weniger suggestiven Wiedererkennungswert. Diesem stehen jedoch die äußerst ungewöhnlichen Gewaltakte, die mit verschiedenen, ausgefallenen „Tatwaffen“ verübt werden, gegenüber. So wird Johnny Ola beispielsweise mit einem Kleiderbügel erwürgt oder Don Luccesi mit seiner eigenen Brille tödlich in den Hals gestochen.

Beim Tod Don Fanuccis prägt sich die vom Mörder außer Funktion gesetzte Glühbirne im Hausflur ein, die das Opfer zunächst repariert. Danach feuert Vito mit einer Pistole auf sein Ziel. Als außergewöhnlicher Schalldämpfer dient ihm ein Handtuch, das um den Revolver gewickelt ist und sich entflammt.

Während es der realen Mafia zwar ebenfalls um zweckmäßige Morde geht, bei denen durchaus Alltagsgegenstände als greifbare- und somit „praktische“ Waffen zum Einsatz kommen können, widerspricht die übersteigerte Künstlichkeit und Brutalität, welche den Stil der Patentrilogie prägt, der unauffälligen Methode, deren Logik die Cosa Nostra für gewöhnlich folgt.²⁹⁹

In Shakespeares Tragödien lässt sich kein ungewöhnliches Kriegswerkzeug finden. Trotzdem werden auch hier die Waffen stark stilisiert dargestellt. Deutlich wird dies u.a. in der Dolchvision von Macbeth (Vgl. II, 1), die vermutlich bereits seit Anfang des 17. Jahrhunderts trotz der spartanischen Ausstattung der frühen englischen Bühnen äußerst effektiv inszeniert wurde.

Zwar kommt in den unzähligen Bühnenbearbeitungen verschiedener Regisseure ebenfalls die Methode der Verknüpfung einer Gewalttat mit auffälligen Details oder Verhaltensweisen bzw. einem ausgeprägten Symbolismus in der Darstellung zum Tragen, z.B. wird in Kimmigs „Die Rosenkriege“ York mit Margaretes Perlenkette erdrosselt. Doch wird auf derartig visuell einprägsame Komponenten, im gedruckten Werk des britischen Autors nur dezent mittels Bildsprache und Regieanweisungen verwiesen.

Auch wenn die Ausgestaltung von Shakespeare nicht bis ins Detail festgelegt wurde, deuten seine Worte dennoch, wie es aus der Untersuchung der Sprachmetaphorik hervorgeht, ein hohes Maß an Brutalität für Bühneninszenierungen an, welches der frühe englische Theatermacher und der amerikanische Filmregisseur als weiteres Stilelement gemeinsam haben.

²⁹⁹ Vgl. Falcone, S. 30

Im Gegensatz zur übrigen Bühnenausstattung wurden die Eindrücke von Blut, Metall und einer animalischen Welt, die in Shakespeares Werk durch Sprachbilder vermittelt werden, auf den elisabethanischen Bühnen sehr effektvollen dargestellt.

Realistisch wurde es beim Blut. Organe von Schafen und Schweinen und ein wenig Fingerfertigkeit ermöglichten es, in Mordszenen Herzen aus Körpern zu heben, und auf Schwerter und Fleischwunden verspritztes Schafsblut sorgte für einen Klacks echter Farbe. Manchmal wurden künstliche Gliedmaßen auf imaginären Schlachtfeldern verstreut – >so blutig wie möglich<, riet eine Liste mit Bühnanweisungen.³⁰⁰

Bei Coppola findet die explizite Gewalt ebenfalls einen drastischen, konkret visuellen, Ausdruck. Am Ende des ersten Teils der Trilogie „*wird einem Kerl ins Auge geschossen. Ekelhaft. Es war bestürzend. Ich wollte für das Ende [von >der Pate II<] etwas ähnliches.*“³⁰¹ Der Regisseur gibt hier deutlich zu verstehen, dass er die schockierende, jedoch auch fesselnde und einprägsame Wirkung von brutalen Bildern zu einem Instrument seiner Darstellung macht. Für viele Mordszenen „*wollte [Coppola] einen Blutschwall*“³⁰², der häufig unnatürliche Maßstäbe annimmt. Doch selbst diese Übertreibungen genügten der manieristischen Darstellungsweise des Filmemachers noch nicht. Daher versuchte er diesen Effekt noch zu steigern, indem er die rote Flüssigkeit, beispielsweise beim Mord an Joe Zasa, der von Hinten erschossen wird, aus seiner Brust frontal auf die Kamera zuspritzen lässt. Die durchsichtige Glastür eines Geschäftes bildet zusammen mit der Kameralinse den einzigen Schutz vor dieser aggressiven Konfrontation in Richtung des Publikums.

In „Der Pate I-III“ lassen sich zahlreiche Anspielungen und Anleihen berühmter Gangsterfilme finden. So verwendet Coppola beispielsweise das Licht „zerschneidende“ Jalousien, ein genretypisches Hintergrundgestaltungsmittel, zur Ausstattung des Arbeitszimmers von Don Vito. Besonders markant wurde diese Interieurkomponente in dem berühmten Film noir „Die Spur des Falken“ („The Maltese Falcon“) von John Huston in Szene gesetzt. Selbstverständlich wurde auch bei der Darstellung von Gewalt auf populäre Vorbilder aus dem Gangstergenre zurückgegriffen. So ist der Mord an

³⁰⁰ Bryson, S. 80f.

³⁰¹ Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:49:54 Min

³⁰² Vgl. Ebd. 0:47:08 Min

Sonny, „[d]ie Szene an der Mautschränke[,] [...] von Dean Tavoularis und Arthur Penns Arbeit in >Bonnie und Clyde< inspiriert.“³⁰³

Die übersteigerte Brutalität sowie die Verwendung grotesker Details stoßen manchmal an die Grenze des Ironischen, beispielsweise wenn der Gangster Al Neri (Richard Bright) die Pistole für einen Mordanschlag in einer Pralinendose versteckt hält und beim Überprüfen der Waffe von den Süßigkeiten nascht. Ähnliche Elemente lassen sich auch in Bühneninszenierungen der Tragödien Shakespeares wiederfinden. Ridikül wirkt der vom Autor ohnehin sehr selbstgenügsam gezeichnete Landadlige Alexander Iden, welcher den flüchtigen, aufständischen Cade in „König Heinrich VI.“ tötet. In Kimmigs „Die Rosenkriege“ wird diese Rolle zu einer phlegmatisch-simplen Biedermeier- oder „Kleingärtnerfigur“ überspitzt. Wenn diese nun den Kopf ihres Opfers auf einem Schwert aufgespießt und auf der Bühne umherträgt, wirkt dies äußerst skurril. Später wird dieses abgeschlagene Haupt unter den Lords herumgereicht oder -geworfen, was ebenfalls zu einem makabren, grotesk-komischen Effekt führt.

Die Art der Tötung bzw. die Anordnung der anderen Figuren kann als Hinweis auf den hinterhältigen und niederträchtigen Charakter einer bösen Figur verweisen. In den Regieanweisungen legte der englische Dichter bereits fest, dass das Ziel des ersten Dolchhiebs gegen Caesar sein Nacken sein müsse und Regan einen gegenüber ihrem Gemahl aufständischen Diener von hinten durchstechen sollte. Opfer werden auf diese Weise noch hilfloser, Attentäter noch intriganter gezeichnet. Coppola greift ebenfalls auf derartige Aufstellungen von Figuren zurück um seine „Filmfamilie“ positiv von den adversativen MafiACLans abzusetzen. So werden die Identifikationsfiguren wie etwa Don Vito oder sein Sohn Sonny aus dem Hinterhalt attackiert, während die Killer der Corleones ihren Opfern überwiegend frontal gegenüberreten. Zwar lassen sich auch einige dorsale Exekutionen, ausgehend von den zentralen Figuren, finden, doch werden die Getöteten zuvor ausgiebig als Verräter stilisiert, sodass diese Vorgehensweise nur einen geringen Sympathieverlust gegenüber den Protagonisten bewirken kann.

Auffällig ist, dass böse Frauenfiguren wie Conny oder Lady Macbeth im Vergleich zu den männlichen kriminellen Rollen auf besonders intrigante Tötungsverfahren zurückgreifen. Deutlich wird dies, wenn die Tochter Vito Corleones ihren Taufpaten

³⁰³ Vgl. Der Pate. Bonusmaterial. Hinter den Kulissen. DVD 1. 0:42:26 Min

Altobello mittels vergifteter Cannoli tötet und Lady Macbeth die Blutspur nach dem Königsmord ihres Gatten zu den Wächtern legt.

In der ganzen Patentrilogie herrscht vor einem Akt der Gewalt meist Stille. Ein ruhiger und gleichmäßiger Schnittrhythmus unterstreicht diese Stimmung. Dann bricht die Gewalt unvermittelt hervor. Das Tempo wird, unterstützt durch schnelle Schnitte, beschleunigt, starke Geräusche wie Schreie oder Schüsse vertonen den Angriff. Mit der Überwältigung des Opfers setzt wieder Stille ein, der Sterbende ist in Echtzeit zu sehen. Der Todeskampf Luca Brasis ist beispielsweise mit starrer Kamera festgehalten und lässt erahnen, „*dass der Tod schmerzhafter ist als in den filmüblichen Darstellungen: Schuß – Umfallen – Schnitt.*“³⁰⁴ Den Figuren Shakespeares ist ebenfalls kein schneller Tod vergönnt. In Gefechten oder unmittelbar vor Attentaten sind die Dialoge vom raschen Wechsel der Sprecher geprägt. Dann wird der entscheidende Hieb ausgesprochen und vollführt. Der anschließende Todeskampf des Opfers kommt meist in einem letzten Ächzen, einem Ausspruch oder sogar durch einen kurzen Monolog, wie es etwa bei Lear der Fall ist, zum Ausdruck. Das Betrauern der Szenerie durch geschockte Beobachter verlängert ebenfalls den tragischen Höhepunkt.

12.7. Gesten der Macht

LEAR: Kennst du mich, Alter?/

*KENT: Nein; aber Ihr habt etwas in Eurem Wesen, das ich gern/
Herr nennen möchte./*

LEAR: Was ist das?/

KENT: Hoheit. (I, 4, V. 26-30)

Der Stand der mächtigen Figur wird durch besondere Gesten dargestellt. „*Rang und Macht haben sich feste, traditionelle Positionen geschaffen.*“³⁰⁵ Die Vormachtstellung der herrschenden Protagonisten wird häufig durch ihre Pose, ihren Standort oder durch charakteristische Verhaltensweisen der Figur selbst sowie auch passiv, durch Aufstellung, Körperhaltung oder Zeichen von Respektbekundung der ihr gegenüberstehenden Figuren, verdeutlicht.

³⁰⁴ Weyand, S. 65

³⁰⁵ Canetti, S. 445

12.7.1. Machtkonstellationen

Oft wird die Macht eines Königs durch seine (zuweilen erhöht) sitzende Position, während alle anderen Anwesenden stehen, ausgedrückt. *„Der Stuhl in der Form, wie wir ihn heute kennen, leitet sich vom Thron ab; dieser aber setzt unterworfenen Tiere oder Menschen voraus, die den Herrscher zu tragen haben.“*³⁰⁶

In der Patentrilogie findet diese Anordnung ebenfalls Eingang, sodass die mächtigen Familienoberhäupter zum Großteil bei Verhandlungen sitzend dargestellt werden, während Bittsteller, Handlanger und andere Untergebene stets stehend vor die Patriarchen treten. In der „Julius-Caesar“-Inszenierung von Falk Richter sitzt der Protagonist in der Senatsszene auch zunächst einige Stufen erhöht vor den übrigen, teilweise sogar niederknienenden Politikern. Der um die Wiederkehr seines verbannten Bruders bittende *„Metellus Cimber wirft vor [...] [diesen] Sitz/ Ein Herz voll Demut nieder“* (Vgl. III, 1, V. 34f.) und küsst die Hand des Erhabenen. Diese Geste, die an einen Bischofskuss erinnert und auf die damit verbundene Allmächtigkeit Caesars verweist, lässt sich ebenfalls des öfteren in „der Pate I-III“ finden. Nicht nur in dem von Bonasera, dem Don Vito keinen Sitzplatz anbietet, erwarteten Handkuss zu Beginn des ersten Teils wird sie verwendet, sondern auch, als die Familienmitglieder mit dieser Handlung Michael als neuen Don des Clans bestätigen.

*Deutlich sah Kay, daß Michael bereit war, die Huldigung anzunehmen. Er erinnerte sie an die antiken Statuen in Rom, die Statuen jener römischen Kaiser, denen von Gottes Gnaden die Macht über Leben und Tod ihrer Mitmenschen gegeben war. Eine Hand hatte er in die Hüfte gestützt. Sein Profil verriet stolze, kalte Macht. Seine Haltung war lässig und arrogant. Sein Gewicht ruhte auf einem Fuß, den anderen hatte er leicht vorgestellt.*³⁰⁷

In der Fortsetzung schließt sich seine Schwester Conny, nachdem sie ihr kontroverses Verhalten bereut, diesem unterwürfigen Gebaren an.³⁰⁸

³⁰⁶ Canetti, S. 447

³⁰⁷ Puozo. Der Pate (Buch), S. 496

³⁰⁸ Vgl. Der Pate II (Film). 02:45:00 Min

Sowohl bei Brutus („*Ich küsse deine Hand, doch nicht als Schmeichler*“ III, 1, V. 52) als auch bei der Ermordung Don Ciccis durch Vito Corleone,³⁰⁹ wird der Handkuss zum Judaskuss und hilft den Mördern sich ihren Opfern zu nähern.

Eine andere Anordnung lässt sich in der Bankettszene der „Macbeth“-Inszenierung von Kimmig finden: Der Protagonist kann sich hier nicht auf dem ihm zugedachten Platz setzen, da der Geist Banquos sich dort eingefunden hat. An der Seite dieses Phantoms sind die geladenen schottischen Lords platziert. In diesem Zusammenhang ähnelt die Position des stehenden Monarchen der eines Angeklagten im „Zeugenstand“, während die sitzenden, besonders das untote Mordopfer, die Seite der Kläger einnehmen. Bei dem Zusammentreffen der Mafiaoberhäupter in Atlantic City wird Joe Zaza nicht nur von den Zahlungen Don Michaels an die übrigen Teilnehmer ausgeschlossen, woraufhin es zu einer heftigen Diskussion kommt, am Ende dieser Szene haben die mächtigen Clanchefs zusätzlich fast alle eine sitzende Position in dieser „Tafelrunde“ eingenommen, während der sich rechtfertigende und ereifernde Zaza immer noch steht und schließlich erzürnt den Saal verlässt.

Die wohl unterwürfigste Geste stellt das Liegen dar. „*Das Liegen ist eine Entwaffnung des Menschen. [...] Die unfreiwillig Liegenden haben das Unglück, den Aufrechten an das gejagte und getroffene Tier zu erinnern.*“³¹⁰ Nicht nur der am Ende des ersten Teils von Coppolas Trilogie ermordete Verräter Moe Greene (Alex Rocco) wird bei einer Massage im Liegen, nackt und völlig hilflos, erschossen, auch der „treulose“ Bruder Fredo befindet sich bei dem durch Michael ausgesprochenen Bann in einer liegenden Position.

König Lear wird es versagt, sich niederzulassen. Die Verweigerung der grundlegendsten Bedürfnisse wie Nahrung und Unterkunft am Hof der Töchter, wird zusammen mit den Unhöflichkeiten des Haushofmeisters zur Geste der Verachtung und Respektlosigkeit gegenüber dem ehemaligen Monarchen.

Als Marc Anton am Ende der Proskriptionsszene des „Julius Caesar“ von Mankiewicz allein zurückbleibt, setzt er sich auf den mit einem Adleremblem – dem Zeichen für kaiserliche Gewalt – versehenen Stuhl, der vermutlich einst Caesars Platz war, als

³⁰⁹ Vgl. Der Pate II (Film). 02:42:40 Min

³¹⁰ Canetti, S. 449

würde er davon träumen, selbst diese Position einzunehmen. Der Sessel wird zum Symbol der angestrebten Macht.

12.7.2. Haltung und Spielstil

Die bedachten, langsamen Bewegungen von Don Vito und seinem Nachfolger demonstrieren Eleganz und Bedrohlichkeit zugleich. Als Symbol dieser Eigenschaften gegenüber den Menschen in der Umgebung des Patriarchen dient der Umgang mit einer Katze die Marlon Brando in der Eingangsszene auf seinem Arm streichelt. *„In den aufmerksamen ruhigen Bewegungen schwingt [...] ein Gefühl der Macht mit. Trotz der Zartheit der Zuwendung lässt Don Corleones Haltung keinen Zweifel daran, daß, würde die Katze ihn beißen, er sie sofort bestrafen würde.“*³¹¹

Des Weiteren fällt in diesem Zusammenhang die leise, dünne, kaum hörbare Stimme des Familienoberhauptes auf. *„Hier wird Macht nicht durch ein lautes Organ demonstriert, sondern viel sublimier – dieser Mann braucht keine dröhnende Stimme, um sich Gehör zu verschaffen“*³¹², sich durchzusetzen. Die artifizielle Sprechweise, das Zurücknehmen der Stimme und die Wortkargheit vermitteln eine bewusst gewählte Introvertiertheit. Wenn aus diesem Wall der Beherrschung heraus dann Gebärden oder Aussagen erfolgen, wird diesen als automatischer Effekt ein großes Gewicht verliehen. *„Der Schweigende hat den Vorteil, dass man seine Äußerung mehr erwartet. Man legt auf sie mehr Gewicht. Sie ist knapp und isoliert und nähert sich so dem Befehl.“*³¹³

Während der Redestil König Lears zu Beginn von einem ganz ähnlichen, kurz angebundenen Befehlston (*„Die Karte dort!“* I, 1, V. 37) dominiert ist, *„der sich rasch zum cholerischen Wutausbruch steigert, sobald Lear auf Widerspruch stößt“*³¹⁴, wird seine Rede mit dem ihm zunehmend zu Bewusstsein kommenden Machtverlust deutlich vielfältiger, phantasievoller und philosophischer. Nach Wutausbrüchen ringt der aufbrausende König immer wieder um Mäßigung und Geduld (*„Ich will sein ein Muster an Langmut“* III, 2, V. 37). Nicht nur in der stoischen Philosophie avancierte die Selbstbeherrschung als Unerschütterlichkeit des Geistes zu einer Tugend, auch im

³¹¹ Vgl. Weyand, S. 62

³¹² Ebd.

³¹³ Canetti, S. 339

³¹⁴ Weiß. King Lear. S. 85

Christentum kommt der Gefühlskontrolle im Sinne eines unerschütterlichen, hiob'schen Vertrauens auf Gott ein hoher Wert zu.³¹⁵

Wenn Lear nach seiner pathologischen Verzweiflung am Ende wieder zur Vernunft gelangt, ist er ein *„hilfloser, verunsicherter alter Mann, der in demütigen Bitten redet.“*³¹⁶

Wie bereits ausgeführt gelten bei der Cosa Nostra, besonders in der sizilianischen Tradition, ebenfalls Gefasstheit und Zurückhaltung als achtbare Charaktereigenschaften. In die Darstellung des Mafiaepos findet diese Haltung Eingang, indem die Körper der Protagonisten stets aufs äußerste beherrscht erscheinen. Die Kinesphäre der Schauspieler wird dabei meist nur durch minimale Gebärden, wie etwa Fingerbewegungen, ausgenutzt. Ihre starren, maskenhaften Gesichter und das vor allem bei Al Pacino zum Ausdruck kommende, diffuse Ausdrucksspiel lassen keine Gefühle erahnen. Einerseits wird dadurch das dem Film immanente Konzept von Männlichkeit, welches Macht mit Selbstkontrolle verbindet, unterstützt, andererseits führt diese Emotionslosigkeit letztlich zum Scheitern Don Michaels in der eigenen Familie. Der disziplinierte Körperausdruck Pacinos strahlt auch Verbissenheit und Unnachgiebigkeit bei der Durchsetzung der Ziele Michaels aus. Selten legen winzige Nuancen im Spiel das Innere der Hauptfiguren bloß, wie etwa wenn das Kinn des Helden vor dem Doppelmord minimal zu zittern beginnt.³¹⁷

Die häufig bei den beiden Dons verwendete Geste des leichten Kopfaufstützens, einer Denkerpose, symbolisiert Besonnenheit und Aufmerksamkeit.

Die Schauspielerischen Wurzeln Marlon Brandos und Al Pacinos liegen in dem New Yorker „Actor's Studio“. Beide Darsteller erlernten in dieser Schauspielwerkstatt das sogenannte „Method-Acting“, eine Technik, die – basierend auf den Innovationen Lee Strasbergs – vom Akteur verlangt, sich in die Rolle hineinzusetzen. (Angeblich belastete die Intensität der Rolle des Michael Al Pacino so sehr, dass die Dreharbeiten in Santo Domingo für drei Wochen unterbrochen werden mussten)³¹⁸. Des Weiteren kann die Methode als *„extreme Stilisierung der Wahrhaftigkeit, kurz als*

³¹⁵ Vgl. Weiß, King Lear. S. 91

³¹⁶ Ebd. S. 85

³¹⁷ Vgl. Weyand, S. 64

³¹⁸ Vgl. Phillips, S 26

Manierismus“³¹⁹ verstanden werden. Die stilisierte Überhöhung, die sich auf so vielen Ebenen in Coppolas Werk wiederfinden lässt, begegnet uns also auch im Schauspielstil.

Der berühmte elisabethanische Schauspieler und Theaterbesitzer, Richard Burbage, soll als Kollege Shakespeares bei den „Lord Chamberlain’s Men“ seine Rollen äußerst natürlich und lebendig³²⁰ verkörpert haben und war dafür berühmt, dass er

*ganz und gar in seiner Rolle aufging. Sein eigenes Ich streifte er mit seinen Kleidern ab und legte es nicht wieder an (auch im Bühnenhaus nicht), bevor das Schauspiel zu Ende war. ... Auch wenn er seinen Sprechtext aufgesagt hatte hielt er die Verkörperung der betreffenden Person durch Blicke und Gesten in vollem Umfang aufrecht*³²¹.

Aus den Anweisungen, welche Shakespeare seinem Titelhelden Hamlet für eine Schauspieltruppe, die am Hof von Dänemark gastiert, in den Mund legt, lässt sich eine Aufforderung zum dezenten Ausdruck herauslesen: „*Sägt auch nicht zuviel mit den Händen durch die Luft, so – sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind Eurer Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt.*“ (III, 2, V. 5-9)

In seiner Untersuchung „Masse und Macht“ kommt Elias Canetti zu dem Schluss, dass es „*keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten*“ gibt. „*Diese oder jene Stimme weckt er plötzlich zum Leben durch eine ganz kleine Bewegung, und was immer er will, verstummt.*“³²² Während die einzelnen Musiker nur ihre eigenen Stimmen vor sich haben, achtet der Dirigent auf alles, wird durch die Partitur allwissend.

Die Senatoren in der Mankiewicz-Verfilmung von „Julius Caesar“ treten ebenfalls äußerst beherrscht auf, ihre Gebärden sind von bescheidenen Gesten bestimmt. Die Vernunft, mit der sie ihren Anschlag rechtfertigen wollen, soll sich auch in ihren Bewegungen zeigen. Sehr oft halten die Politiker die linke Hand auf Herzhöhe, was ihnen eine würdevolle Positur verleiht. Mit dem unerwarteten Verlauf der Dinge nach

³¹⁹ Weyand, S. 63

³²⁰ Ackroyd, S. 224

³²¹ Nungezer. In: Ackroyd, S. 225

³²² Vgl. Canetti, S. 455

dem Mord beginnt diese Haltung jedoch zu bröckeln und löst sich in der Verzweiflung der Attentäter nach ihrer Niederlage in der Schlacht bei Philippi gänzlich auf.

Dieses königliche Verhalten, Würde und Haltung zu wahren und stets gefasst zu bleiben, ist zwar beispielsweise Cordelia in „König Lear“ zu eigen, wenn ein Edelmann über sie berichtet: *„es schien, daß sie/ Als Kön'gin ihren Schmerz regierte, der/ Rebellisch wollt ihr König sein“* (IV, 3, V. 13ff.), ihr alternder Vater hingegen verliert nicht nur seine Macht, sondern im Zuge seines wachsenden Verdrusses die majestätische Beherrschung. Lear ist, genau wie die Figur des Macbeth, in seiner Verzweiflung, nicht mehr gegen Wutausbrüche gefeit.

Die Bewegungen des Königsmörders nehmen in der Akademietheaterdarstellung von 2008 besonders gegen Ende des Stückes sehr ausladende Züge an. Die Körpersprache Dietmar Königs scheint nicht zu dem illegitim erworbenen majestätischen Amt der Figur zu passen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Figur des Richard von Gloster von Shakespeare im Widerspruch zu den historischen Fakten bereits so konzipiert wurde, dass sie zu derartig königlichen Gesten aufgrund ihrer körperlichen Beeinträchtigungen nur mäßig fähig ist. Nach der so unwahrscheinlich erscheinenden „Eroberung“ Annas, der Witwe und Tochter der Opfer von Richard III., scheint dieser in dem Film von Loncraine seine Beeinträchtigung beinahe zu vergessen. Zwar bleibt sein linker Arm natürlich weiterhin starr, doch nutzt der Darsteller (Ian McKellen) die Kinesphäre der Figur beim Weg aus dem Krankenhaus durch eine wesentlich mehr Platz in Anspruch nehmende Bewegungsfreude: Während er zuvor stets leicht gebückt auftrat und seinen Körper gleich einer Last hinter sich herziehen schien, tanzt er nun leichtfüßig durch die Gänge des Lazarets.

In jedem Fall garantiert die missgebildete Körpergestalt Richards eine enorme theatralische Präsenz:

*Die ungewöhnlichen Bewegungen des Körpers mit einem verkürzten Bein, der hochgezogenen buckligen Schulter und dem lahmen Arm fesseln die Schaulust. Der Schauspieler kann mit erfinderischem Einsatz des Körpers, seiner idiosynkratischen Gestik und oft überraschender Akrobatik die Zuschauer in nervöse Spannung versetzen.*³²³

³²³ Bettinger, S. 47

Während es bei königlichen Gebärden um eine überpersönliche Haltung geht, also gewissermaßen die Forderung an den Herrscher, als das Land oder das Volk selbst aufzutreten und zu handeln – zu sein, was er vertritt –, drückt sich bei den unrechtmäßig Mächtigen, besonders bei Richard III., gerade schon in deren körperlichen Haltungen ihr egoistisches Streben und persönliches Ressentiment aus. Die Gebieter, die ihr Amt an sich gerissen haben, müssen ihre Stellung folglich gut spielen,³²⁴ wobei dieser versuchten Selbstbehauptung königlicher Größe die Niedrigkeit des Trachtens entgegensteht.

12.8. Sprache

Die Missachtung der klassizistischen Forderung im Theater der Shakespeare-Zeit, eine Tragödie müsse einheitlich in hohem Stil abgefasst sein, ermöglichte es, jeder Figur eines Stückes eine eigene Sprache zu geben und dadurch ihren Stand, Bildungsgrad und Charakter zu vermitteln. Dadurch, dass die englische Theaterpraxis des 16. Jahrhunderts darauf basierte, „*ein Stück zu hören, nicht zu sehen, wie dies in der heutigen weitgehend von Bildern bestimmten Kultur die Regel ist*“³²⁵, war das Bühnenpublikum darauf trainiert, die unterschiedlichen linguistischen Codes wie etwa Registerwechsel, Metaphern, Leitmotive, Wortspiele und Anreden zu entschlüsseln. Ein beliebtes Stilmittel zeigt sich auch im Wechsel von Vers zu Prosa, welcher dem geschulten Ohr der Zuhörer häufig die seelische und geistige Erschütterung einer Figur signalisierte. Diese sprachliche Veränderung findet sich beispielsweise bei der Figur des König Lear, ab dem 3. Akt. Ebenfalls wechselt Edgar als Wahnsinniger, genannt „toller Tom“, in den Prosastil.

Bei den berühmten Reden, die Brutus und Marc Anton vor dem römischen Volk nach Caesars Tod halten, übertrifft letzterer den Attentäter nicht nur an rhetorischer Raffinesse, die Sprache ist auch erhabender, da seine Ansprache in Versform verfasst ist, während sein Vorgänger in Prosa spricht.

Die Figuren Edmund und Richard III. zeichnet eine sarkastische, teilweise witzig-ironische Redeweise aus, mit der ihre Verachtung der gesellschaftlichen Normen zum Ausdruck gebracht wird.

³²⁴ Schneider, S. 13

³²⁵ Vgl. Weiß. King Lear. S. 84

13. Identifikation und Faszination

13.1. „Asides“

Ihre Intrigen formulieren die Herrschsüchtigen häufig in Monologen, mit denen sie sich direkt an das Publikum wenden, sogenannten „Asides“. Diese dramaturgische Maßnahme hat ihren Ursprung in den Verführungsstrategien des Vice und wird dazu eingesetzt, um das Publikum in das Wissen des Bösewichts einzuweihen und ihm seine konspirativen Ziele mitzuteilen. Den Mitspielern bleibt die Kenntnis der üblen Machenschaften jedoch verborgen, so dass die Zuschauer diesen sowohl das Wissen um die Doppelbödigkeit der Worte voraus haben, als auch in eine Art Komplizenschaft, „eine Teilhabe an den Omnipotenzgefühlen des Manipulators“³²⁶, gezogen werden. Diese Teilhabe kann von dem Rezipienten als durchaus lustvoll empfunden werden, lässt ihn der Delinquent doch einerseits seine Überlegenheit „mitgenießen“, andererseits bietet die Illusion von Theater und Film den einzigen Raum, in dem Gesetze fiktiv, von den Darstellern imaginativ, von den Zuschauern, „legal“, überschritten werden können. Durch diese „Mittäterschaft ohne Folgen“ wird das Publikum in den Bann der bösen Figur gezogen und identifiziert sich mit ihr.

*Weil wir alle frühe Kränkungen unseres Narzißmus, unserer Eigenliebe, erfahren haben, können wir uns mit Richard identifizieren. So ist Richard, die Ausnahme, zugleich eine gigantische Vergrößerung von uns – an der Größe des Helden und seiner Gewalt wider Gesetz und Moral können sich transgressives Wunschenken und Machtphantasien entzünden. Sind diese an ihrem Ziel, der absoluten Macht des Königs, können sie durch Fall und Vernichtung befriedigt verworfen werden.*³²⁷

Auf einer Metaebene könnte man dieses Verhältnis auch als Versuch der Hauptfigur verstehen, sich nicht nur Macht über die Mitspieler, sondern sogar über die Zuhörerschaft anzueignen.

Gleichzeitig bekommt der Rezipient durch das selbstreflexive Moment, das häufig dieser Entgrenzung zwischen Delinquent und Publikum innewohnt, Aufschluss über

³²⁶ Bettinger, S. 45f.

³²⁷ Ebd. S. 49

dessen innere Situation. Während diese Form bei Cassius noch dazu dient, sein intrigantes Wesen zu offenbaren, wird u.a. im Monolog von Brutus in der Gartenszene deutlich, wie sehr dieser nach moralischen Maßstäben zu leben versucht und mit seinem Gewissen bzw. seinen Wertvorstellungen um die Mordentscheidung ringt. Mit dem Offenlegen dieser moralischen Qualen enthüllt sich der Protagonist als tragische Figur, deren Situation dem Zuschauer Mitleid abringt.

Zwar kommt das Beiseitesprechen vornehmlich bei Bühnenstücken zum Einsatz, doch kann man durch den unerwarteten Gebrauch dieses dramaturgischen Stilmittels in einem Film wie etwa der Loncraine-Bearbeitung von „König Richard III.“ einen umso größeren Effekt erzielen. Ian MacKellen wendet sich bei den Monologen der Hauptfigur hier regelmäßig unkonventionell direkt an die Kamera, blickt, lächelt und zwinkert den Rezipienten nicht nur an, sondern spricht auch zu ihm. In Kombination mit der filmgenuinen Option des „Close-Up“ wird die Wirkung dieser Maßnahme noch verstärkt, da die im theatralen Raum gegebene Distanz zwischen Publikum und Protagonist nun überwunden wird, der Darsteller näher an den Zuschauer rückt und diesem die Wahrnehmung kleinster mimetischer Regungen ermöglicht.

In der Patentrilogie lassen sich zwar keine direkt an die Kamera gerichteten „Asides“ finden, doch nutzt der Regisseur trotzdem verschiedene indirekte Formen des Beiseitesprechens, um Aufschluss über den seelischen Zustand der verzweifelnden Hauptfigur zu geben. Einerseits kann dies beispielsweise durch das Abfassen eines Briefes Don Michaels an seine Kinder, der dem Rezipienten im Off laut vorgelesen wird, geschehen wie etwa am Beginn des dritten Teils der Trilogie. Im selben Teil kommt an späterer Stelle jedoch auch das Selbstgespräch am Sarg von Don Tommasino zum Einsatz, welches über das psychische Leiden der Hauptfigur Auskunft gibt, sie ebenfalls tragisch beim Zuschauer erscheinen lässt. Da sich der Held jedoch nie direkt an die Kamera wendet, sondern vielmehr zu sich selbst oder dem Toten zu sprechen scheint, bleiben die filmische Illusion und eine gewisse Distanz zum Betrachter gewahrt.

Eine weitere Parallele dieser dramaturgischen Strategie kann man in einer Gegenüberstellung mit dem Begriff des „Suspense“ von Alfred Hitchcock finden. Während Darsteller des elisabethanischen Theaters dem Publikum eine Spannung erzeugenden Wissensvorsprung über das Beiseitesprechen vermittelten, wurde von dem

berühmten britischen Regisseur diese Funktion auch für das visuelle Medium definiert. Wenn wir z.B. im mittleren Teil der Trilogie sehen, wie sich Vito Corleone mit einer Waffe in einer dunklen Treppenhausecke verbirgt und dort auf sein ahnungsloses Mordopfer wartet, erzählt uns die Kamera von der zukünftigen Gefahr für die Figur des Don Fanucci.

13.2. Empathiestrategien

Genau wie im Fall des Brutus bewirkt der Einblick in das Innerste der Figur Michael und in ihre Motive, dass sie keinen Hass, sondern vielmehr Mitleid auf sich zieht. Im Gegensatz zu den egoistischen Absichten von Richard III. oder Edmund sind erstere von einem aus ihrer Sicht altruistischen Antrieb bestimmt. Führt der antike Attentäter stets die Sicherheit der Republik und damit der römischen Mitmenschen an, wird besonders in „Der Pate I“ die Gewalt angeblich zum Schutz der engsten Verwandten angewendet.

Durch den Rahmen der Familie wird die kriminelle Organisation nicht nur romantisiert, der Regisseur findet darin gleichzeitig auch eine einfallsreiche Rechtfertigungskonstruktion und ein Mittel, um die Distanz des Zuschauers zum Gangstermilieu aufzuheben. Familiäre Werte wie Treue, Loyalität, Zuneigung, Freundschaft, gegenseitige Hilfe, Zusammenhalt und Menschlichkeit werden, im Widerspruch zur Realität, auf den kriminellen Clan übertragen. Während beispielsweise Dagobert Lindlau die Ansicht vertritt, dass es im „echten“ *„organisierten Verbrechen [...] weder Treue noch Loyalität“* gibt und *„[n]och nie [...] in der organisierten Unterwelt irgendwer auf einen Verrat verzichtet [hat], der ihm mehr Geld und damit mehr Macht eingebracht hat“*³²⁸, zeigt Coppola, wie sich Sonny um seine misshandelte Schwester kümmert oder Don Vito auf den Drogenhandel verzichtet, bei einem kleinen Obsthändler selbst einkauft und mit seinem Enkel spielt. Aufgrund der universalen Beziehung Familie, in der sich jeder Mensch befindet, muss es wohl den meisten Rezipienten zumindest nachvollziehbar erscheinen, wenn nicht sogar durchaus verständlich, zum Schutz der Angehörigen in einer Notlage auch auf illegale Mittel zurückzugreifen.

³²⁸ Vgl. Lindlau, S. 75

Dramaturgisch unterstreicht Coppola diese emotionale Argumentation, indem er die Mitglieder der zentralen „Familie“ extrem positiv zeichnet, und deren Opponenten wie etwa den rassistischen Filmmogul Woltz, den Attentäter Sollozzo oder den korrupten Polizeichef McCluskey jedoch stets in einem besonders schlechten Licht darstellt. Die Gewalt, welche diesen negativen Figuren durch die Familie Don Vitos angetan wird, erscheint dadurch verdient, während die Anschläge, die den Corleones widerfahren, wie etwa der Mord an Sonny, als unbegründete Taten inszeniert werden. Das Gerechtigkeitsempfinden des Zuschauers wird auf diese Weise subtil gelenkt und drängt diesen dazu, sich der „Notwehrhaltung“ anzuschließen.

Auch die Erzählstruktur und die unterschiedliche Darstellung der Gewalt beeinflussen die Wertung des Rezipienten. So werden die sterbenden Mitglieder des Corleoneclans wie etwa der Patriarch selbst, sein Sohn Sonny oder Luca Brasi in langen Szenen gezeigt, während der „kurze Prozess“ mit den Verrätern der Organisation in ungeschmückten, zügigen Bildern mit schnellen Schnitten visualisiert wird. Hier erfolgt also abermals eine Manipulation des Zuschauers, indem er aufgrund der Dauer der Szenen dazu gezwungen wird, sich die Grausamkeit der lang inszenierten Morde mehr zu vergegenwärtigen, während die kurzen Sequenzen nur wenig Empathie ermöglichen. Die Distanz, welche die Kamera bei den „gerechtfertigten“ Morden an den Gegnern der Familie einhält, stellt ebenfalls ein Mittel dar, das Mitgefühl des Zuschauers zu schwächen und die Grausamkeit der Tat zu vertuschen, während die Identifikationsfiguren stets nah und deutlich sichtbar bleiben.

13.3. Katholische Symbolik

Doch Coppola geht sogar noch weiter: Er versucht die im Mittelpunkt stehende Familie nicht nur in eine rechtschaffene Position zu setzen und ihr ein der Realität widersprechendes Mitgefühl und Wertverständnis zu verleihen, sondern er lässt sie sogar in einem überirdischen Licht erscheinen. Einerseits ist dies wörtlich zu nehmen, da er tatsächlich die Beleuchtung dazu einsetzt, den Protagonisten durch sehr weiches „Backlight“ eine Art Heiligenschein anzuheften, andererseits nutzt er auch die christliche Symbolik und die katholischen Rituale, um den Corleones eine Aura dieser Weltanschauung anzudichten.

Ähnlich dem Schema der De-Casibus-Tragödie steht im ersten Teil von „Der Pate“ Don Vito für die Verkörperung der guten, traditionellen sizilianisch-katholischen Werte. Michael lebt zunächst noch behütet in dieser Welt, wendet sich jedoch mit zunehmender Macht dem amerikanisch-kapitalistischen, atheistischen System zu. Die Taufszene, in welcher der Boss der zweiten Generation dem Satan abschwört, während in einer Parallelmontage gezeigt wird, wie durch seinen Befehl seine Widersacher beseitigt werden, illustriert seine Abkehr von der Kirche und damit von den Werten, die für die Corleones einst galten.

Der zweite Teil stellt den Protagonisten dann in die Dunkelheit, die seinen Bruch mit den traditionellen und christlichen Werten ausdrückt. Diese Abwendung wird einerseits in dem Wegfall der „Heiligenscheinbeleuchtung“ deutlich, andererseits auch in symbolischen Bildern, wie etwa einer mit Geldscheinen geschmückten Marienstatue bei einer Prozession in Little Italy, oder einer weiteren Figur dieser Heiligen, von der man am Beginn von „Der Pate III“ nur eine Silhouette im Schatten zu sehen bekommt. Außerdem lässt sich das Mutter-Gottes-Motiv auch in der Erscheinung Marry Corleones im Gottesdienst, bei der Ehrung Michaels durch die katholische Kirche, finden. Die Tochter trägt hier ein großes Kreuz an einer Halskette und ein Kopftuch, das ihr gleich zahlreichen Marienabbildungen oder dem Velan einer Nonne über die Schultern hängt. Letztlich könnte man auch im Tod der unschuldigen Tochter in den Armen ihres Vaters – genau wie Cordelia in „König Lear“ – eine Umkehrung des Pietà-Motives sehen.

Der Vatikan verleiht dem Chef des Corleoneclans das St.-Sebastianus-Ehrenkreuz. Nachdem Tom Hagen in seinem Gespräch mit Frank Pentangeli die Familie bereits zuvor mit dem römischen Militär verglichen hat, erscheint es als interessante Analogie, dass Michaels Auszeichnung einem christlichen Märtyrer gewidmet ist, der ebenfalls ursprünglich ein römischer Soldat war. Zu Beginn des dritten Teils der Saga könnte man noch annehmen, dass diese Zeremonie plakativ auf die Begnadigung des Protagonisten und seine Rückkehr auf den „rechten Weg“ hindeuten könnte. Im Verlauf des Films kommt auch die Bußfertigkeit Michaels zum Ausdruck, doch kann er, im Gegensatz zum Schema der De-casibus-Tragödie, keine Vergebung erlangen, da Coppola die „gute Seite“, die Kirche, als leere, weitere kapitalistische Institution entlarvt. Die Hinwendung zur geistigen Behörde entpuppt sich vielmehr als Rückfall in den Sumpf des Verbrechens. Dramaturgisch werden die Vertreter des Vatikans als geld- und machtgierig, mit unlauteren Geschäftsmethoden, dargestellt, visuell wird in Einstellungen wie etwa einer extrem starken Untersicht auf die Türme einer Kathedrale

die Institution als bedrohlich und übermächtig inszeniert. Die Perspektive lässt das Gebäude als einem geschäftlichen Hochhaus in direkter Nachbarschaft ebenbürtig erscheinen. Beide streben gen Himmel, doch lässt sich daraus keine metaphysische Nähe zu Gott ablesen, sondern vielmehr die Selbstüberschätzung der Menschen zu Babel.

Zwar war die christliche Organisation in den 80er Jahren tatsächlich in zahlreiche Eklats verwickelt wie etwa einen Finanzskandal der Vatikanbank oder das plötzlichen Ableben von Johannes Paul I., doch dient Coppola diese Darstellung nicht nur als überzogene Kritik, vielmehr nutzt er die Gegenüberstellung mit der Kirche um seine „Filmfamilie“ abermals aufzuwerten. Die hinhaltenden Geschäftspraktiken des Vatikans und der Mord an der als wirklich tugendhaft erscheinenden, den Corleones zugeneigten Figur Lamberto nach seiner Wahl zum Papst lassen die Vergeltung als gerechtfertigt erscheinen. Don Michael straft die Attentäter des Vertreters Gottes auf Erden, die zufällig mit seinen geschäftlichen Konkurrenten zusammenfallen. Zuvor hat ihm eben dieser Geistliche sogar noch Vergebung zugesprochen. Wie könnte der Zuschauer also kein Mitgefühl zu dieser Figur entwickeln?

Die auffallend häufige, dichte Verknüpfung von Gewalttaten mit religiösen Bildern trägt dazu bei, die Dramatik der Situation zu verstärken. Nicht nur, dass Michael seinen Bruder kurz vor seiner Ermordung mit einem „Judaskuss“ versieht, sondern bevor Fredo erschossen wird, betet er auch noch ein „Gegrüßet seist du, Maria“.

Das Attentat auf Michael wird am Tag der Kommunion seines Sohnes verübt, Don Fanucci wird, genau wie Joe Sazza in „Der Pate III“, bei einem religiösen Umzug – als nähmen die beiden Mafiosi unwissend an ihrer eigenen Beerdigungsprozession teil – erschossen.

13.4. Identifikationsmethoden bei Shakespeare

Wie oben bereits erwähnt, waren die dramaturgischen Optionen Shakespeares sehr begrenzt und dadurch stark an die Sprache gebunden. Zusätzlich mussten die Theatermacher im elisabethanischen England auch auf dieser verbleibenden Ebene sehr vorsichtig bei der Wahl von Metaphern und Sinnbildern vorgehen.

So barg beispielsweise der Einsatz katholischer Symbole im Theater, sei es auch nur in der Sprache, vor dem Hintergrund der religiösen Konflikte, die sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England abspielten, ein erhebliches Gefahrenpotenzial.

Während Heinrich VIII. noch in den 1520er Jahren wegen seiner heftigen Angriffe gegen Luther vom Papst mit dem Titel „*Verteidiger des Glaubens*“³²⁹ belohnt wurde, trotzte er 1533 der römischen Autorität, die seinen persönlichen Absichten im Wege stand, und gründete seine eigene Kirche. Das Land wurde vom konservativen Katholizismus in einen radikalen Protestantismus geführt. Mit der Regentschaft Marias I. hielt wiederum ein militanter Katholizismus mit der ganzen Bandbreite seiner Symbolik in Ritualen, Umzügen, Schauspielen, Abbildern, Statuen, Kruzifixen und Fresken Einzug, während ihre Nachfolgerin Elisabeth I. die adversative Konfession propagierte und darauf bedacht war, das „*Theater des Papstes*“³³⁰ mit all seinen Illusionen und Trugbildern zu übertünchen. Zwar fielen die Repressionen der „*Virgin Queen*“ gegenüber Rekusanten zunächst noch glimpflich aus, doch kannte letztlich „*[k]eine dieser Ordnungen [...] so etwas wie religiöse Toleranz. Jeder Wechsel war von Wellen der Verschwörung und Verfolgung, von Folter und Daumenschrauben, Beil und Feuer begleitet*“³³¹, so dass besonders im öffentlichen Medium Theater äußerste Vorsicht beim Einsatz von Glaubenssymbolik geboten war.

Shakespeare gelang dieser Balanceakt, indem er die traditionellen religiösen Materialien durch eine Akzentverschiebung in den Sektor säkularer Praktiken übernahm. Statt christlichen Märtyrern stilisiert er in seinem Werk beispielsweise die Liebe selbst zu etwas Heiligem. Deutlich zum Ausdruck kommt diese Umgestaltung in den Begegnungen seines berühmten veroneser Liebespaares, wenn Romeo seine angebetete Julia als „*holder Engel*“ (II, 2, V. 27) oder „*teure Heil'ge*“ (II, 2, V. 57) bezeichnet.

Neben dieser Methode, die religiöse Inbrunst von der Ideologie abzulösen und auf profane Bereiche zu übertragen, lässt Shakespeare die „Götter“ in den Tragödien zusätzlich äußerst diffus erscheinen. Die überirdischen Mächte und Praktiken werden aus allen möglichen Bereichen und Zeiten herangezogen, vermengen sich letztlich jedoch nur zu einem mystischen Weltgefüge ohne konkretes Gesicht. Die Absichten der „Götter“ offenbaren sich weder dem Protagonisten noch dem Zuschauer. Sie greifen nie direkt ein und sollten sie erzürnt sein, so bleibt dieser Zorn in der Distanz und richtet sich nicht gegen Individuen. Die Tragik bei Shakespeare entsteht also nicht aus dem

³²⁹ Greenblatt, S. 101

³³⁰ Vgl. Ebd. S. 97

³³¹ Ebd. S. 101

gegen das Fatum ankämpfenden unschuldigen Helden, wie es etwa in der antiken Tragödie der Fall ist. Zwar geben beispielsweise in „Macbeth“ die Hexen als überirdische Macht den gedanklichen Anstoß für den Aufstiegswunsch, doch ist es letztlich der Protagonist, also der Mensch selbst, der sich aufgrund seiner Charaktereigenschaften zum kriminellen Handeln entschließt. In dieser Wandlung des Helden vom Spielball der Götter zum Spielball der eigenen Triebe liegt jedoch ebenfalls ein tragisches Moment. Denn nun steht der Mensch im Mittelpunkt des Geschehens allein „in furchtbarer Einsamkeit und Größe“³³², er kann also die Schuld nicht mehr auf überirdische Mächte abwälzen, sondern muss sie in der Unbeherrschtheit und unbeugsamen Leidenschaft des eigenen Charakters suchen, die sein Schicksal wird.³³³

*Alle großen tragischen Helden teilen den Glauben an die alles beherrschende Macht ihres Selbst, an ihr eigenes Vermögen. Ihr Schicksal liegt nicht in den Sternen, ihre Zukunft wird nicht von einer abstrakten Schicksalsmacht bestimmt und am wenigsten von göttlicher Vorsehung.*³³⁴

Einerseits gewinnt der Mensch in Shakespeares Dramen also eine Erhabenheit des Willens, sollte sich dieser jedoch andererseits zur Maßlosigkeit steigern, ist der Mensch selbst für die Zerstörung seiner Seele verantwortlich.

Zwar kann durch dieses vermittelte Weltbild das Mitgefühl des Zuschauers angesprochen werden, doch beruht das Interesse letztlich nicht auf Identifikationsfiguren, sondern vielmehr auf dem „schönen Schauder“, die Folgen eines zu ehrgeizigen Schicksals aus der Distanz betrachten zu können. Dabei wird die Dynamik der individuellen Schicksale „so unwiderstehlich, ihr inneres Leben so mächtig, dass sie im Verlauf der Handlung immer mehr an Schwung und Wucht gewinnen. Noch im Sturz sind sie großartig.“³³⁵

Natürlich weiß auch Shakespeare um die Strategien zur Beeinflussung der Wertung des Publikums und bringt diese ein. So lassen sich die suggestiven Methoden, die Marc Anton anwendet um das römische Volk auf seine Seite zu ziehen, mit der

³³² Neis. Julius Caesar. S. 113

³³³ Vgl. Ebd.

³³⁴ Ackroyd, S. 297

³³⁵ Ebd.

unterschwelligem visuellen Manipulation Coppolas zur positiveren Darstellung der Corleones vergleichen.

Während Brutus zwar rhetorisch geschickt vorgeht, kratzt er letztlich doch nur an der Oberfläche der Geschehnisse. Nicht nur, dass er den Zuhörern die Antwort schuldig bleibt, inwiefern Caesar herrschsüchtig war, auch den genauen Tathergang erwähnt er nicht, da er ja selbst am liebsten den Mord mit all seinen physischen Grausamkeiten verdrängen würde und die Tötung sich selbst und dem Volk gegenüber nur als notwendigen politischen Wechsel verkaufen würde. Er erwähnt den „präventiv gestürzten Tyrannen“ zwar oft als Freund, doch ist er darum bemüht, ihn nicht als Person, sondern vielmehr als eine Art System darzustellen. Der Blick der Anwesenden auf das Opfer soll also unpersönlich auf Distanz gehalten, die Grausamkeit der Tat vertuscht und keine Einfühlung mit dem Opfer ermöglicht werden.

Marc Anton hingegen macht gerade die persönliche und physische Nähe zu seiner Waffe. Er hebt die Mitmenschlichkeit und Demut Caesars hervor, indem er an das Ablehnen der Krone, die seinem Mandanten angetragen wurde, erinnert und auf seine Freigiebigkeit, die im Testament zum Ausdruck kommt, hinweist.

Einerseits liefert er also konkrete Beweise für die Integrität Caesars, gleichzeitig mit seinem Auftritt präsentiert er dem Volk auch dessen Leiche und zeigt „*des geliebten Cäsar Wunden,/ Die armen stummen Münder*“ (Vgl. III, 2, V. 225f.), heißt diese statt seiner reden und hebt die Grausamkeit der Tat durch Details hervor:

*Diesen Mantel,/ Ihr kennt ihn alle [...]
Hier, schauet! fuhr des Cassius Dolch herein;/
Seht, welchen Riß der tück'sche Casca machte!/
Hier stieß der vielgeliebte Brutus durch./
Und als er den verfluchten Stahl hinwegriß/
Schaut her, wie ihm das Blut des Cäsar folgte. (III, 2, V. 170-178)*

Er will, dass sich die Anwesenden möglichst stark in das Opfer und seine Hilflosigkeit einfühlen: „*Und in dem Mantel sein Gesicht verhüllend,/ Grad am Gestell der Säule des Pompejus,/ Von der das Blut rann, fiel der große Caesar./ O meine Bürger, welch ein Fall war das!*“ (III, 2, V. 187-190).

Zu diesem Zweck verändert Marc Anton auch den Raum, „*indem er die Distanz zwischen sich und dem Volk aufhebt: er steigt von der Tribüne und demonstriert an den Einstichen im Mantel um den Leichnam den Hergang des Mordes*“³³⁶, macht das Geschehen noch einmal für alle Augen sichtbar und gibt dem Römischen Volk ein Art „Close-Up“ auf die grausam zugerichtete Leiche.

Während Shakespeare in diesem Fall diese „Tricks“ jedoch nur an einem fiktiven Publikum vorführt, wendet sie Coppola direkt gegenüber dem Rezipienten an.

³³⁶ Vgl. Reichert. Verzögertes Sterben. Shakespeares Blick auf das Rom Caesars. In: Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. S. 15

14. Biografische Authentizität

Die Figuren bei Coppola und Shakespeare gewinnen aus dem Umstand heraus eine hohe Authentizität, dass die Autoren aus eigener Erfahrung um viele Details der Lebensumstände ihrer Protagonisten wissen. Zwar lebte der amerikanische Regisseur nicht etwa im Gangstermilieu, doch waren seine Großeltern süditalienische Immigranten, so dass er seiner eigenen Familiengeschichte viel Wissen um verschiedene Bräuche und Riten der sizilianischen Kultur und um die Einwanderungswellen sowie das Schicksal der ersten italoamerikanischen Bürger entnehmen konnte. Des Weiteren verbrachte Francis Ford Coppola auch einen Großteil seiner Kindheit und Jugend in New York, wodurch er mit dem Haupthandlungsort der Patentrilogie sowie der Geschichte und demographischen Entwicklung des „Big Apple“ gut vertraut wurde.

Dem Aufruf: *„Gebt mir eure Müden, eure Armen, eure bedrängten Massen, die frei zu atmen begehren“*³³⁷ aus dem Gedicht „The New Colossus“ von Emma Lazarus, welches sich auf einer Bronzetafel am Sockel der Freiheitsstatue befindet, folgen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich Massen. Für Millionen von Immigranten wird die Metropole am Hudson zur steingewordenen Hoffnung eines besseren Lebens. Im Gegensatz zu dieser poetisch-sozialen Offerte sind es jedoch gerade nicht die Kranken, Schwachen und Hilfsbedürftigen, nach denen das sich im industriellen Aufschwung befindende Land verlangt, sondern die guten, kräftigen, gesunden Arbeiter.³³⁸ Der „Immigration Act“ von 1882, in dem festgelegt wurde, dass Schwachen und Kranken die Einreise verweigert werden kann, verdeutlicht diese Ausrichtung, auch wenn die Einwanderung letztlich nur zwei Prozent der Asylanten verwehrt bleibt.

Unter den Erwählten mochten sich nach diesem Auswahlverfahren nun zwar viele gesunde, durchsetzungsfähige und kräftige Arbeiter befinden, doch war der Grund für die Emigration häufig nicht nur die politische Verfolgung oder Hungersnot im Heimatland, sondern zuweilen auch eine kriminelle Vergangenheit. Eine hohe Analphabetenquote, die Sprachbarriere sowie Angst und Vorurteile der Einheimischen bedingen, dass die meisten neuen Staatsbürger der ersten großen Einwanderungswelle (ca. 1845-1855) nicht unmittelbar eine Arbeitsstelle finden, sondern sich in zentralen

³³⁷ Geo Epoche. New York. S. 175

³³⁸ Vgl. Ebd. S. 95

Vierteln wie etwa „Five Points“, „Bowery“ oder der „Lower East Side“ sammeln. Diese Bezirke verwandeln sich schnell in Slums, die zunächst von Iren, Briten und Deutschen beherrscht werden. Mit der zweiten großen Einwanderungswelle (ca. 1892-1924) strömen immer mehr Menschen aus Ost- und Südeuropa ins Land, die sich ebenfalls im Herzen Manhattans ansiedeln und Bezirke wie „Little Italy“ entstehen lassen.

Dieser rasanten Akkumulation von Immigranten ist die New Yorker Polizei zunächst nicht gewachsen, so dass in den Einwanderervierteln häufig autonom-anarchistische Zustände herrschen und verschiedene Gangs die Kontrolle übernehmen.

Bandenkriege und Rassenhass prägen den Alltag der unterschiedlichen Zuwandererethnien. Nach den „Draft Riots“ von 1863 kommt es zu einer Polizeireform, jedoch schaffen es in der Folge trotzdem unterschiedliche Gruppen durch Korruption die Macht über einzelne Stadtbezirke zu behalten, besonders die amerikanische Abspaltung der sizilianischen Mafia, die sich „La Cosa Nostra“ nennt, zur Zeit der Prohibition.

Die Haltung der Einwanderer ist in Folge dieser Umstände einerseits von Verzweiflung und Skrupellosigkeit bestimmt, andererseits jedoch auch von einem starken Überlebenswillen, Pioniermut und einer Alles-ist-möglich-Mentalität, die ins Bild der aufstrebenden Metropole passt. New York wird in dieser Epoche zu einem Zentrum der Industrie und des Handels und erlebt eine Art „Gründerzeit“. Nicht nur der Ölmagnat John D. Rockefeller verlegt 1882 seinen Firmensitz in die florierende Stadt an der Ostküste, auch die berühmten Erfinder Alexander Bell mit seiner „Bell Telephone Company“ oder Thomas Alva Edison, der sein erstes Kraftwerk für elektrischen Strom als Alternative zu Gaslicht in dieser Stadt errichtet, schließen sich der einzigartigen Dynamik dieses Ortes an.

Gleichermaßen werden die Unterhaltungsbranche und der kulturelle Sektor von diesem Unternehmergeist erfasst. Ab 1890 entstehen in Brooklyn, auf der anderen Seite des East River, v.a. unter dem Einfluss des Großinvestors George C. Tilyou Pferderennbahnen, Hotels, Restaurants, Tanzsäle und der Vergnügungspark von Coney Island.

In den „Roaring Twenties“ wird Harlem zur Hochburg einer neuen Musikkultur. Amerikaner afrikanischer Abstammung bringen als Zuwanderer aus den Südstaaten neue Stilrichtungen wie Blues, Ragtime oder Jazz in die Metropole. Es ist die Blütezeit

der Nachtclubs, wie etwa des legendären „Cotton Club“ Owney Maddens, dem Coppola durch seinen gleichnamigen Film 1984 ein Monument setzte.

Gleichzeitig etabliert sich das Theaterviertel von New York am Broadway Mitte der 20er Jahre zum Zentrum des US-amerikanischen Bühnenlebens und besonders des modernen Musiktheaters.³³⁹

Von einem ähnlichen Geist wie New York in seinem Aufschwung zu einer Weltstadt der Moderne ist wohl auch die erste Weltstadt der Neuzeit, London, im „goldenen“ elisabethanischen Zeitalter bestimmt. Innerhalb des 16. Jahrhunderts vervierfacht sich die Einwohnerzahl der britischen Kapitale auf 200.000.³⁴⁰ Einerseits treibt die Armut die ländliche Arbeiterklasse aus der Provinz in die Städte, andererseits versuchen protestantische Flüchtlinge aus dem kontinentalen Ausland ihr Glück in der bedeutenden Handelsstadt. Während der wirtschaftliche Erfolg dieser Asylanten Ressentiment und Fremdenfeindlichkeit der Einheimischen hervorruft, wächst gleichzeitig die Zahl der Armen und Obdachlosen, die nichts zu verlieren haben, auf vierzehn Prozent der Bevölkerung an, was zu einer Unmenge von Unruhen, Verbrechen und Gewalttaten führt.³⁴¹ „*Ganze Verbrecherbanden, die man nur schwer von Rotten entlassener Soldaten unterscheiden konnte oder die mit diesen identisch waren, drohten, gewisse Viertel wie die Stadtfreiheiten Mint am Tower und Clink in Southwark ins Chaos zu stürzen.*“³⁴²

Die Omnipräsenz von Krankheit und Tod beschert der Einwohnerschaft nur eine kurze Zeitspanne des irdischen Daseins, beeinflusst jedoch auch die Lebenshaltung der somit sehr jungen Bevölkerung. Das Leben in der Stadt ist schneller, ausgelassener und aufgeschlossener gegenüber Neuem, wie etwa dem aufstrebenden Theater, als anderswo sonst im Königreich. „*Wohl kaum ein Ort in der Geschichte war reizvoller und tödlicher zugleich als London im 16. Jahrhundert.*“³⁴³

Auch Shakespeare wird von der Energie dieses Ortes angezogen. Seine produktivste Schaffensphase verlebt er gerade in diesem äußerst kriminellen Umfeld. „*Sein Wohnsitz wechselt[e] zwischen Bishopgate, Shoreditch, Southwark und Blackfriars.*“³⁴⁴ Nicht nur, dass sich in der Gegend um die öffentlichen Theater Londons Volk „>vom

³³⁹ Vgl. Geo Epoche. New York. S. 176

³⁴⁰ Vgl. Ackroyd, S. 138

³⁴¹ Vgl. Ebd. S. 143

³⁴² Ebd. S. 144

³⁴³ Bryson, S. 51

³⁴⁴ Vgl. Ackroyd, S. 144

gemeineren Schlag<“ und *„>der widerspenstigen Sorte*<“, bestehend aus *„>herrenlosem Gesindel und Vagabunden*<“³⁴⁵, sammelt, auch die Todesumstände seiner Kollegen wie etwa Christopher Marlowe oder Ben Johnson deuten auf die Nähe mancher Dichter zu einem verbrecherischen Umfeld hin. So lässt sich im Gegensatz zu den Ursprüngen vieler exotischer Handlungsorte und Figuren aus Shakespeares Werk in den lebensweltlichen Einzelheiten dieser Umgebung mit Sicherheit eine Quelle zur Erschaffung seiner Welten und Charaktere finden.

Ein weiterer Wissenspool, der sich oft sehr detailliert in den Stücken des elisabethanischen Dramatikers sowie in den wenigen erhaltenen Zeugnissen seiner Existenz, die häufig aus Immobilienkontrakten, Pachtverträgen oder Hypotheken bestehen, offenbart, lässt sich in seinen ökonomischen, bürokratischen und juristischen Kenntnissen finden.

Nirgendwo blüht das Theaterleben gegen Ende des 16. Jahrhunderts so wie in London und so finden sich auch hier geschäftstüchtige Unternehmer wie John Brayne, Richard Burbage oder Philip Henslowe, die mit dem Aufschwung des Vergnügungssektors große Gewinne erzielen.³⁴⁶ Shakespeare gelangt in dieser Blütezeit ebenfalls zu Wohlstand. Um 1596 beginnt er, sein Geld gewinnbringend anzulegen. Er investiert in Grund und Immobilien wie etwa das Haus „New Place“ in seiner Heimatstadt Stratford-upon-Avon, wird 1599 Teilhaber am neu errichteten „Globe Theatre“, 1608 sichert er sich ein Siebtel am überdachten „Blackfriars Theatre“, das im Licht von Kerzen und Fackeln auch im Winter bespielbar ist.³⁴⁷

Jedoch blüht und expandiert nicht nur die Unterhaltungsbranche. Der Glaube, dass man mit Zielstrebigkeit und Ehrgeiz alles erreichen kann, macht die Epoche zu einem *„Zeitalter der Abenteurer und Erfinder, der Träumer, die ungeheure Pläne im Herzen trugen und sie zum Teil auch verwirklichten.“*³⁴⁸

Während Martin Frobisher die arktischen Gebiete erkundet, umsegelt Francis Drake als erster Engländer die Welt. Die Förderung der Erschließung von Kolonien bewirkt die Entstehung großer Handelsgesellschaften und der ersten Börse, der „Royal Exchange“ durch Sir Thomas Gresham, 1566. Niedrige Steuerlasten und die außenpolitischen Erfolge wie etwa der Sieg über die spanische „Armada“ 1588 treiben die Konjunktur an

³⁴⁵ Vgl. Ackroyd, S. 160

³⁴⁶ Vgl. Geo Epoche. London. S. 54

³⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 56

³⁴⁸ Ackroyd, S. 136

und bringen London eine Prosperität, die es bis zum Ende des 17. Jahrhunderts zum bedeutendsten Finanzzentrum der Welt anwachsen lässt.

Über 300 Jahre liegen zwischen der Lebenswelt Coppolas und Shakespeares und dennoch weisen diese städtischen Universen, welche für die beiden Autoren prägend sein sollten, viele Ähnlichkeiten auf, so dass man in der Dynamik dieser Metropolen vielleicht eine Kausalität für die Lebensart, den Stil und die Thematiken, mit denen sich die beiden Ausnahmekünstler befassten, entdecken kann.

Stellt man den Versuch an, die Person Coppola zu fassen, wäre es gänzlich falsch ihn nur als typischen Regisseur zu betrachten, genau wie sich auch Shakespeare nicht auf seinen Beruf als Dramaturg reduzieren lässt. Ein wesentlich markanteres Merkmal zur Charakterisierung scheint sich im „urbanen Unternehmergeist“ finden zu lassen, da beide Künstler v.a. auch Geschäftsmänner und Tüftler ihres jeweiligen Fachs sind. Coppola investiert seine Gewinne einerseits in Immobilien, ein Weingut und ein Restaurant, andererseits auch in sein eigenes, unabhängiges Filmstudio „Zoetrope“ (1969), in welchem er mit der in den 80er Jahren neu aufkommenden Technologie der Videotechnik experimentiert. Mit dem „Globe“ als einem der ersten feststehenden Theater und dem „Blackfriars“ als frühe Innenraumbühne investiert Shakespeare ebenfalls in die neuen Formen seines Mediums.

Eine Ursache für die ehrgeizigen Ambitionen der beiden Unterhaltungspioniere lässt sich möglicherweise in den beruflichen Schwierigkeiten ihrer Väter finden. Nach dieser Theorie müsste der ausbleibende Erfolg als Filmkomponist von Carmine Coppola in dem jungen Francis das Verlangen nach einer großen Karriere geweckt haben. Gleichmaßen könnte man in dem Versuch Shakespeares, etwa zwanzig Jahre nach seinem Vater abermals ein Familienwappen – diesmal jedoch mit Erfolg – zu beantragen, obwohl sein einziger Sohn, der das Abzeichen hätte weiterführen können, zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war, ebenfalls eine Bemühung sehen, der Familie wieder zu dem gesellschaftlichen Status zu verhelfen, den sie zur Zeit des Höhepunktes von John Shakespeares Karriere genossen hatte.³⁴⁹

In ihrer Kunst wurden sie zu Genies ihres Metiers, ihr Elan und Geschäftssinn verhalf ihnen zu großem Reichtum, Respekt und Macht, so dass der Regisseur von „Der Pate“

³⁴⁹ Vgl. Schabert, S. 159

selbst feststellt: „*Bis zu einem gewissen Punkt bin ich Michael Corleone geworden, weil ich wie ein Mafia-Boss Macht über eine ganze Produktion habe.*“³⁵⁰

Durch den Umstand, dass Shakespeare höchstwahrscheinlich einen Großteil seines Lebens von seiner Familie getrennt verbrachte und der Stress bei den Dreharbeiten zu „Apokalypse Now“ beinahe zur Scheidung des Ehepaars Coppola führte,³⁵¹ scheint es so, als hätten die beiden Familienväter, trotz ihrer genauen Menschenkenntnis, die sie in ihren Werken zum Ausdruck bringen, selbst, bis zu einem gewissen Grad den Preis der Macht bezahlen müssen.

³⁵⁰ Vgl. Bergan, S. 8

³⁵¹ Vgl. Ebd.

15. Abstract

Das Streben nach Macht ist ein dem Menschen eigenes Phänomen, welches seit jeher sein Denken und Handeln bestimmt. Hierbei ist Macht als die Fähigkeit eines Individuums oder einer Gruppe zu verstehen, das Verhalten anderer beeinflussen zu können. Philosophen wie etwa Hegel oder Nietzsche fanden diese Bestrebung bereits in jeder zwischenmenschlichen Beziehung oder Kommunikation, während es Denker wie Machiavelli oder Foucault in einem gesellschaftlichen Rahmen, besonders im Hinblick auf organisierte Gruppen oder staatliche Institutionen, thematisierten.

Der kleinste Rahmen für Machtkämpfe ist wohl die Familie, der größte lässt sich vermutlich zwischen Staatsoberhäuptern bzw. Staaten finden. In Shakespeares Tragödien ist beides vereint, da hier königliche Familienmitglieder über Leichen gehen, um die Vorherrschaft im Staat, den Thron und die Macht zu erlangen. Ähnlich verhält es sich bei der Mafia, die sich selbst ja häufig als „Familie“ bezeichnet und deren Mitglieder, genau wie die Protagonisten in Coppolas Film „Der Pate“, tatsächlich oft blutsverwandte sind.

Sowohl bei Shakespeare als auch bei Coppola erscheinen die „Familien“ als Parallelgesellschaften, als kleine Gesellschaften in der Gesellschaft, die eigenen Regeln, Wertsystemen oder Gesetzen folgen. Dabei berufen sich sowohl die Könige in den Stücken des berühmten englischen Dramatikers als auch die Mafia-Oberhäupter auf Werte wie Ehrenhaftigkeit, Verlässlichkeit und Treue. Auf der anderen Seite wissen diese Figuren jedoch auch genau um die kriminellen Instrumente des Strebens nach Macht wie etwa Korruption und Intrige und bringen diese auch zum Einsatz. Beide Familiensysteme legitimieren den Einsatz solcher Mittel häufig durch Rache, jedoch können auch individuelle Ressentiments der Oberhäupter zur Rechtfertigung von Gewalt und Mord dienen. Häufig werden die ursprünglich noch stark an allgemeinen gesellschaftlichen Wertvorstellungen orientierten Protagonisten im Zuge ihrer Machtbesessenheit zu Tyrannen, die sich über Leben und Tod, Moral und Gesetz erheben, ihre Position mit allen Mitteln verteidigen und die schließlich selbst an ihrer Besessenheit zugrunde gehen. Dass sich dies hinter familiärer Kulisse, wie oftmals bei Festen, zuträgt, erhöht den tragischen Faktor.

Neben diesen offensichtlichen Gemeinsamkeiten bei Inhalt und Darstellung von Machtstrukturen, befasst sich die hier vorliegende Diplomarbeit mit weiteren Parallelen und

Unterschieden, z.B. inszenatorischen Schwerpunkten zwischen ausgewählten Tragödien Shakespeares und Coppolas Patentrilogie.

16. Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärquellen:

Literaturangaben:

Puzo, Mario: Der Pate. Rowohlt Taschenbuch Verlag: Reinbek bei Hamburg, 2001.

Shakespeare, William: Hamlet. Prinz von Dänemark. Englisch und Deutsch. Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Band 3. Rowohlt: Hamburg, 1957.

Shakespeare, William: König Richard III. Englisch und Deutsch. Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Band 5. Rowohlt: Hamburg, 1958.

Shakespeare, William: Sämtliche Dramen. 3. Schlegel-Tieck-Gesamtausgabe von 1843/44. Band II: Historien. Deutscher Bücherbund: Stuttgart; Hamburg, 1969.

Shakespeare, William: Sämtliche Dramen. 3. Schlegel-Tieck-Gesamtausgabe von 1843/44 Band III: Tragödien. Deutscher Bücherbund: Stuttgart; Hamburg, 1969.

Shakespeare, William: The Merry Wives of Windsor. Die lustigen Weiber von Windsor. Englisch-deutsche Studienausgabe. Stauffenburg Verlag: Tübingen, 2000.

Filme:

Der Pate (Trilogie) – The Coppola Restoration, USA 2008. Regie: Francis Ford Coppola. Buch: Mario Puzo und Francis Ford Coppola. Kamera: Gordon Willis. Darsteller: Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro. Produktion: Paramount. 5 DVDs. 526 Min.

Julius Caesar, USA 1953. Regie: Joseph L. Mankiewicz. Buch: William Shakespeare. Kamera: Joseph Ruttenberg. Darsteller: Marlon Brando, James Mason, Louis Calhern. Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer. DVD. 120 Min.

Richard III, UK; USA 1995. Regie: Richard Loncraine. Buch : William Shakespeare und Ian McKellen. Kamera: Peter Biziou. Darsteller: Ian McKellen, Annette Bening, Jim Broadbent. Produktion: Bayly/Paré Productions. DVD. 104 Min.

Theateraufführungen:

Die Rosenkriege: Spielzeit 2007/ 2008. Burgtheater, Wien. Stück: William Shakespeare.
Regie: Stephan Kimmig. Bühne: Martin Zehetgruber. Dramaturgie: Sebastian Huber. Darsteller: Nicholas Ofczarek, Philipp Hauß, Johanna Wokalek. Ca. 420 Min.

Julius Caesar: Spielzeit 2006/ 2007. Burgtheater, Wien. Stück: William Shakespeare.
Regie: Falk Richter. Bühne: Katrin Hoffmann. Dramaturgie: Joachim Lux. Darsteller: Roland Koch, Peter Simonischek, Michael Maertens. Ca. 150 Min.

MacBeth: Spielzeit 2008/ 2009. Akademietheater, Wien. Stück: William Shakespeare.
Regie: Stephan Kimmig. Bühne: Martin Zehetgruber. Dramaturgie: Judith Gerstenberg. Darsteller: Dietmar König, Birgit Minichmayr, Markus Hering. Ca. 120 Min.

Sekundärquellen:

Literaturangaben:

Abels, Rolf: Die Ökonomie der Macht in William Shakespeares history plays. Politik und Ideologie im frühmodernen Diskurs. Tectum Verlag: Marburg, 2003

Ackroyd, Peter: Shakespeare. Die Biographie. Btb Verlag: München, 2008.

Asmussen, Hans: Über die Macht. Schwabenverlag: Stuttgart, 1960.

Baldwin, Pat und Baldwin, Tom [Hrsg.]: Shakespeare. King Richard III. Cambridge School. Cambridge University Press: Cambridge, 2000.

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros. Mit einer Einführung von Lo Duca und unveröffentlichten Briefen Batailles. Matthes & Seitz: München, 1993.

Baumann, Uwe: Shakespeare und seine Zeit. Uni Wissen. Ernst Klett Verlag: Stuttgart; Düsseldorf; Leipzig, 2001.

Bergan, Ronald: Francis Ford Coppola. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

Bettinger, Elfi/ Breuer, Horst/ u.a.: Shakespeares Dramen. Literaturstudium Interpretationen. Philipp Reclam jun.: Stuttgart, 2000.

Blazek, Helmut: Männerbünde. Eine Geschichte von Faszination und Macht. Christoph Links Verlag: Berlin, 1999.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Erster Band. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart; Weimar, 1993.

Bronfen, Elisabeth: Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. Carl Hanser Verlag: München, 2008.

Bryson, Bill: Shakespeare - wie ich ihn sehe. Goldmann: München, 2008.

Caillois, Roger: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Schwab: Stuttgart, 1960.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Claassen Verlag: Hamburg, 1960.

Dickie, John: Cosa Nostra. Die Geschichte der Mafia. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2007.

Falcone, Giovanni und Padovani Marcelle: Inside Mafia. Herbig Verlagsbuchhandlung: München, 1992.

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Merve Verlag: Berlin, 1978.

- Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band II. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2002.
- Freud, Sigmund: Studienausgabe. Band X. Bildende Kunst und Literatur. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2000.
- Früchtel, Andreas: Die ganze Welt ist Bühne. Theatrale Aspekte als Herrschaftslegitimierung am Beispiel des Elisabethanischen Zeitalters. Diplomarbeit: Wien, 1993.
- Greenblatt, Stephen: Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde. Berliner Taschenbuch Verlag: Berlin, 2004.
- Gruber, Elisabeth: New Hollywood zwischen Genre-Theorie und Autoren-Theorie am Beispiel von Francis Ford Coppola. Diplomarbeit: Wien, 2001.
- Günzel, Stephan [Hrsg.]: Friedrich Nietzsche. Von Wille und Macht. Insel Verlag: Frankfurt am Main; Leipzig, 2004.
- Gurr, Andrew: The Shakespearean Stage 1574-1642. Cambridge University Press: Cambridge, 1970.
- Haller, Miriam: Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama. Böhlau Verlag: Köln; Weimar; Wien, 2002.
- Hauschild, Thomas: Magie und Macht in Italien. Über Frauenzauber, Kirche und Politik. Merlin Verlag: Gifkendorf, 2003.
- Heinrich, Birgit: Das Fest als semiotisches Produkt. Eine Analyse mit besonderer Berücksichtigung französischer Tafelsitten. Diplomarbeit: Wien, 2001.
- Herforth, Maria-Felicitas: William Shakespeare. MacBeth. Königs Erläuterungen und Materialien. Band 117. Bange Verlag: Hollfeld, 2007.
- Himmelman, Beatrix: Grundwissen Philosophie. Nietzsche. Reclam: Leipzig, 2006.
- Hoeges, Dirk. Niccolò Machiavelli. Die Macht und der Schein. Verlag C.H. Beck: München, 2000.
- Huizinga, Johann: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1960.
- Jaspers, Karl: Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens. De Gruyter: Berlin, 1981.
- Kendall, Paul Murray: Richard III. König von England. Mythos und Wirklichkeit. Diederichs: München, 1995.
- Kloft, Hans: Mysterienkulte der Antike. Götter – Menschen – Rituale. Beck'sche Verlagsbuchhandlung: München, 1999.

- Kott, Jan: Shakespeare heute. Erweiterte Neuausgabe. Alexander Verlag: München, 1989
- Krippendorff, Ekkehart: Politik in Shakespeares Dramen. Historien. Römerdramen. Tragödien. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1992.
- Künzl, Ernst: Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom. Beck'sche Verlagsbuchhandlung: München, 1988.
- Liessmann, Konrad Paul: Die großen Philosophen und ihre Probleme. Vorlesungen zur Einführung in die Philosophie. WUV-Universitätsverlag: Wien, 2003.
- Liessmann, Konrad Paul [Hrsg.]: Der Wille zum Schein. Über Wahrheit und Lüge. Philosophicum Lech. Band 8. Paul Zsolnay Verlag: Wien, 2005.
- Liessmann, Konrad Paul: Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die Schwarzen Seiten des Denkens. Paul Zsolnay Verlag: Wien, 2000.
- Lindlau, Dagobert: Der Mob. Recherchen zum organisierten Verbrechen. DTV: München, 1991.
- Luhmann, Niklas: Macht. Ferdinand Enke Verlag: Stuttgart, 1975.
- Machiavelli, Niccolò: Der Fürst. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 1978.
- Mattheus, Bernd: George Bataille. Eine Thanatographie III. Matthes & Seitz: München, 1995.
- Maurer, Michael: Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik. Böhlau: Köln; Weimar; Wien, 2004.
- Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1968.
- Neis, Edgar: William Shakespeare. König Lear. Der Sturm. Königs Erläuterungen und Materialien. Band 65. C. Bange Verlag: Hollfeld, 1998.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Goldmann: München, 1999.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Insel: Frankfurt am Main, 2000.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag: München, 1999.
- Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile. Goldmann: München, 1999.

- Phillips, Gene D. und Hill, Rodney [Hrsg.]: Francis Ford Coppola. Interviews. University Press of Mississippi/Jackson, 2004
- Puzo, Mario: Die Welt des Paten. Geständnisse des Autors zu Buch und Film. Molden: Wien; München; Zürich, 1972.
- Rothwell, Kenneth S.: A History of Shakespeare on Screen. A century of film and television. Cambridge University Press: Cambridge, 2000.
- Safranski, Rüdiger: Nietzsche. Biographie seines Denkens. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 2002.
- Sauerzopf, Silvia A.: Al Pacino on Shakespeare. Film vs. Stage. Diplomarbeit: Wien, 2008.
- Schabert, Ina [Hrsg.]: Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt. Alfred Kröner Verlag: Stuttgart, 2000.
- Schiller, Friedrich: Gedichte und Prosa. Manesse Verlag: Zürich, 1991.
- Schneider, Reinhold. Macht und Gewissen in Shakespeares Tragödie. Suhrkamp Verlag: Berlin, 1947
- Schormann, Vanessa: Macbeth. Shakespeare und kein Ende. Band 4. Kamp: Bochum, 2005.
- Schröder, Peter: Niccolò Machiavelli. Campus Verlag: Frankfurt am Main, 2004.
- Schultz, Uwe [Hrsg.]: Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Beck: München, 1988.
- Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Henschel Verlag: Berlin, 1996.
- Steiniger, René: Philosophie und Exzeß. Zu George Batailles Theorie der Verschwendung. Diplomarbeit: Wien, 1993.
- Stephens, Michael L.: Gangster Films. A Comprehensive, Illustrated Reference to People, Films and Terms. McFarland & Company: North Carolina, 1996.
- Sterling, Claire: Die Mafia. Der Griff nach der Macht. Scherz Verlag: Bern; München; Wien, 1990.
- Weiß, Wolfgang: Das Drama der Shakespeare-Zeit. Versuch einer Beschreibung. Kohlhammer: Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1979.
- Weiß, Wolfgang: King Lear. Shakespeare und kein Ende. Band 1. Kamp: Bochum, 2004.
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. Mohr: Tübingen, 1980.

Weyand, Gabriele: Der Visionär: Francis Ford Coppola und seine Filme. Filmstudien. Band 16. Gardez! Verlag: St. Augustin, 2000.

Wiechens, Peter: Bataille zur Einführung. Junius: Hamburg, 1995.

Wirth, Hans-Jürgen: Narzissmus und Macht. Zur Psychoanalyse seelischer Störungen in der Politik. Psychosozial-Verlag: Gießen, 2002.

Zander, Horst: Julius Caesar. Shakespeare und kein Ende. Band 7. Kamp: Bochum, 2006.

Filme:

Bonnie und Clyde, USA 1967. Regie: Arthur Penn. Buch: David Newman und Robert Benton. Kamera: Burnett Guffey. Darsteller: Warren Beatty, Faye Dunaway, Michael J. Pollard. Produktion: Warner Bros. and Tatira-Hiller. DVD. 107 Min.

Der große Diktator, USA 1940. Regie: Charles Chaplin. Buch: Charles Chaplin. Kamera: Karl Struss und Roland Totheroh. Darsteller: Charles Chaplin, Jack Oakie, Reginald Gardiner. Produktion: Charles Chaplin Productions. DVD. 120 Min.

Die Mafia. Die vierteilige Dokumentation, Großbritannien 2005. Regie: Matthew Thompson und Charlie Smith. Buch: Charlie Smith. Kamera: Spike Geilinger, Malcolm McClean, Jason Shepherd. Produktion: Wall to Wall Media; National Geographic Channel; Channel 5. DVD. 180 Min.

Die Spur des Falken, USA 1941. Regie: John Huston. Buch: Dashiell Hammett und John Huston. Kamera: Arthur Edeson. Darsteller: Humphrey Bogart, Brigid O'Shaughnessy, Peter Lorre. Produktion: Warner Bros. Pictures. DVD. 101 Min.

Gomorrha – Reise in das Reich der Camorra, Italien 2008. Regie: Matteo Garrone. Buch: Roberto Saviano. Kamera: Marco Spoletini. Darsteller: Toni Servillo, Gianfelice Imparato, Maria Nazionale. Produktion: Fandango. DVD. 137 Min.

Hollywood Gangster, Deutschland 2008. Regie: Eckhart Schmidt. Buch: Eckhart Schmidt. Kamera: Steve Elkins. Produktion: Raphaela-Film GmbH. DVD. 60 Min.

Maqbool – Der Pate von Mumbai, Indien 2003. Regie: Vishal Bhardwaj. Buch: Abbas Tyrewala und Vishal Bhardwaj. Kamera: Hemant Chaturvedi. Darsteller: Irrfan Khan, Om Puri, Pankaj Kapur. Produktion: Kaleidoscope Entertainment Pvt. Ltd. DVD. 132 Min.

Psycho, USA 1960. Regie: Alfred Hitchcock. Buch: Joseph Stefano und Robert Bloch. Kamera: John L. Russell. Darsteller: Anthony Perkins, Janet Leigh, John Gavin. Produktion: Shamley Productions. DVD. 109 Min.

Programmhefte:

William Shakespeare. Die Rosenkriege. Programmheft Burgtheater. Heft 179. Spielzeit 2007/ 2008.

William Shakespeare. Julius Caesar. Programmheft Burgtheater. Heft 153. Spielzeit 2006/ 2007.

William Shakespeare. Macbeth. Programmheft Burgtheater. Heft 188. Spielzeit 2008/ 2009.

Zeitschriften:

Der Spiegel. Droge Macht. Die Psychologie von Herrschaft und Unterwerfung. Nr. 11. Hamburg, 2001.

Geo Epoche. Das Magazin für Geschichte. Nr. 18: London. Geschichte einer Weltstadt 1558-1945. Hamburg, 2005.

Geo Epoche. Das Magazin für Geschichte. Nr. 33: New York 1625-1945. Hamburg, 2005.

Internetquellen:

Behrens, Ulrich: Der Pate. Eine Welt der „Gefälligkeiten“. 14.11.2002.

<http://www.filmzentrale.com/rezis/pate.htm>

[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Demirovic, Alex: Das Problem der Macht bei Michel Foucault. IPW Working Paper No. 2/2008. Institut für Politikwissenschaft. Fakultät für Sozialwissenschaften. Universität Wien. April, 2008.

http://politikwissenschaft.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_politikwiss/IPW_Working_Papers/IPW-Working-Papers-02-2008-Demirovic.pdf

[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Shakespeare bei der Mafia. US-Starregisseur Francis Ford Coppola über seinen „Paten“, den Kabel 1 in einer Mammutversion zeigt. Media-Box. Focus Nr. 51. 1998.

http://www.focus.de/kultur/medien/media-box-shakespeare-bei-der-mafia_aid_173654.html

[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Kesten, Dietmar: http://www.becritical.de/kolumnen/vergleich/vergleich_pate_rtp.html

[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Kunisch, Hans-Peter: http://www.zeit.de/2000/26/Feier_des_Lachens
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Michels, Christopher: <http://www.mannbeisstfilm.de/kritik/Francis-Ford-Coppola/Der-Pate-II/1479.html>
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Ragnarök. <http://de.wikipedia.org/wiki/Ragnar%C3%B6k>
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Rosen. <http://de.wikipedia.org/wiki/Rosen>
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Suchsland, Rüdiger: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/21/21560/1.html>
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Völuspâ. http://de.wikisource.org/wiki/Edda/%C3%84ltare_Edda/V%C3%B6lusp%C3%A2
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

Wohlleben, Mattias. Der Pate – Zur Sequenz der „Taufe Michael Francis Rizzis“. Studienarbeit. Grin Verlag, Norderstedt: 2008.
<http://books.google.at/books?id=-CchnVmEcVcC&pg=PA8&lpg=PA8&d>
[zuletzt eingesehen am: 14.10.09]

17. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Micha Matthes

Geboren am 12. Juni 1984

Geburtsort: Hof (Bundesrepublik Deutschland)

Ausbildung:

1990 - 1994: Grundschole Hummeltal

1994 - 1996: Gesamtschole Hollfeld

1996 - 2003: Markgräfin-Wilhelmine-Gymnasium Bayreuth

27.06.2003: Abitur am Markgräfin-Wilhelmine-Gymnasium Bayreuth
Schwerpunkte: Geschichte und Deutsch

seit Okt. 2004: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien