

---

# Bourdieu und die Mafia: Die Transformation des Michael Corleone

# 2

André Beckershoff

---

## Zusammenfassung

Pierre Bourdieu hat sich über Jahrzehnte mit der (Re-)Produktion von Herrschaft und sozialen Ordnungen auseinandergesetzt. Die relative Stabilität von Gesellschaften, so Bourdieu, beruht nicht auf Zwang, sondern auf einer unbewussten Zustimmung der Beherrschten. Anhand des Films *Der Pate* von Francis Ford Coppola wird herausgearbeitet, wie Rituale dazu beitragen, die Korrespondenz von Wahrnehmungsprinzipien und sozialen Strukturen herzustellen. Auf dieser Übereinstimmung beruht Symbolische Macht, also die Fähigkeit, Herrschaftsverhältnisse als natürlich und legitim erscheinen zu lassen. Diese Dialektik von Sozialisierung einerseits und sozialer Reproduktion andererseits zeigt sich in der Transformation Michael Corleones. Kurz gesagt: Das Pate-Werden ist auch immer ein Mafia-Bestätigen.

---

## 2.1 Einleitung

Die Soziologie, so sagt Pierre Bourdieu, ist ein Kampfsport.<sup>1</sup> Sie hat die Aufgabe, Regelmäßigkeiten sozialer Prozesse zu entdecken, über Begriffe greifbar zu machen und so die dahinter liegenden Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse offenzulegen. Damit dies möglich ist, müssen die Begriffe, mit denen wir die Welt

---

<sup>1</sup> Der Film „Soziologie ist ein Kampfsport“ ist auf DVD erhältlich.

---

A. Beckershoff (✉)  
Tübingen, Deutschland  
E-Mail: [andre.beckershoff@ercct.uni-tuebingen.de](mailto:andre.beckershoff@ercct.uni-tuebingen.de)

erkennen, mit der alltäglichen Erkenntnis brechen. Bourdieus Werk ist dementsprechend das Ergebnis einer systematischen Auseinandersetzung mit Antagonismen, welche sozialwissenschaftliche Denk- und Erkenntnisweisen durchziehen. Zu den Gegensätzen, die Bourdieu mit seinem Begriffsapparat zu überwinden suchte, gehören die Begriffspaare Subjekt und Objekt, Struktur und Akteur, das Materielle und das Symbolische, sowie Theorie und Empirie (Bourdieu und Wacquant 2006, S. 9). Die Frage, ob es ihm gelungen ist, nicht nur zwischen diesen Polen zu vermitteln, sondern sie regelrecht aufzulösen, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, mit Hilfe einer Analyse des Films *Der Pate* drei miteinander zusammenhängende Denkfiguren Bourdieus vorzustellen, welche als Ergebnis von Bourdieus theoretischer Arbeit gesehen werden können.

Im Zentrum dieses Beitrags steht Bourdieus Herrschaftsbegriff. Wie andere Theoretiker der kapitalistischen Gesellschaft sieht auch Bourdieu die Möglichkeit der Reproduktion von Klassenherrschaft jenseits des Zwangs. Damit Herrschaft stabil ist, muss sie die Zustimmung der Beherrschten erlangen. Dabei sind die Bezüge zwischen Erkennen/Verkennen sowie dem Film *Der Pate* aus dem Jahr 1972 zunächst nicht evident. Auch wenn sich Bourdieus theoretisches Handwerkszeug zweifelsohne für eine Untersuchung der inhaltlichen Dimension des Films eignen würde, etwa in Form einer Kriminalsoziologie, soll es an dieser Stelle vornehmlich um die Prozesse gehen, die unterhalb der eigentlichen Filmhandlung ablaufen. Ausgangspunkt der Untersuchung ist dabei die augenfällige Tatsache, dass Rituale in dem Film allgegenwärtig sind. Der Film beginnt mit einer Hochzeit, erfährt zwei Wendungen, die mit einer weiteren Hochzeit sowie einer Beerdigung in Verbindung stehen, und findet seinen Höhepunkt in der bekannten Sequenz, in der eine Taufe und der abschließende Racheakt mit Ritualcharakter verwoben werden. Nicht nur der junge, ethnologisch arbeitende, Bourdieu, sondern auch der spätere Herrschaftssoziologe Bourdieu, räumt Ritualen eine besondere Funktion in der sozialen Reproduktion ein. In ihnen manifestiert sich die dialektische Beziehung von gesellschaftlicher Ordnung und Subjekt, des Formens und Geformtwerdens, von der Reproduktion von Herrschaft, den Herrschenden und den Beherrschten.

In diesem Beitrag soll die These vertreten werden, dass *Der Pate* im Kern das Geheimnis gesellschaftlicher Reproduktion, nämlich die Funktionsweise von symbolischer Macht, veranschaulicht. Zu diesem Zweck wird im folgenden Abschnitt zunächst Bourdieus Herrschaftsverständnis vorgestellt, wobei der Zusammenhang zwischen objektiver gesellschaftlicher Struktur und dem Prozess der Einverleibung dieser Ordnung durch das Individuum im Vordergrund stehen wird. Danach wird der Film kurz vorgestellt, bevor abschließend durch die Analyse von drei Kernsequenzen Bourdieus Ansatz anhand des Films ausgeführt wird.

## 2.2 Erkennen, Verkennen und symbolische Herrschaft

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu (1930–2002) hat sich im Laufe seiner Karriere mit vielen Gesellschaftsbereichen beschäftigt. Nach seinen frühen ethnologischen Forschungen in Algerien und seiner Heimatregion, dem Béarn, widmete er sich ausführlich Fragen der Bildung, Medien, Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft, Religion und Politik. Insbesondere in seinem letzten Lebensjahrzehnt hat er sich als engagierter Intellektueller in öffentlichen Debatten auch vehement gegen die Ideologie des Neoliberalismus und dessen materielle Ausprägungen gestellt. So vielseitig seine Interessen in empirischer Hinsicht auch waren, es gibt einige Grundmotive, die jede seiner Arbeiten durchziehen. Dieser Umstand ermöglicht auch die Vorgehensweise dieses Beitrags: anstatt einen Teilaspekt des empirischen oder theoretischen Werks Bourdieus darzustellen, soll es hier darum gehen, zentrale Denkfiguren Bourdieus bezüglich einer von ihm als wesentlich angesehenen Problemlage zu entfalten: Wie reproduzieren sich gesellschaftliche Ordnungen?

Bourdieu denkt hier notwendigerweise aus einer klassentheoretischen Perspektive. Dies bedeutet für ihn, dass gesellschaftliche Ressourcen, mögen diese nun kultureller oder ökonomischer Natur sein, ungleich in der Gesellschaft verteilt sind. Nur diese ungleiche Verteilung führt überhaupt zu der Frage, warum und wie sich diese Klassen- und Machtverhältnisse reproduzieren, und – im Umkehrschluss – warum die Beherrschten und Ausgebeuteten diese Ordnung nicht in Frage stellen oder gar stürzen wollen.

Wie andere Theoretiker, so z. B. Antonio Gramsci<sup>2</sup>, gelangt Bourdieu zu dem Schluss, dass sich die Reproduktion der sozialen Verhältnisse nicht alleine auf Zwang, sondern insbesondere auf die Zustimmung der Beherrschten stützt. Dabei ist diese „Komplizenschaft“ der Beherrschten, wie Bourdieu (2004, S. 17) es zugespitzt formuliert, nicht als eine Entscheidung aus freien Stücken zu verstehen. Noch ist sie zu denken als ein ideologischer Taschenspielertrick, eine gezielte Manipulation der Beherrschten durch die Herrschenden. Vielmehr beinhaltet Herrschaft immer einen erkenntnisbezogenen Aspekt. Der „Schleier der symbolischen Verhältnisse, ohne den die Klassenverhältnisse in ihrer ‚objektiven‘ Wahrheit als Ausbeutungsverhältnisse vielfach nicht Wirklichkeit werden könnten“ (Bourdieu 1987, S. 248–249), manifestiert sich im Subjekt und seiner Erkenntnisweise.

Nur dieser symbolische Aspekt, also das Einbeziehen des Aktes der Erkenntnis, kann erklären, wie es dazu kommt, dass Beherrschte die soziale Ordnung akzeptieren und sogar zu Komplizen im Prozess der Reproduktion werden:

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Glaab in diesem Band, sowie von Hamenstädt (2014, S. 39–55).

Selbst dann, wenn Herrschaft auf nackter Gewalt – der der Waffen oder der des Geldes – beruht, hat sie stets auch eine symbolische Dimension, und die Akte der Unterwerfung und des Gehorsams sind Akte des Erkennens und Anerkennens[.] Bourdieu 2001, S. 220)

Dabei geht es nicht nur um die Anerkennung objektiver Strukturen (z. B. dass Akademiker mehr verdienen „müssen“ als Reinigungspersonal, vgl. Bittlingmayer und Bauer 2009, S. 119) durch Individuen, sondern auch um eine subjektive Selbsteinordnung in diese Verhältnisse, z. B. wenn Frauen sich in gesellschaftliche Muster und Bewertungen zwischen Mann und Frau einfügen und dies auch als Bewertung ihrer Person empfinden (Bittlingmayer und Bauer 2009, S. 120). Dieses durch gesellschaftliche Verhältnisse verzerrte Anerkennen – von Bourdieu als ein Verkennen bezeichnet – macht Erkenntnis zu einem zutiefst politischen Akt.

Doch wie fasst Bourdieu den Akt des Erkennens? Zur Beantwortung dieser Frage ist ein Blick auf Bourdieus Zugang zu dem Verhältnis von Subjekt und Objekt, von Individuum und Gesellschaft notwendig, insbesondere auf den Prozess der Sozialisierung. Bourdieu kritisiert Ansätze, die von einer Anpassung *des* Individuums an *die* Gesellschaft ausgehen (Fröhlich 2009, S. 81). Stattdessen geht es darum, diejenigen Prozesse zu verstehen, in denen Menschen sich gesellschaftliche Praktiken einverleiben und, mit Norbert Elias gesprochen, soziale Tatbestände individualisieren. Gesellschaftliche Strukturen, betont Bourdieu, liegen immer zweifach vor: in gesellschaftlichen Strukturen außerhalb des Subjekts und im Subjekt selbst. Über einen Prozess der Einverleibung, wie er im Hauptteil dieses Beitrags über Rituale untersucht wird, nimmt das Subjekt diese Strukturen auf. Bourdieu nennt diese vom Subjekt verinnerlichten Strukturen den Habitus. Der Habitus ist somit einerseits ein Produkt der sozialen Welt. Andererseits bilden einverlebte Strukturen Dispositionen, die das Handeln des Subjekts anleiten. Dabei ist der Habitus keine Sammlung von festgelegten Verhaltensweisen. Vielmehr ist er als ein Generator zu verstehen, der nach bestimmten Prinzipien im Zusammentreffen mit bestimmten Situationen Wahrnehmungs-, Bewertungs-, und Handlungsschemata erzeugt. Diese Wahrnehmungsschemata sind jedoch immer geprägt durch die soziale Welt:

Diese Klassifizierungsschemata (strukturierende Strukturen) resultieren im wesentlichen aus der Verinnerlichung der Strukturen der die Gesellschaftsordnung organisierenden Grunddispositionen (strukturierte Strukturen). (Bourdieu 2001, S. 124)

Und genau hier liegt die politische Brisanz von Bourdieus Erkenntnisbegriff. Erkenntnis erfordert notwendigerweise Instrumente und Schemata, nach denen wir unsere Umwelt wahrnehmen und beurteilen. Indem wir unsere soziale Welt mit

denjenigen Instrumenten wahrnehmen und beurteilen, die selbst aus dieser Welt stammen, nehmen wir sie tendenziell als natürlich gegeben und legitim wahr:

Symbolische Systeme sind nicht einfach Erkenntnisinstrumente; sie sind auch Herrschaftsinstrumente. [...] Herrschaft ist die Übereinstimmung von sozialen Strukturen und Wahrnehmungskategorien. (Bourdieu und Wacquant 2006, S. 32–33)

Diese Perspektive auf die politische Dimension von Erkenntnis zieht sich durch Bourdieus Gesamtwerk, und betrifft u. a. die Reproduktion von Klassen- oder Geschlechterverhältnissen. Auch die einzelnen Felder, wie Bourdieu relativ unabhängige gesellschaftliche Bereiche bezeichnet, werden stets auf ihrer Rolle in der gesamtgesellschaftlichen Reproduktion hin abgeklopft (z. B. Bildung oder Medien).

Das Geheimnis der erfolgreichen Reproduktion von Herrschaftsverhältnissen liegt folglich in der Verschleierung von Herrschaft. Verschleiert wird Herrschaft nicht so sehr durch Lügengebilde, sondern durch eine verzerrte Art der Wahrnehmung und des Urteils. Es ist genau dieser Zusammenhang zwischen Erkennen, Herrschaft und sozialer Reproduktion, dem wir uns über Coppolas Film nähern wollen.

---

## 2.3 Der Pate

The Godfather (zu dt.: Der Pate) ist die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Mario Puzo durch Francis Ford Coppola im Jahr 1972. Im Zentrum der Handlung steht die Familie Corleone. Direkt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wird das Gleichgewicht der fünf Mafia-Familien in New York gestört. Ein Mann namens Sollozzo tritt mit einem Angebot an die Dons heran: über die üblichen Mafia-Geschäfte des Glücksspiels sowie der Kontrolle der Gewerkschaften und der Prostitution hinaus möchte Sollozzo die Dons für das Drogengeschäft gewinnen. Mit seinem Versprechen von schnellen Profiten hat er bereits die anderen Familien, allen voran die Tattaglias, von diesem Vorhaben überzeugen können. Doch er benötigt noch eine Zutat, die nur die Corleones bieten können: den Schutz durch die Polizei, die Justiz und die Politik.

Don Vito Corleone, gespielt von Marlon Brando, lehnt ab. Er befürchtet, dass die Drogengeschäfte die Beziehungen zwischen den Familien stören sowie seine politischen Kontakte belasten könnten. Sollozzo und die Familien, die ihn unterstützen, verüben daraufhin einen Anschlag auf Vito Corleone. Sie verbinden damit die Hoffnung, dass sein impulsiver und weniger vorsichtige Sohn Sonny auf den Deal eingehen wird. Sonny ist jedoch auf Rache aus und lässt den Sohn Don

Tattaglias töten. Daraufhin beginnt eine Spirale der Gewalt, die nur mit dem Auslöschen aller gegnerischen Familien ein Ende finden wird.

Vor diesem Hintergrund entfaltet sich der zweite Erzählstrang des Films, nämlich die Transformation des Michael Corleone, gespielt von Al Pacino. Zu Beginn verkörpert er einen jungen Mann, der sich nichts sehnlicher zu wünschen scheint, als ein typisch amerikanisches Leben. Als jüngster Sohn des Dons ist er innerhalb der Familie ein Außenseiter, der sich durch seine Collegeausbildung, seinen Kriegsdienst und seine (nicht-italienische) Freundin Kay von seinen Geschwistern abhebt. Im Verlauf des Films wird er jedoch durch Ereignisse um ihn herum in die Familiengeschäfte hineingezogen. Er nimmt Rache an Sollozzo, den Tattaglias, sowie den Verrätern in den eigenen Reihen, und ist am Ende des Films ein Don, dessen Skrupellosigkeit weit über die seines Vaters hinausgeht.

Das fast dreistündige Epos, dessen Handlung sich über ein Jahrzehnt erstreckt, verwebt eine Reihe von Themen. Dabei haben verschiedene Autor\_innen jeweils die Motive von Verrat und Rache (Ambrogio 1978), die Rolle von Gewalt in der Suche nach Profit und dem amerikanischen Traum (Farber 1972; Simon 1983)<sup>3</sup>, sowie den Versuch, das Familienleben und die Gewalt zu vereinbaren (Farber 1972) in den Vordergrund gestellt. Häufig wird *Der Pate* als Gangsterfilm oder auch als Familiensaga (so z. B. Darmstädter 1995) interpretiert. An dieser Stelle soll das Hauptaugenmerk jedoch weniger auf einer inhaltlichen Interpretation des Films liegen, sondern auf den Berührungspunkten zwischen Film und dem Theoriewerk Pierre Bourdieus.

Doch auch hierfür bietet der Film Anschlusspunkte. Zum einen findet sich in dem Film eine Reihe von konkreten Themen, mit denen sich Bourdieu selbst beschäftigt hat, insbesondere die Rolle von Ritualen. Andererseits gibt es auf einer abstrakten Ebene Parallelen. In der Tat schildert der Film bildlich, in welchem Maße die Mafiaordnung auf der Ausübung von Gewalt fußt, und diese ist im Film bereits auf einer selbstevidenten Ebene allgegenwärtig. Was einer Erläuterung bedarf ist jedoch die Frage, warum die Verschleierung dieser Gewaltordnung glückt, empfinden die Beteiligten die Mafia-Ordnung doch als eine, die auf Ehre, Respekt und Anerkennung beruht. Diese Vorgänge zu verstehen, d. h. sie zu entschleiern und nicht als Sinn-, sondern als Herrschaftsverhältnisse zu begreifen, ist ein Bourdieu'sches Grundmotiv. Michaels Transformation lässt sich genau aus diesem Blickwinkel verstehen.

---

<sup>3</sup> Die Mafia, so Farber (1972, S. 218) wird in ihrer Funktionsweise so dargestellt, wie jedes andere amerikanische Unternehmen.

## 2.4 Soziale Reproduktion und Symbolische Herrschaft

Die Analyse des Films wird von der Frage nach der Reproduktion einer sozialen Ordnung (in diesem Fall die Mafia) geleitet. Dabei werden drei Sequenzen untersucht, an denen die Funktionsweise von Begriffen aus dem Theorieapparat Bourdieus veranschaulicht werden kann: Erstens die Rolle von Ritualen für die Einübung von Dispositionen; zweitens die körperliche Ausprägung dieser Dispositionen; und drittens die Rolle von Dispositionen für Erkenntnis und symbolische Herrschaft.

Den roten Faden für diese Analyse bietet das dialektische Verhältnis der Transformation von Michael Corleone einerseits, sowie der Reproduktion der Mafiaordnung andererseits. Wie wird dieser Prozess im Film dargestellt, und wie würde Bourdieu ihn beschreiben? Dabei geht es jedoch nicht nur um die Veränderungen von Michael selbst, sondern vielmehr um die sozialen Bedingungen seiner Transformation, und wie das Formen des Individuums dialektisch auch die soziale Ordnung reproduziert.

### 2.4.1 Rituale

Innerhalb des Films sind die Rituale sowohl für das Fortschreiten der Handlung, als auch für die persönliche Transformation Michaels wesentlich. Anders gesagt bieten sie Knotenpunkte, an denen die objektive Welt und das Subjekt aufeinandertreffen. Der Film öffnet mit einer Hochzeit, erfährt eine Wendung mit dem Entlarven des Verräters auf der Beerdigung des Dons, und schließt mit der Rache während eines Taufrituals. An dieser Stelle wollen wir die Hochzeitssequenz untersuchen, die ganz zu Beginn des Films steht.

Die Familie Corleone feiert in einem opulenten Fest die Heirat Connies, der Tochter Don Corleones und Schwester von Michael Corleone. Während die Gäste draußen feiern, empfängt Don Vito Corleone in einem Hinterzimmer Bittsteller. Diese Form der Parallelmontage, also der ständige Wechsel zwischen beiden Handlungen, ist kein Zufall. „It’s part of the wedding: No Sicilian can refuse any request on his daughter’s wedding day,“ (10’53) erklärt Tom Hagen die Geschäftigkeit des Dons im Hinterzimmer. In dieser langen Sequenz von etwa 25 min führt Coppola eine Reihe von Motiven ein, die für den Film wichtig sind und die Anschlusspunkte für eine Analyse aus der Sicht Bourdieus bieten. In strukturalistischer Art stellt Coppola beide Schauplätze, die Feier im Garten und die Mafia-Geschäfte im Hinterzimmer, gegenüber: das Fest finden Draußen im Tageslicht statt, es ist geprägt durch die ausgelassene Stimmung, die Familie sowie durch die Gegenwart von Frauen. Im Innern, also im dunklen und gedrängten Hinterzimmer,

geht es ums Geschäft, um Verhandlungen zwischen ernsten Männern, die über Leben und Tod entscheiden. Trotz der oberflächlichen Unterschiede ähneln sich beide Welten dadurch, dass sie durch Rituale geprägt sind. Coppola zeigt hier nicht nur die Hochzeit als eine Reihe von geregelten Handlungen, vom Beschenken des Hochzeitspaars mit Geldumschlägen über den Tanz der Braut mit ihrem Vater bis zum Anschneiden der Hochzeitstorte, sondern arbeitet auch den Ritualcharakter der Mafia-Welt heraus. Dort geht es um die korrekte Weise, dem Don mit Worten und Gesten Respekt zu zollen, und seine eigene Bitte vorzutragen. So sind beide Welten getrennt, aber doch ähnlich.<sup>4</sup>

Michael fällt aus diesem Rahmen heraus. Er ist zwar ein Mann, aber er hat nicht an den Mafiageschäften Teil; er sitzt zwar draußen, aber im Dunkeln; er tanzt zwar, aber nicht ausgelassen; und er bewegt sich vorsichtig, fast schüchtern, und ist selbst im Umgang mit seinen Brüdern etwas ungenau. Er ist somit nicht wirklich Teil der Mafia, aber er versteht die Welt um ihn herum. Kays Rolle ist eine andere. Als Michaels Freundin begleitet sie ihn zur Hochzeit, aber sie ist einer der wenigen Hochzeitsgäste ohne italienische Abstammung. Coppola nutzt die Rolle, um dem Zuschauer die Welt der Mafia zu erklären: während der Sequenz fragt sie Michael mehrmals, was es mit den Bräuchen und Beziehungen der Familie auf sich hat. Sie repräsentiert hier und im ganzen Film die Perspektive derer, die nicht im Rahmen stehen und die Rituale der Mafia und der Familie erkennen.

Besonders deutlich wird dies in ihrer Verwunderung über Luca Brasi. Brasi wird als treuer Weggefährte des Dons dargestellt. Als „Mann fürs Grobe“ gehört er jedoch nicht zu den eloquenten Intellektuellen der „Familie“. Dennoch besteht er darauf, beim Don vorzusprechen, um ihm zur Hochzeit seiner Tochter zu gratulieren. Bevor er zum Don gelassen wird, zeigt Coppola Brasi zwei Mal, wie er am Rand der Feier wieder und wieder seine aus zwei Sätzen bestehende Gratulation einübt (13'35):

Luca Brasi: Don Corleone, I am honoured and grateful that you have invited me to your home on the wedding day of your daughter. And may their first child be a masculine child. Don... Don Corleone... I am honoured... (er spricht im Hintergrund weiter)

Kay: Michael, that man over there is talking to himself. See that scary guy over there?

Brasis stete Wiederholung dieser Sätze weckt Kays Aufmerksamkeit. Sie empfindet das ungenauke Schauspiel der Einübung als halb belustigend und halb

<sup>4</sup> Bourdieu bezeichnet dies als eine strukturelle Homologie.



beängstigend, kennt sie doch nicht die Bedeutung (im doppelten Sinn, s. u.) des Rituals, das sie beobachtet. Die Figur Brasi erlaubt jedoch einen Blick auf das soziale Funktionieren des Hinterzimmers. Der Don empfängt an dem Tag weitaus eloquentere Gäste, wie den Bestatter Bonasera und den Sänger Johnny Fontane. Beide wenden sich mit gewichtigen Bitten an den Don, verstoßen jedoch gegen grundlegende Regeln der Ehrerweisung und müssen sich vom Don maßregeln lassen. Brasi hingegen verhaspelt sich trotz aller Vorbereitung beim Vortrag, wirkt ungeschickt und beinahe tragikomisch. Im Gegensatz zu den anderen Bittstellern beweist er jedoch, dass er das Ritual und somit die soziale Ordnung ernst nimmt.

Wie sieht Bourdieu diese Rituale? Die Dualismen der Eröffnungssequenz entsprechen ziemlich genau denen, die Bourdieu in seinen Früharbeiten in Algerien beobachtet und beschrieben hat. Vermutlich hätte er Simon (1983, S. 78–79) zugestimmt, der argumentiert, dass Coppola keine einfachen Gegensätze zeigt, sondern dialektisch verwoben soziale Welten: da der Don am Tag der Heirat seiner Tochter keine Anfragen ablehnen kann, sind die geschäftlichen Abmachungen, die im Hinterzimmer getroffen werden, ein integraler Bestandteil des Hochzeitsrituals. Die Mafia hat ihre eigenen Rituale, sei es der Handkuss als Anerkennung der Autorität des Dons, oder die Vorbereitung auf die Morde am Ende des Films. Durch den Doppelcharakter der Eröffnungssequenz wird verdeutlicht, dass sich die Rituale der Familie mit den Ritualen der „Familie“<sup>5</sup> verwoben sind.

Bourdieu hat sich jedoch nicht nur in seinen Arbeiten zu Algerien mit Ritualen beschäftigt, sondern deren soziale Funktion auch im modernen Frankreich in ähnlicher Weise wiedergefunden. Dabei hat er zwei Aspekte hervorgehoben, die sich gegenseitig bedingen: den der Grenzziehung und den der Einübungsarbeit.

Erstens kritisiert er anthropologische Analysen von Riten, die hauptsächlich auf einen Übergang von einem Vorher in ein Nachher abzielen, wie es intuitiv beim Erwachsenwerden oder der Hochzeit plausibel erscheint. Bourdieu argumentiert, dass diese zeitliche Dimension nicht verkehrt, jedoch eine andere Dimension weitaus wichtiger sei: Rituale, wie z. B. jene des Erwachsenwerdens, trennen nicht hauptsächlich diejenigen, die das Ritual durchlaufen haben von denjenigen, die es noch durchlaufen werden. Es geht vielmehr um eine Trennung zwischen denen, die es durchlaufen haben oder werden und jenen, die den Ritus unter gar keinen

---

<sup>5</sup> Hier und nachfolgend wird die Familie ohne Anführungszeichen (als Lebensgemeinschaft) von der „Familie“ in Anführungszeichen (als Euphemismus für die mafiöse Organisation) unterschieden. Die Idee der „Familie“ ist hierbei wiederum ein konstruierter Rückbezug, der sich historisch an der US-amerikanischen Ostküste mit Blick auf Sizilien entwickelt hatte (Lupo 2005). Die Dons der so genannten Cosa Nostra-Familien der Ostküste nannten ihre kriminellen Organisationen „Familien“, da sie davon ausgingen, dass die sizilianische Mafia sich aus Familien organisierte – dies ist historisch jedoch nicht der Fall gewesen.

Umständen durchlaufen können. Es geht also nicht um ein Vorher/Nachher, sondern um ein Oben/Unten, oder anders gesagt, um Hierarchien und deren soziale Reproduktion. Am Beispiel der Beschneidung veranschaulicht Bourdieu beispielhaft, dass es nicht um die Trennung des Kindes von Erwachsenen geht, sondern um die Aufrechterhaltung der Trennung zwischen Mann und Frau.

Ein Ritual soll also dazu beitragen, dass eine willkürliche Grenze oder Hierarchie als legitim und natürlich anerkannt wird. Zentral dafür ist der zweite Aspekt von Ritualen, die Einübung. Schauen wir uns die Figur des Luca Brasi an. Dieser sitzt im Garten des Anwesens der Corleones und studiert abseits des Trubels seine Ehrerbietung ein. Diese Szene verdeutlicht die Arbeit, die hinter dem Erfolg eines Rituals steckt. Die Natur dieser Arbeit beschreibt Bourdieu als einen Vorgang des Inkorporierens. Dieses „mehr oder weniger schmerzhaftes Einüben bleibender Dispositionen“ (Bourdieu 1990, S. 89) dient der Vermittlung von angemessenem Verhalten.

Dies bedeutet umgekehrt, dass ein Ritual nicht universal verständlich sein kann. Es erschließt sich in seiner Gänze nur denen, die mit den Dispositionen ausgestattet sind, die das Ritual zugleich zu verstetigen sucht. Bezeichnend hierfür sind die unterschiedlichen Reaktionen auf Brasi: Obwohl dieser sich beim Don verhaspelt, erkennt dieser die Leistung an. Michaels Freundin Kay hingegen, die Brasi im Garten beobachtet, versteht als Außenstehende das Ritual nicht und reagiert mit einer Mischung aus Befremdung und Beängstigung.

[D]ie symbolische Wirkung des Rituals, [kann] simultan oder sukzessiv variieren [...], je nach dem wie gut oder schlecht die Adressaten für seine Aufnahme vorbereitet beziehungsweise disponiert sind. (Bourdieu 1990, S. 92)

Kay verkörpert in dieser Szene einen Standpunkt außerhalb der Mafia. Ihre Dispositionen, zu denen auch die Erkenntnisinstrumente gehören, wurden unter anderen sozialen Umständen geprägt. Bourdieu vertritt hier keineswegs einen Relativismus, nach dem es gleichwertige konkurrierende Perspektiven gibt, weist aber darauf hin, dass subjektives Erkennen nur verstanden werden kann, wenn die objektiven Strukturen, unter denen der Erkenntnisprozess stattfindet, mit einbezogen werden.

Auch die Wandlung Michaels lässt sich über Rituale nachvollziehen. Dazu gehört z. B. die Szene, in der er mit Clemenza den Mord an Sollozzo und McClusky einstudiert, wozu u. a. die Art die Waffe zu halten und fallenzulassen gehört. Auch Michaels eigene Hochzeit auf Sizilien ist ein wichtiger Schritt von seinen amerikanischen Bindungen (Kay, die Armee, das College) hin zu seinen sizilianischen Wurzeln. Zentral ist jedoch der Handkuss am Krankenbett Vito Corleones aus der Sequenz, die im folgenden Abschnitt im Zentrum steht.

Politische Theorie im Film

Hamenstädt, U. (Hrsg.)

2016, XII, 313 S. 25 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-07205-6