

Tanja Michalsky

«The mother country. Here they make it real»

Serienhelden auf der Suche nach ihren Wurzeln:

THE SOPRANOS: COMMENDATORI

David Chases Fernsehserie THE SOPRANOS, die von 1999 bis 2007 von HBO produziert wurde, verdankt ihren Erfolg sowohl bei den amerikanischen Fernsehzuschauern als auch in der medienwissenschaftlichen Forschung der autoreflexiv gebrochenen Fiktion eines Einblicks in die intimen Verhältnisse der zeitgenössischen Mafiosi in New Jersey.¹ Dieser Einblick wird aus der Perspektive des ambivalenten Helden Tony Soprano (James Gandolfini) gegeben, und der entscheidende Kunstgriff besteht darin, Tony zu einer Psychologin (Lorraine Bracco) zu schicken, mit der er seine Panikattacken besprechen kann, so dass auch auf narrativer Ebene motiviert wird, die Analyse seiner persönlichen Probleme mit jener der Mafia-Strukturen zu verknüpfen.² Darüber hinaus wird um Tony nicht nur der übliche Herrschaftsbereich eines Clanchefs konstruiert, sondern er erscheint als ein durchschnittlicher, von weit verbreiteten Problemen gequälter, wohlhabender amerikanischer Familienvater in einer Vorstadtvilla, so dass aktuelle Themen der amerikanischen Gesellschaft innovativ mit dem Genre des Mafiafilms verknüpft werden konnten.³ Kennzeichen der Serie ist neben der pointierten und

- 1 Da die Serie in Deutschland keinen Erfolg hatte, sind die meisten Interpretationen bislang in Amerika erschienen. Vgl. insb. David Lavery (Hrsg.): *This Thing of Ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002; Richard Greene, Peter Verneze (Hrsg.): *THE SOPRANOS and Philosophy. I Kill Therefore I Am*. Chicago/La Salle 2004; Maurice Yacowar: *THE SOPRANOS on the Couch. Analysing Television's Greatest Series*. 3. Aufl. New York 2005; David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006.
- 2 Dass die Situation des Mafioso beim Psychologen von Filmen wie *ANALYZE THIS* (USA/Australien 1999), in dem Robert De Niro als katholischer Boss und Billy Crystal als jüdischer Analytiker ein perfektes Paar gaben, vorbereitet wurde, wird in der Serie häufig reflektiert. Bezeichnenderweise wird der Vergleich dazu allerdings vor allem von Nicht-Mafiosi gezogen, während Tony Soprano diesen Film als Komödie abtut und die offensichtlichen Parallelen verdrängt. Vgl. zum größeren Zusammenhang Glen O. Gabbard: *The Psychology of the SOPRANOS. Love, Death, Desire, and Betrayal in America's Favorite Gangster Family*. New York 2002. Bruce Plourde arbeitete heraus, wie stark die Psychologin die Rolle der vom Verbrechen faszinierten Zuschauer in die Serie hinein trägt. Vgl. Bruce Plourde: *Eve of Destruction. Dr Melfi als Reader of THE SOPRANOS*. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006, S. 69–76.
- 3 Zur ambivalenten Darstellung der italo-amerikanischen Kultur in den SOPRANOS, die zum Ärger einiger Italo-Amerikaner ausgerechnet an einer Mafiafamilie exemplifiziert wird, vgl. die kontroversen Beiträge im Band von Regina Barreca, der nur AutorInnen italienischer Herkunft sammelt. Vgl. Regina Barreca (Hrsg.): *A Sitdown with the SOPRANOS. Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About-Series*. New York 2002. Vgl. außerdem die erhellende Analyse der Episode CHRISTOPHER von Christopher Kocela: *From Columbus to Gary Cooper. Mourning the Lost White Father in THE SOPRANOS*. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV*

von milieugenerierenden Kraftausdrücken strotzenden Sprache, den scharf skizzierten Charakteren unterschiedlicher Herkunft und der nur im «Bezahlfernsehen» möglichen Brutalität und expliziten Sexszenen insbesondere die gemeinhin als postmodern bezeichnete Qualität, mit dem Genre des Mafiafilms zu spielen. Man kann behaupten, dass die SOPRANOS das Genre ebenso bedienen, wie sie es zugleich dekonstruieren.⁴ Im Bild der Mafia spiegelt sich das medial konstruierte Selbstverständnis der amerikanischen Gesellschaft, wobei die Mafia zwar immer wieder als böse titulierte und dargestellt wird, ihre sozialen und kriminellen Praktiken aber gleichwohl einen Widerpart in anderen gesellschaftlichen Gruppen finden.⁵ Insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Krise weißer Männer und ihrer Organisation transzendieren die SOPRANOS den engen Kreis der Mafiosi bei weitem.

Für die in diesem Band fokussierte Relation zwischen den Künsten ist die Serie weniger wegen ihres behutsamen Umgangs mit Bildern anderer Medien im Film von Interesse,⁶ als deshalb, weil sie als Fernsehserie am Beginn des 21. Jahrhunderts den Paragone mit den vorangegangenen Kinofilmen sucht und darüber hinaus die Topoi kulturellen Selbstverständnisses u. a. im Diskurs über die älteren Filme abhandelt.⁷ Auf höchst innovative Weise wurde die Länge der in

from HBO. New York 2006, S. 104–117. Hier wird gezeigt, wie stark es innerhalb der Serie selbst gelingt, die aktuelle Diskussion um die *whiteness* von Italienern zu reflektieren. Zum Genre des italo-amerikanischen Films und dessen Stereotypen vgl. den Überblick bei Peter Bondanella: *Hollywood Italians. Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. New York 2004. Zur Auseinandersetzung mit Rassismus gegenüber italienischen Einwanderern vgl. Matthew Frye Jacobson: *Whiteness of a Different Color. European Immigrants and the Alchemy of Race*. Cambridge/London 1998; Jennifer Guglielmo, Salvatore Salerno (Hrsg.): *Are Italians White? How Race is Made in America*. New York/London 2003. In der Serie selbst wird das Thema in der Episode THE LEGEND OF TENNESSE MOLTISANTI am Esstisch von Dr. Melfi verhandelt, die selbst aus einer italienischen Familie stammt.

- 4 Vgl. David Pattie: *Mobbed Up. THE SOPRANOS and the Modern Gangster Film*. In: David Lavery (Hrsg.): *This thing of ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002, S. 135–145. Pattie wehrt sich gegen die allzu einfache Benennung der Selbstreflexivität per se und plädiert dafür, die Mafiafilme im weiterreichenden Sinn als symbolischen Rahmen der SOPRANOS zu verstehen (S. 137). Vgl. auch Martha P. Nochimson: *Waddaya Lookin' At? Re-reading the Gangster Genre Through THE SOPRANOS*. In: *Film Quarterly* 56, 2, 2003, S. 2–13.
- 5 Jason Jacobs geht so weit, Tony als den wahren Humanisten zu bezeichnen, der zwar kriminell sei, aber humanistische Werte vertrete, die man nicht als Gegensatz zu seinen Verbrechen sehen dürfe. Vgl. Jason Jacobs: *Violence and Therapy in THE SOPRANOS*. In: Michael Hammond, Lucy Mazdon (Hrsg.): *The Contemporary Television Series*. Edinburgh 2005, S. 139–159, hier S. 156.
- 6 Vgl. Franco Ricci: *Aesthetics and Ammunition. Art Imitating Life Imitating Art in THE SOPRANOS*. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006, S. 139–159. Ricci interpretiert eine große Zahl von Bildern im Kontext der Filmhandlung, kommt dabei jedoch über eine zuweilen simplifizierende Deutung und Aufzählung nicht hinaus. Vgl. auch die sehr viel eingehendere Analyse der Eingangsszene von AMOUR FOU, in der Carmela Soprano und ihre Tochter ein Gespräch im Angesicht einer mystischen Vermählung von Ribera und Rubens' Porträt seiner Frau im Metropolitan Museum führen und ohne das Bewusstsein historischer Distanz ihre eigene Situation auf die Darstellungen beziehen, bei Jacobs, *Violence and Therapy*, S. 139–141.
- 7 Vgl. Glen Creeber: *«TV ruined the Movies»*. Television, Tarantino, and the Intimate World of THE SOPRANOS. In: David Lavery (Hrsg.): *This Thing of Ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002, S. 124–134. Creeber betont zu Recht die Hierarchie der ständig zitierten und auch im Film in Ausschnitten gezeigten Filme, unter denen Francis Ford Coppolas THE GODFATHER (DER PATE, USA 1972) und THE GODFATHER: PART II (DER PATE 2, USA 1974) unbestritten führen, während

einer Serie gegebenen Zeit für eine langsame Entwicklung und Beleuchtung einzelner Themen genutzt. Da das Publikum ohne Quotendruck in der ersten Staffel langsam herangezogen werden konnte, mussten keine episodенübergreifenden Spannungsbögen erzeugt werden.⁸ Das Wachstum des Publikums wurde vielmehr über die Qualität der einzelnen, wie abgeschlossene Kurzfilme aufgebauten Episoden erreicht, die keinem starren Schema folgten, sondern sich nach ihrem jeweiligen Schwerpunkt richteten. Von Beginn an wurden die Episoden mehrfach pro Woche ausgestrahlt, so dass sie in ihrer Komplexität nachvollzogen werden konnten.⁹

Um über diesen in Jahren aufgebauten Kosmos sprechen zu können, wurde bisher meist das Verfahren angewandt, übergreifende Aspekte aus der Serie herauszufiltern und medienhistorisch oder kulturwissenschaftlich zu interpretieren. Im Gegensatz dazu soll hier an einer einzelnen Episode die Behandlung von kulturell geprägten und teils zum Klischee erstarrten Bildern analysiert werden, die sich ganz auf der Höhe intermedialer Diskurse bewegt. Die Episode *COMMENDATORI* (II.4, USA 2000)¹⁰ bietet sich für eine solche Analyse an, weil hier eine kleine Gruppe mit Tony Soprano nach Neapel, dem imaginierten Zentrum der italienischen Mafia,¹¹ reist, um dort in erster Linie zu erfahren, dass sie eine nostalgische, letztlich falsche Vorstellung ihrer eigenen «Vorfahren» hat und dass somit ihre Identität in Gefahr ist.¹² Bezeichnend für die Qualität der Serie ist,

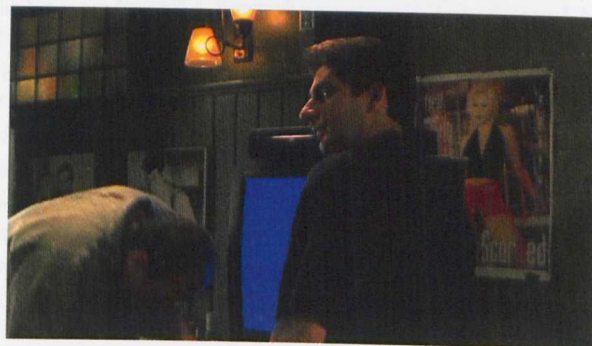
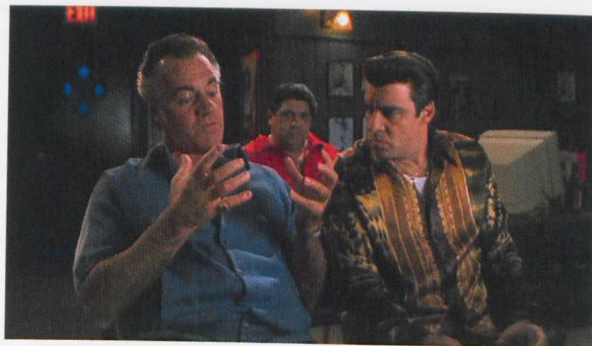
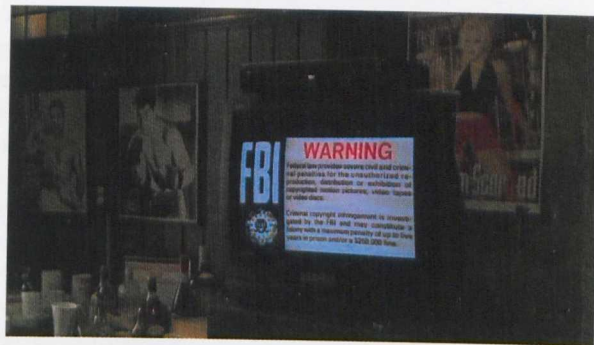
die Filme der 1930er Jahre wie Williams A. Wellmans *THE PUBLIC ENEMY* (DER ÖFFENTLICHE FEIND, USA 1931), Howard Hawks *SCARFACE* (NARBENGESICHT, USA 1932) und Mervyn LeRoy *LITTLE CAESAR* (USA 1931) gleichsam zur «Geschichte» gehören. Mike Newells *DONNIE BRASCO* (USA 1997) oder Martin Scorsese *MEAN STREETS* (HEXENKESSEL, USA 1973) und *GOODFELLAS* (GOODFELLAS – DREI JAHRZEHNTE IN DER MAFIA, USA 1990), wohl weil zu realitätsnah, sind selten positiv besetzt, obgleich «Marty» (Scorsese) in mehreren Dialogen erwähnt und offensichtlich von den Mafiosi verehrt wird, so ruft Christopher ihm in 46 *LONG* auf der Straße zu, dass er seinen Film *KUNDUN* (USA 1997) (unausgesprochen: im Gegensatz zu den Mafiafilmen) besonders schätzt.

- 8 Vgl. Mark C. Rogers, Michael Epstein, Jimmie L. Reeves: *THE SOPRANOS* as HBO Brand Equity. The Age of Commerce in the Age of Digital Reproduction. In: David Lavery (Hrsg.): *This Thing of Ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002, S. 42–57, zur Finanzierung vgl. insb. S. 53f. Sie betonen, dass HBO die Serie genutzt habe, um dem Sender angesichts eines stark ausdifferenzierten Marktes eine besondere Qualität zu verleihen. Auch wenn nicht auszumachen sei, wie diese Qualität mit den vielen Drehbuchschreibern, Direktoren und dem gesamten Produktionsprozess konkret herbeigeführt wurde, so beruhe sie doch zu einem großen Teil auf der (künstlerischen wie finanziellen) Freiheit, die der Sender David Chase gewährt habe.
- 9 Vgl. Paul Levinson: *Naked Bodies, Three Showings a Week, And No Commercials. THE SOPRANOS* as a Nuts-And-Bolts Triumph of Non-Network TV. In: David Lavery (Hrsg.): *This Thing of Ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002, S. 26–31.
- 10 Drehbuch: David Chase, Regie: Van Patten, Erstausstrahlung in den USA am 6.2.2000.
- 11 Die Literatur zur Geschichte der Mafia und ihrer aktuellen Situation in Italien ist seit den großen Prozessen der 1980er und 1990er Jahre stark angewachsen und würde diesen Rahmen sprengen. Allgemein bekannt ist jedoch, dass innerhalb der so genannten «Mafia», der «cosa nostra» («this thing of our's») stark differenziert werden muss, und dass Neapel lediglich ein Zentrum unter vielen ist, in dem die hier so genannte «Camorra» herrscht. Vgl. als allgemeine Einführung John Dickie: *Cosa Nostra. Die Geschichte der Mafia*. Frankfurt am Main 2006.
- 12 Vgl. zur Identitätskonstruktion H. Peter Steevens: *Dying in Our Own Arms. Liberalism, Communitarism, and the Construction of Identity on THE SOPRANOS*. In: Richard Greene, Peter Vernezzè (Hrsg.): *THE SOPRANOS and Philosophy. I Kill Therefore I Am*. Chicago/La Salle 2004, S. 108–118, hier S. 113f. Steevens interpretiert die fehlschlagende Identitätssuche Paulies allerdings als ein allgemeines zeitgenössisches Phänomen und schießt damit meines Erachtens über das Ziel hinaus.

dass Erzähltechnik, Dialoge und Montage, der Einsatz von intermedialen Bezügen, sowie die forcierte Repräsentation von Missverständnissen und Übersetzungsproblemen stellvertretend für das Gesamtkonzept stehen können und dass zudem eine spezifische Form für die in dieser Episode verhandelte Dekonstruktion des interkulturell verzerrten Mafiabildes gefunden wurde. Ziel des Beitrages ist es, die filmischen Mittel zu analysieren, mit denen in einer Fernsehserie, die auf der Klaviatur des Mafiagenres spielt, Mechanismen der Identitätsgenerierung vor Augen geführt werden.

THE GODFATHER: Ein Film steht Pate

Die Episode beginnt ironischerweise mit der jeder amerikanischen DVD vorgeschalteten FBI-Warnung, die auf das Verbot der Kopie von Filmen hinweist. Sie wird von einem kleinen Fernseher ausgestrahlt, dessen Umraum sich beim Zurückzoomen als das Hinterzimmer des als Schaltzentrale fungierenden Nachtclubs entpuppt (Abb. 1). Eifrig putzt Paulie Walnuts (Tony Sirico),¹³ ein älterer, in der Hierarchie recht weit oben angesiedelter Mobster, die Mattscheibe. Im Gegenschnitt werden die weiteren Zuschauer präsentiert, in denen Eingeweihte den Inner Circle der Gang erkennen. Man darf erwarten, dass *THE GODFATHER* oder *THE GODFATHER: PART II* gezeigt werden soll, denn Tony wirft von seinem Schreibtisch aus ein, dass er das nicht noch einmal sehen könne. Die DVD will nicht starten, und Tony meint sarkastisch, man könne ja Coppola bitten, sich des Problems anzunehmen. Es entspannt sich eine den Sprechgewohnheiten gemäß heftige Diskussion darüber, wie man das Gerät bedienen solle, aber Paulie greift in Absenz des Films zur Rezitation und spielt seine Lieblingsszene aus *THE GODFATHER: PART II*, in der Michael Corleone (Al Pacino) seinen Bruder (John Cazale) als Verräter zur Rede stellt. «It was you Fredo!», spricht er mit pathetischer Gestik (Abb. 2), die Zitat und Original deutlich unterscheiden lassen. Hier schaltet sich aus dem Hintergrund Big Pussy (Vincent Pastore), der (den Serien-Zuschauern bereits offenbarte) Verräter des Soprano-Zirkels, ein und versucht, das Gespräch in eine ihm genehmere Richtung zu wenden. Währenddessen versucht Christopher Moltisanti (Michael Imperioli), die DVD zum Laufen zu bringen, und seine Silhouette setzt sich scharf vom Blau des signallosen Bildschirms ab, so dass seine eigene Realität als Fernsehfigur an die Oberfläche



- 1 FBI-Warnung vor dem unerlaubten Kopieren von Filmen («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von *THE SOPRANOS*, USA 2000, R: Van Patten)
- 2 Paulie rezitiert eine Szene aus *GODFATHER II* («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von *THE SOPRANOS*, USA 2000, R: Van Patten)
- 3 Christopher und Tony versuchen, den DVD-Player zu reparieren («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von *THE SOPRANOS*, USA 2000, R: Van Patten)

¹³ Die Namen der Protagonisten sind durchweg auf die Eigenschaften ihrer Charaktere zu beziehen. So steht «Sopranos» einerseits für das Singen von Tony Soprano selbst, der einer Psychologin seine Schwächen eingesteht und andererseits mit Rekurs auf die weibliche Stimmlage für die prekäre Situation der Mafiosi, die bei allem opernhafte Verhalten ihre traditionelle (männliche) Identität verloren haben. «Walnuts» hingegen verweist auf die männlichen «Nüsse» und damit im metaphorischen Sinn auf den Mut ihres Besitzers, der allerdings durch die Verniedlichung des Vornamens zugleich gemindert wird.



4 Tony spielt seine Liebesszene aus *GODFATHER II* («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von *THE SOPRANOS*, USA 2000, R: Van Patten)

5 Paulie schlägt auf den DVD-Spieler ein («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von *THE SOPRANOS*, USA 2000, R: Van Patten)

geholt wird (Abb. 3). Paulie bleibt hartnäckig und fragt Tony erneut nach seiner Liebesszene aus dem Film. Auch wenn er sich zunächst weigert und die Querelen mit dem DVD-Player das Gespräch immer wieder stören, erzählt schließlich auch Tony, nachdem er sich vom Tisch erhoben hat, wie so oft in leichter Untersicht gegeben und mit Geldscheinen in Händen, seine Szene (Abb. 4). Es ist jene, in der der kleine Vito Corleone in Sizilien den Boss umbringt. Tony nimmt allerdings anders als Paulie keine Rolle ein – er bleibt seiner Funktion gemäß der über den Dingen stehende Erzähler, entwirft mit wenigen Worten die Villa, den Garten, die Szene und reflektiert dann, dass ihm das wohl nur einfallt, weil er nun selbst «rüber fahre.» – «Oh, it's fucking beautiful!», kommentiert Consigliere Silvio (Steve van Zandt) und spricht damit aus, wie in der Evokation dieser Bilder, die allen auch ohne DVD-Kopie vor Augen stehen, die Ästhetik der Mafiamoral verdichtet ist. Die Szene endet damit, dass Paulie den scheinbar defekten DVD-Spieler kurz und klein schlägt (Abb. 5).

Diese nicht ganz anderthalb Minuten dauernde Eingangssequenz führt auf eine für die Serie typische Weise in das Thema ein, denn sie erklärt, dass Tony seine Fahrt nach Neapel vor der Folie von Coppolas *THE GODFATHER: PART II* unternimmt. Der Film wurde in früheren Episoden bereits erwähnt, hier wird seine intermediale Funktion jedoch eigens thematisiert. Dass es sich eigentlich «nur» um einen Film handelt, macht unmissverständlich der reparaturbedürftige DVD-Spieler deutlich, ebenso wie Tonys Bemerkung zu Coppola, den er als Regisseur kennt und schätzt, der aber nicht in der Lage ist, alle Kopien des Films unter Kontrolle zu halten. Dass dieser Film aber eine Matrix für das aktuelle Handeln und den Habitus der Mafiosi bietet, wird dadurch zur Schau gestellt, dass alle den Film mehr oder weniger auswendig kennen, einzelne Sätze, Gesten, nacherzählte Bilder genügen, um das ganze Setting samt seiner extravaganten Ethik abzurufen. Der Subtext gibt der aktuellen Szene darüber hinaus auch narrativ eine weitere Bedeutungsebene, muss man doch wissen, dass Fredo in Paulies Zitat der Verräter war, um zu verstehen, dass Pussy, der FBI-Informant, von dieser Szene ablenken muss.¹⁴ Auch Tonys Szene bekommt ihren eigentlich Sinn erst, wenn man weiß, dass es sich dabei in *THE GODFATHER* um eine Rückblende handelt, eine filmische Rückkehr zu den italienischen Wurzeln, die Tony nun selbst antreten möchte. Vor dem Hintergrund der gesamten Serie aber handelt es sich um einen Metakommentar zu dem Status der Serienhelden, die als kleinere Kopien gleichsam mythischer Helden vergangener, großer Zeiten agieren. Sie kennen den Mythos, können ihn auch als «fucking beautiful» goutieren, sie können sich aber – anders als der ästhetische Schein es verlangen würde – nicht von ihm distanzieren, sondern sie versuchen

14 Wie klar die Rollenverteilung für Serienkenner war, macht Anne Leibovitz' Foto von 1999 deutlich, das nach Leonardo da Vincis *DAS LETZTE ABENDMAHL* (1494–1498, Mailand, Santa Maria delle Grazie) mit den Mitgliedern der Soprano-Familie modelliert wurde. Es zeigt Tony als Christus und Pussy als Judas.

noch immer, ihn zu leben, indem sie ihn imitieren. Man kann das als reinen Mediendiskurs interpretieren und das Fernsehen als den kleinen Bruders des Kinos sehen, man kann darin aber auch einen ironischen Kommentar zur Verlogenheit der Mafia selbst sehen, die ihre Legitimität aus kitschigen Bildern bezieht, die ihrerseits nur in dieser Gestalt eine Realität im Film hatten. Es muss als Präludium verstanden werden, dass Paulie das Gerät zerschlägt, das jenen Mythos am Leben hält, der in der folgenden Reise nach Neapel große Blessuren erhalten wird.

Bezeichnend für die SOPRANOS ist, dass die Kenntnis von Coppolas THE GODFATHER vorausgesetzt wird. Zwar teilt sich der Witz, dass ungebildete Mafiosi nicht einmal mit einem DVD-Spieler umgehen können und ihn deshalb vernichten, jedem Zuschauer mit, reizvoll wird es aber nur für jene, die auch in Absenz des Films die Allusionen verstehen und Original von manipulierter Kopie unterscheiden können. Im Laufe der Serie werden viele sich die THE GODFATHER-Trilogie erneut angesehen haben, um die eigene Erinnerung an die nur oberflächlich präsenten Filmszenen und deren Kontexte aufzufrischen und so den Anspielungsreichtum erfassen zu können. Genau darauf kann eine so komplexe Serie im Gegensatz zum Kinofilm setzen und kann sich dementsprechend selbst bei einem so ephemeren Medium wie dem Film auf sehr pointierte Zitate beschränken. Zugleich erzieht sie ihre Zuschauer zu Filmanalysten, die die Episoden als Kunstwerke mit eigenem Referenzsystem betrachten.

Identität und Alterität

Um das Thema von Identität und Alterität zu beleuchten und zugleich eine episodinterne Handlung zu entwickeln, werden mehrere Handlungsstränge parallel fortgeführt, die sich gegenseitig kommentieren. Den größten Raum bekommt dabei der Aufenthalt in Neapel, der diese Episode schon wegen der Originalschauplätze vom normalen Setting abhebt. Tony will den Handel mit gestohlenen Luxuswagen abschließen, muss dabei aber lernen, dass die Mafia in Italien längst ganz anders strukturiert ist, als er angenommen hat und als es in seine von Filmen gespeiste Vorstellung passt. Entgegen seinen Erwartungen kann er nicht direkt mit einem männlichen Gegenüber seines Ranges verhandeln, sondern muss mit der Frau (Sofia Milos) des zu lebenslanger Haft verurteilten Mauro Zucca vorlieb nehmen und mit eigenen Augen sehen, dass der alte Don Vittorio (Vittorio Duse) im Rollstuhl sitzt und an Demenz erkrankt nur noch ein Schatten seiner selbst ist. Nur langsam kann er seine Strategie der neuen Situation anpassen und auf die Waffen der bildschönen Annalisa, einer dunkelhaarigen «Madonna» (Abb. 6) reagieren, die ihm zu gleichen Teilen mit weiblichen Verführungskünsten und unnachgiebiger Härte begegnet.¹⁵ Es gelingt ihm schließlich, der «wo-

6 Annalisa Zucca taxiert Tony Soprano beim ersten Treffen («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)



¹⁵ Nicht nur dem amerikanischen Publikum dürfte angesichts dieser Rolle die italo-amerikanische Sängerin Madonna in den Sinn kommen, die die Pop-Musik mit ihrem Rollenspiel zwischen Heiliger und Hure um eine neue Facette bereichert hat. Vgl. zu den Zitaten, derer sich Madonna bedient, Matthias Weiß: *Madonna revidiert. Rekursivität im Videoclip*. Berlin 2007. Es kommt hinzu, dass einer der wenigen bei den SOPRANOS aus dem Italienischen erhaltenen Ausrufe eben «Madonna» (gesprochen «Maro») ist, der freudiges Erstaunen zum Ausdruck bringt.

man boss» ihren besten Mann abzuringen, aber im Gegenzug muss er die Wagen zu einem deutlich geringeren Preis verkaufen.

In New York bahnt sich derweil die Scheidung eines Mafiaehepaares an. Auch hier ändern sich also die traditionellen Verhältnisse, wenn Angie Bonpensiero (Toni Kalem) sich von ihrem Mann Pussy (dem bereits erwähnten FBI-Informanten) trennen will, weil er ihr seine halbjährige Absenz (beim FBI) nie erklärt und sich angesichts ihrer drohenden Krebserkrankung nicht mitfühlend genug gezeigt hat. In Abwesenheit Tonys ist der New Yorker Handlungsstrang von den Diskussionen der Frauen geprägt, die sich um die Institution der Ehe und das Machogehabe der Männer drehen. Tonys Schwester Janice (Aida Turturro) kommt dabei die Aufgabe zu, einige vulgärfeministische Positionen zu vertreten, die allerdings von ihrer eigenen Beziehung zu einem recht altmodischen Mafioso konterkariert werden.¹⁶ Während in Amerika mit geborgtem Vokabular diskutiert wird, haben entgegen dem Klischee in Italien die Frauen der Mafiosi (allerdings nur, weil ihre Männer sich gegenseitig umbringen oder sie im Gefängnis sitzen) bereits einen Teil der Macht. Geradezu nebenbei wird gezeigt, wie Pussy einen unerwünschten Zeugen seines Informantentreffens umbringt. Dass es sich dabei um einen Elvis-Fan und -Imitator handelt, lässt sich wiederum sowohl auf der intermediären Ebene lesen als auch als episodentruer amerikanischer Gegenpol zu den italienischen Klischees.

Höchst effizient werden in dem Nebeneinander der beiden Schauplätze auch die Städte mit gezielten Informationen skizziert. Die relevanten neapolitanischen Verhandlungen finden in idealtypischen Kulissen statt, sei es im Edelrestaurant, am Strand von Posillipo (der als solcher nicht eigens eingeführt wird, sondern ein traditionelles Neapelbild aufrechterhalten soll) oder zuletzt gar beim Orakel der Sibylle von Cumae. In New York wird, zu Beginn begleitet von einer Radiostimme mit Verkehrs- und Wetterinformationen, gezeigt, wie afroamerikanische «Mitarbeiter» Tonys einen der später zu verkaufenden Mercedesse stehlen und die Besitzerin entsetzt reagiert, wenn ihr Mann den «fucking niggers» die Schuld gibt.¹⁷ Die jüdische Kleinfamilie mit einem Hund namens Churchill genügt, um beim amerikanischen Publikum New York-Klischees abzurufen. Demgegenüber wird das abendliche Neapel auch an ungewohnten Drehorten wie dem Blick vom Meer und dem Ausgang eines viel befahrenen Tunnels gefilmt, und die formale Klammer bildet auch hier der (nicht untertitelte) Singsang eines Radiosprechers. Globalisierung und Alterität treffen so aufeinander und sensibilisieren für das komplexe Gefüge der Städte, das in diesen stark verkürzten Bildern zwar nicht aufgeht, aber durch die Textur weniger sinnlicher Eindrücke bewusst sowohl als auch entgegen bekannten Postkartenbildern inszeniert wird.

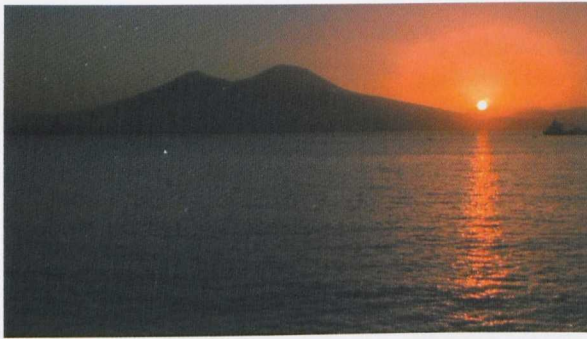
- 16 Zur Rolle der Frauen in den SOPRANOS vgl. Lisa Cassidy: Is Carmela Soprano a Feminist? Carmela's Care Ethics. In: Richard Greene, Peter Vernezze (Hrsg.): *THE SOPRANOS and Philosophy. I Kill Therefore I Am*. Chicago/La Salle 2004, S. 97–107; Janet McCabe, Kim Akass: What has Carmela Ever Done for Feminism? Carmela Soprano and the Post-feminist Dilemma. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006, S. 39–55. Zur Rolle von Janice Soprano vgl. Valerie Palmer Mehta: Disciplining the Masculine. The Disruptive Power of Janice Soprano. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006, S. 56–68.
- 17 Zur Rolle von Afroamerikanern in den SOPRANOS vgl. Brian Gibson: «Black Guys, My Ass». Uncovering the Queerness of Racism in THE SOPRANOS. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006, S. 194–213.

Die Alterität von Italo-Amerikanern und Italienern wird jedoch weniger durch die Gegenüberstellung von Bildern zum Ausdruck gebracht, als durch die individuellen Erlebnisse der Neapelbesucher. So erfahren Paulie und Tony, dass Gewalt anders als gewohnt angewendet werden kann, denn sie sehen sprachlos zu, wie ein kleiner Junge zusammengeschlagen wird, der das aus ihrer Sicht nicht verdient hat. Dies sei die Universität von Neapel, werden sie belehrt – ein Kommentar, der dem notorischen Zynismus der Neapolitaner entspringt, aber ebenfalls andeutet, dass kulturelle Differenzen auch von Mafiosi nur in einem langwierigen Lernprozess überwunden werden können. Christopher genießt im Hotel den ungebremsen Drogenkonsum, ohne auch nur einmal vor die Tür zu kommen und Paulie versucht vergeblich, sich mit wildfremden Neapolitanern zu unterhalten und einer gelangweilten Prostituierten Freude über den gemeinsamen Ort der Ahnen abzurufen.¹⁸ Das Scheitern des Aneignungsprozesses einer nur scheinbar bekannten «Heimat» ist evident. Das Verweben der kurzen New York-Einschübe mit der Handlung in Neapel macht die Distanz spürbarer, die durch missgelaunte, von der Zeitverschiebung kontaminierte Telefonate Tons mit seiner Frau noch unterstrichen wird.¹⁹ Visuell inszeniertes Ergebnis der Reise ist schließlich die Enttäuschung, die den drei Reisenden ins Gesicht geschrieben steht, als sie aus den Autofenstern ihre von Industrie durchsetzte amerikanische «Heimat» wiedersehen, die dank des Vorspanns der Serie bereits ein Topos ist.²⁰ Trotz aller anders lautenden Rhetorik wissen sie, wie wenig Erfolg sie mit ihrer Reise in wirtschaftlicher wie in sentimentaler Hinsicht hatten, aber das können sie nur verdrängen. Die scheinbar so realen, über die Vorfahren genealogisch verbürgten Wurzeln der italo-amerikanischen Identität werden in dieser Episode als reines Konstrukt entlarvt, an der Identität der Mafiosi aber ändert sich nichts, weil sie unter anderem auf diesem Konstrukt aufbaut. Diese Einsicht ist selbstredend nicht neu, innerhalb der Serie wird aber exemplifiziert, wie sehr die Mafiosi entgegen allen neuen Erfahrungen an ihrem Konstrukt festhalten müssen.

¹⁸ Christopher Moltisanti, der in früheren Episoden erfolglos an einem Drehbuch für einen eigenen Film schrieb, den er erst in der Episode STAGE 5 in der vierten Staffel unter dem Titel CLEAVER verwirklichen wird, forderte in THE STORY OF TENNESSE MOLTISANTI, dass sein Leben einen Spannungsbogen haben müsse, so wie es in den Anweisungen für Drehbücher beschrieben werde. Er habe aber weder den noch eine Identität. Eben dies wird in der lapidaren Nebenhandlung der Neapelepisode exemplifiziert.

¹⁹ Im Telefonat, das Tony und Carmela nach Tons erster Verhandlung führen, bemängelt er zunächst, dass es in Neapel zuviel Fischgerichte gäbe, als er aber bemerkt, dass Carmela gerade selbst kocht, weil es in den USA Mittag ist, schlägt er vor, sie solle doch etwas «vom Chinesen» holen, womit Tony nicht nur seine Frau als Köchin beleidigt, sondern auch die ebenso internationale wie degenerierte amerikanische Imbissküche angesprochen wird. Diese Stimmigkeit der Dialoge zum Episodenthema trägt beachtlich zur Qualität der Serie bei.

²⁰ Vgl. David Johnsson: Homeward Bound. These SOPRANOS Titles Come Heavy. In: David Lavery (Hrsg.): *Reading the SOPRANOS. Hit TV from HBO*. New York 2006, S. 27–36, hier S. 30f. Er betont den Rahmen, der durch die von Industrie durchzogene, dschungelähnliche Vorstadtlandschaft der sich langsam fortentwickelnden Handlung gegeben wird. Lance Strate hingegen hat die Folgen dieses nunmehr weit verbreiteten Bildes von New Jersey für seine aktuellen Bewohner untersucht. Vgl. Lance Strate: No(rth Jersey) Sense of Place. The Cultural Geography (and Media Ecology) of THE SOPRANOS. In: David Lavery (Hrsg.): *This thing of ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002, S. 178–194. Zur Titelsequenz, die diese Landschaft fragmentiert, vgl. ebd., S. 193.



7 «The Vesuvius!»
 («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE
 SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)

8 «Discover the taste of the real Neapolitan
 express»: Paulie in der Altstadt Neapels
 («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE
 SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)



Klischee und Wirklichkeit

In der Ankunftsszene in Neapel scheinen die Erwartungen der Reisenden noch erfüllt. Paulie verfällt in Verzückung angesichts der Hoffnung auf jene Realität, von der er seine eigene Existenz nur als Kopie empfindet: «Look at this place! The mother country. Here they make it real.» Und Tony formuliert nach einem Blick auf den vor ihnen liegenden Vesuv gleichsam eine Theorie der Nachahmung: «The Vesuvius! Jesus! Who'll tell Artie that his mural looks like a used Trojan compared to this?» (Abb. 7) Je nachdem, auf

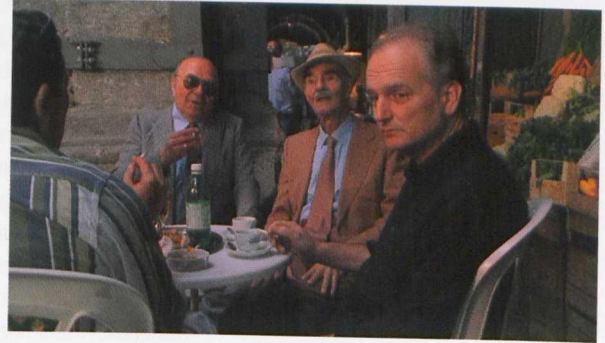
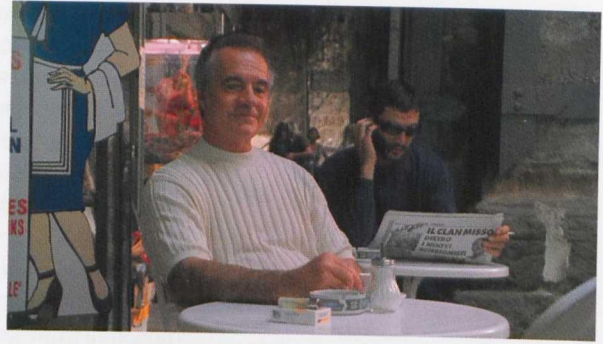
welcher sprachlichen Ebene man diesen Ausruf interpretiert, handelt es sich bei dem «used Trojan» entweder um ein besonders ekelerregendes Objekt, ein gebrauchtes Kondom nämlich, dessen bekannteste Marke «Trojan» in den USA zu einem Synonym für Kondome geworden ist, oder es handelt sich um die kultiviertere Variante des Trojanischen Pferdes. Tony bezieht sich in jedem Fall auf das Wandbild im «Vesuvio» genannten Restaurant der Familie, das ihm angesichts des Vulkans selbst von, höflich ausgedrückt, «minderer Qualität» erscheint, oder eben nicht nur als Kopie, sondern noch dazu als eine gebrauchte Kopie – womit er das zu einem Logo für Neapel verkommene Bild des Vesuvs sehr gut erfasst hätte. Im Folgenden wird sich zeigen, dass auch ihr eigener Status der von gebrauchten Trojanischen Pferden ist, die überall gleich als solche erkannt werden. Zu dieser Einsicht sind die Reisenden aber nicht in der Lage, sondern sie hoffen, durch ihre Präsenz an dem Ort, wo «die es wirklich machen» auch zu «echten» Mafiosi zu werden, ähnlich wie sie es zuvor durch die Aneignung der Filmszenen versucht haben.

Die Diskrepanz zwischen Imagination und Wirklichkeit der neapolitanischen Heimat wird narrativ über die erwähnten Lernprozesse inszeniert, in der Hauptsache findet sie ihren Ausdruck aber in den Kommunikationsschwierigkeiten, die auf den mangelnden Italienischkenntnissen der Italo-Amerikaner beruhen. Sie beeinflussen die Handlung, wenn der bilinguale Mittelsmann, Furio Giunta,²¹ diplomatisch falsch übersetzt, und sie wirken komisch, wenn Paulie in Unkenntnis der Regeln Unbekannte als «commendatori» anspricht, weil er es für höflich hält. Vor ein Werbeschild für «real Neapolitan express» gesetzt, bei dem es sich durchaus um ein neapolitanisches Fundstück schönsten Sprachwirrwarrs handeln kann (Abb. 8), und mit einem Zeitungsleser im Rücken, der die neuesten Nachrichten über die Mafiaauseinandersetzungen in Händen hält (Abb. 9), wendet er sich freundlich an die Männer am Nebentisch. Dass David Chase unter den bla-

21 «Giunta» bedeutet «Verbindung» bzw. «Treffen» und macht somit die Rolle dieser Figur sehr deutlich; seinem Vornamen Furio wird er erst in späteren Episoden gerecht, wenn er sich in die Frau Tonys verliebt und die USA wieder verlässt, weil er sonst nur den Ausweg hätte, Tony umzubringen. Vgl. die Episode THE STRONG SILENT TYPE. Damit bezeichnet Tony eigentlich den von ihm bewunderten Cary Grant, der ganz im Gegensatz zu ihm keine Verbindung zu seinen Gefühlen habe. Der Witz dieser Episode besteht aber darin, dass der «strong, silent type» von seinem Gegenspieler Furio verkörpert wird, ohne dass Tony es begreift.

siert abweisenden Neapolitanern sitzt (Abb. 10), markiert die Fiktionalität der Szene und erlaubt dem Autor jene Partizipation am neapolitanischen Straßenleben, die er seiner Figur vorenthält.

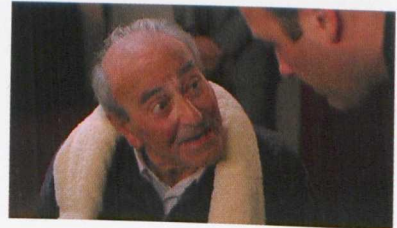
An zwei weiteren Szenen lässt sich genauer zeigen, dass die Versuche, sich mit Wortfetzen ausdrücken zu wollen und auf diese Weise Zugehörigkeit zu simulieren, für den nicht gelingenden Transfer der vorgeprägten Formeln auf die Realität stehen: Als die Amerikaner die Verhandlungen beim gemeinsamen Abendessen beginnen, macht sich auf beiden Seiten Misstrauen breit, weil sowohl Tony als auch die Neapolitaner sich gegenseitig nicht richtig behandelt fühlen. Tony kann die Beschimpfungen des neapolitanischen Anführers zwar nicht verstehen, interpretiert aber Gestik und Mimik richtig, und nur die Ankunft des verwirrten Don Vittorio rettet die heikle Situation. Tony beugt sich den tradierten Regeln gemäß zu ihm herab und erweist ihm zu aller Zufriedenheit die gebührende Ehre. Als der Alte Anstalten macht, noch etwas hinzuzufügen, lassen die betretenen Mienen der Neapolitaner nichts Gutes ahnen – doch er sagt lediglich «Wheelchair... Boulevard» (Abb. 11), worauf Tony an Furio weitergibt, man müsse wohl seinen Rollstuhl richten. Vittorios Tochter Annalisa berichtigt in «Whilshire Boulevard», und im Folgenden rezitiert Vittorio noch «George Washington Bridge» und «Major Deegan Expressway», womit Tony, selbst an verwirrte Verwandte gewohnt, nun umzugehen weiß. Auf Nachfrage gibt Annalisa kurz darauf an, nie in den Staaten gewesen zu sein, ihr passables, aber moderat fehlerhaftes Englisch «from school (Pause) and films» zu haben. Im Kontext der Episode steht Annalisas Äußerung, Englisch u. a. aus Filmen zu kennen, für das gemeinsame Bezugssystem Kino. Dass ihr Vater hingegen nicht einfach schlecht oder falsch Englisch spricht, sondern Straßennamen nennt, holt den Vorgang des Benennens selbst in den Vordergrund. Ein Eigenname kann so als Denotat missverstanden werden und zugleich wird auf das Verfahren, Schnellstraßen mit historischen Namen zu nobilitieren, angespielt. Sprache wird insofern nicht nur als Kommunikationsmittel problematisiert, sondern auch als kulturgenerierendes Medium, dessen Einzelteile auch aus dem Kontext gerissen weit mehr transportieren als eine einfache Bedeutung.²² Dazu passt, dass wenige Minuten später Paulie, nachdem er eine Weile lustlos in seinen Linguine mit der schwarzen Soße des Tintenfischs gestochert hat, nach dem Kellner verlangt und «gravy» fordert, also die amerikanische Version von Tomatensoße. Es bedarf einiger Wortwechsel, um dieses von Kulturlosigkeit kündende Ansinnen den Neapolitanern verständlich zu machen, und die kommentieren untereinander im tiefsten neapolitanischen Dialekt, dass sie zuvor zu Unrecht glaubten, die Deutschen seien «u pezzo di merda». Gerade die Abstufung, in der die Amerikaner nach dieser Erfahrung noch nach den Deut-



9 Neueste Mafia-Nachrichten («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)

10 David Chase unter den Neapolitanern («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)

11 Don Vittorio führt seine Englischkenntnisse vor («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)



²² Vgl. generell zum Sprachgebrauch in der Serie Michael E. Gettings: *This Thing of Ours: Language Use in THE SOPRANOS*. In: Richard Greene, Peter Vernezze (Hrsg.): *THE SOPRANOS and Philosophy. I kill therefore I am*. Chicago/La Salle 2004, S. 159–170.

schen rangieren, weil sie ein lokales Gericht nicht goutieren können, offenbart das zwar nicht gerade subtile, aber dennoch differenzierte System innerhalb dessen Vorurteile anderen Nationen gegenüber gerechtfertigt werden.

Nationale Vorurteile, die auf eingeschränkter massenmedialer Information beruhen, thematisiert hingegen ein kurzer Dialog Paulies mit einem anderen Neapolitaner. Unterhalb des Castel Nuovo, in einer eher unwirtlichen Verkehrszone, die aber (wiederum ironisch) aus dem Off durch ein neapolitanisches Volkslied mit Idyll unterlegt wird, spricht er trotz vorangegangener, ernüchternder Erfahrungen noch einmal einen Mann an und klopf ihm freundschaftlich auf die Schulter: «Commendatore!» – «La conosco?» (Kenne ich Sie?), bekommt er zurück. «I'm from America!», scheint Paulie als Antwort zu genügen – doch das löst beim Gegenüber lediglich die Erinnerung an das Seilbahnunglück 1998 in Cavalese aus: «E con la Nato?» (Sind Sie bei der Nato?) – «Allora Lei ha tagliato i fili della gondola» (Also Sie haben die Gondelstricke durchtrennt), endet das Gespräch und die Musik tritt zu dem Bild eines im Schein der untergehenden Sonne vorbeifahrenden Fischers, so dass sich für Paulie alles zum alten Bild fügt, weil er den unsinnigen Vorwurf gar nicht erfasst hat. Beide Episoden zeigen, dass es nicht um eine einseitige Diskreditierung der Mafiosi geht, sondern um das höher angesiedelte Problem von «used Trojans», die es so schwer machen, an die Realität der anderen heranzukommen.

Aber nicht nur die Dialoge lassen Imagination und Wirklichkeit auseinanderfallen. Insbesondere die Musik wird so eingesetzt, dass sie ebenso die Handlung unterstützt, wie sie sie ironisch kommentiert, oder ebenfalls das Klischee bedient, während sie dessen Dekonstruktion vorantreibt. Dies ist zwar keine Erfindung der SOPRANOS, wird aber in dieser Episode besonders weit getrieben und kann erneut exemplifizieren, wie die Facetten medialer Bedeutungsgenerierung geradezu ausgestellt werden.

Con te partirò

Andrea Bocellis Lied *Con te partirò* fungiert in mehreren Episoden als marodes Zeichen für das heile, ach so gefühlvolle Italien, das sich die Familienmitglieder herbeiwünschen, gerade weil es ihnen nur in dieser oberflächlichen, gezuckerten Version zur Verfügung steht. In *COMMENDATORI* werden seine an Arien angelehnte Melodie wie auch sein Text ständig in ein neues Verhältnis zu den gezeigten Bildern gesetzt, so dass die Kontextabhängigkeit seiner Deutung ganz offensichtlich wird – und es seinen Sinn als Zeichen für das heile Italien verliert.²³

Der Song wird zunächst in jenem Moment eingespielt, als Pussy, nachdem er beim FBI-Treffen gesehen wurde, den Supermarkt verlässt und hektisch sein Opfer auf dem Parkplatz sucht. Während die Musik schnell lauter wird, kann man die Worte verstehen: «dentro di me hai acceso la luce; chiudi dentro me la luce che...» (in mir hast Du das Licht angezündet, verschließt in mir das Licht, welches...), es folgt ein Schnitt auf die drei Frauen im Restaurant und, viel leiser (es

23 Das Lied wurde 1995 von Francesco Sartori komponiert und von Andrea Bocelli gesungen, vgl. Kevin Fellezs: *Wiseguy Opera: Music for the SOPRANOS*. In: David Lavery (Hrsg.): *This thing of ours. Investigating the SOPRANOS*. New York 2002, S. 162–175, hier S. 171ff. Fellezs fasst das Lied allerdings allein als ein «leitmotiv» für Carmela Soprano auf und lässt damit wichtige Facetten außer Acht.

kann nur noch der Kenner des Liedes erahnen): «hai incontrata per strada» (... du auf der Straße getroffen hast). Das Lied, das eigentlich Liebenden gewidmet ist, wird also dahingehend konterkariert, dass man das Licht, das die Zufallsbegegnung ausgelöst hat, nun als die Idee verstehen muss, den ungewollten Zeugen umzubringen. So flüchtig diese Einspielung ist, macht sie nur umso deutlicher, auf welch aufmerksames Publikum die Serie zu Recht setzt, denn es ist bereits betont worden, dass die Mehrfachausstrahlung der Episoden es von Beginn an ermöglichte, derartige Feinheiten zu verfolgen.²⁴

Die Musik untermalt im Folgenden das Gespräch der Frauen, in dem Angie, die Frau von Pussy, genauestens befragt wird, wie schön es sei, dass ihr Mann wieder da sei. Als Angie im Gegenteil von der Enttäuschung spricht, von ihrem Mann nicht eingeweiht worden zu sein, kommt den Frauen als Ausflucht die Musik, die also auch im Restaurant zu hören ist, zu Hilfe, und es entspannt sich ein Diskurs über das Lied und den Sänger. Zunächst rührt das Lied Rosalie zu Tränen, Carmela tröstet sie wegen des Todes ihres Mannes und Angie lenkt ein. Darauf antwortet Rosalie «Qué serà serà», was Carmela ergänzt zu «what will be, will be». Ein Lied rührt also zu Tränen, macht das, was es gemeinhin im Kino zu tun hat, aber die Konsequenz ist die Rückkehr zu einem anderen, zitierten Lied, das in sich schon Spanisch und Englisch vereinte, das aber hier in der nacheinander zitierten spanischen und englischen Version einmal mehr andeutet, wie sehr diese Worte an der Oberfläche der Sprache hängenbleiben, denn man muss vor dem Hintergrund der Serie annehmen, dass Rosalie nicht gegenwärtig ist, dass sie Spanisch und nicht Italienisch zitiert. Rosalie wie Carmela erinnern sich vielmehr einer als tiefe Wahrheit empfundenen Einsicht, die sie einem Song ebenso wie einem Film von Alfred Hitchcock verdanken, ohne diese Herleitungen notwendigerweise präsent zu haben.²⁵

Währenddessen ahnen die Zuschauer, dass die Zukunft eher Schlimmes bringen wird, da Angie sehr erregt ist und gleich ihre Geschichte auf-tischen wird. Zunächst kommt Carmela auf den Sänger zu sprechen: «God, he's so handsome, too» – und nach einer peinlichen Pause hinzufügt – «He's blind, you know?» Angie verliert nun ihrerseits die Fassung, was Rosalie auf die Blindheit des Sängers zurückführt – eines der unzähligen Missverständnisse – und dann kommt langsam Angies Geschichte heraus, während Andrea Bocelli noch immer singt. In der *Mise en scène* entspricht dem, dass andere Restaurantbesucherinnen der Szene zwar unscharf aber doch so präsent im Hintergrund zuhören, dass sie in gewissen Abständen von Rosalie verbal zusammengestaucht werden. Die Szene endet mit der Ankündigung, dass Angie sich angesichts dieser ganzen Katastrophen scheiden lassen wird. Hier dreht die Musik voll auf und zu den betretenen Gesichtern der einzeln nacheinander groß gegebenen Freundinnen erschallt «lo con te partiró!», wobei diesmal das Pathos wohl eher im Abschied angesiedelt ist.

Der folgende Schnitt zeigt einen anderen Abschied, der auf diese Weise wengleich ironisch so doch sehr eng mit dem Gesagten verknüpft wird. Immer noch begleitet von Bocellis voller Stimme startet ein Flugzeug in einen blutroten

²⁴ Levinson, *Naked Bodies*, S. 29.

²⁵ Der Song wurde 1956 für Hitchcocks Film *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, USA 1956) geschrieben und von Doris Day gesungen.

Himmel, und es wird klar, dass auch Tony in eine ungewisse, vielleicht mit amourösen Abenteuern versüßte Zukunft startet. Noch immer blutrot folgt der Vesuv (Abb. 7), dann samt Überblendung ein für das Fernsehen ungewohnt großer, ebenfalls pathetischer Schwenk auf das Castel dell'Ovo in Neapel, an dem vorbei die Limousine mit Tony, Paulie und Christopher das Hotel erreicht. Das Finale des Liedes wird mit Paulies bereits zitierten Worten «Look at this place, the mother country» vermischt. «Io con te!» alludiert nun die Liebesgeschichte zwischen den Mafiosi und ihrer Heimat, die sich als genauso hohl herausstellen wird wie die Ehe von Angie und Pussy. Das Lied wird somit sowohl Leitmotiv der Episode, in der die Mafiosi zu Bekanntem aufbrechen und Neues erkennen müssen, es ist aber zugleich Repräsentant der vorgeschobenen Ordnung, die ein Weltbild aufrechterhält, das nichts mit der Realität zu tun hat.

12a-c Annalisa Zucca und Tony besprechen die Geschäfte beim Golf («Commendatori», 4. Folge der 2. Staffel von THE SOPRANOS, USA 2000, R: Van Patten)



Erst sehr viel später wird der musikalische Faden wieder aufgenommen, wenn nämlich Tony Annalisa Zucca von seinem Balkon in ihrem Haus betrachtet, wie sie sich, nur mit einem Bikini bekleidet, die Nägel schneiden lässt. Bocellis

Song steht nun in deutlichem Gegensatz zu der zuvor eingespielten zeitgenössischen Musik, die auf Befehl Annalisas abgestellt wird. Und wieder lässt sich der Text einbinden: «Su le finestre mostra a tutti il mio cuore, che hai acceso» (Mit geöffneten Fenstern zeigt sich allen mein Herz, das Du entflammt hast). Wir verstehen mit Tony diesen Anblick als Einladung, die sein scheinbar wissender Blick auf den dargebotenen Frauenkörper offenbart. Dann aber geleitet uns der Schnitt in Carmelas Küche, wo das Lied aus dem Radio kommt. Sie scheint in Gedanken in Italien, es wird aber bald deutlich, dass sie an das vorangegangene Gespräch mit Angie denkt. Diesmal untermalt der Song das Gespräch über die Mafiamachos und wird so zu einem Gegenpart, den der gefühlvolle Bilderbuchsänger als ebenso zum Stereotyp geronnene Figur gegenüber den «emotional cripples», wie Janice die Mafiosi nennt, einnimmt. Erst als Carmela sich ins Gelächter über Janice retten kann, die auch einen Macho als Gespielen hat, dreht die Musik wieder auf, sie kann Carmelas Zweifel aber nicht mehr ausräumen – und der Schnitt zeigt denn auch Annalisa und den mit Vorfreude in eine Birne beißenden Tony. Das Lied endet mit dem Schlussakkord erneut erst in der nächsten Einstellung, die Tony und Annalisa beim Golfen in erhabener, wenngleich leicht zersiedelter Landschaft zeigt (Abb. 12a-c).

Der Song ist in dieser Szenenfolge in einen erotischen Kontext gebracht, aber der Verrat ist allgegenwärtig, denn das Lied, das Carmela hört, hat für sie einen anderen Klang als die Hintergrundmusik, die Tonys Erwartungen angibt. Allein die Spaltung in Untermalung und Radiomusik verdeutlicht die filminterne Funktion von Musik, die ebenso dazu dient, Stimmungen auszudrücken, wie dazu, Verbindungen zwischen topografisch weit entfernten Orten zu schaffen. Dass die Verbindung nur eine oberflächliche sein

kann, versteht sich in den SOPRANOS von selbst, denn das von derartiger Musik geschaffene Bild, eine Imagination des gefühlvollen Italien, steht hier ja gerade zur Disposition und wird ständig unterlaufen.

Fazit

«Fucking beautiful», um Silvio zu zitieren, ist an dieser Episode der SOPRANOS, ganz im Gegensatz zu THE GODFATHER: PART II, wie die Mafiosi als genrehäufige Figuren gezeigt werden, die den Sprung in ihre herbeigesehnte, im Heimatland angesiedelte Realität nicht schaffen. Coppolas THE GODFATHER: PART II bietet dabei die ihrerseits unerreichbare aber sehr einflussreiche Matrix. Sprache wird in diesem Kontext als scheiterndes Kommunikationsmittel inszeniert, da den Protagonisten kein interkulturelles Sprachvermögen zur Verfügung steht und sie sich auf Wortfetzen verlassen müssen, deren Konnotationen sie nicht kennen. Die intern in der Episode evozierten Bilder entpuppen sich als Klischees, die einem gegenseitigen Verständnis nicht dienen, sondern vielmehr im Weg stehen. Die Musik wird in ganz ähnlicher Weise als Medium für verkürzte und stimmungsgeladene Vorstellungen eingesetzt. Text und Melodie werden explizit gegen die Intention des Liedes verwendet. Kurz: Die Wurzeln dieser Serienhelden liegen flach, aber weit verzweigt in einem intermedial erzeugten Boden. Sie klammern sich ebenso an die Filmgeschichte wie auch die Geschichte des organisierten Verbrechens in Italien und den USA. Die Leistung der SOPRANOS besteht darin, die medialen wie die historischen Wurzeln zu ergraben und sie so freizulegen, dass ihr prekärer Status offenbar wird.