

Taylan Yildiz

GOMORRHA: Mafia und Staat im Verhältnis

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12362>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Yildiz, Taylan: GOMORRHA: Mafia und Staat im Verhältnis. In: Niko Switek (Hg.): *Politik in Fernsehserien – Analysen und Fallstudien zu HOUSE OF CARDS, BORGEN & Co.*. Bielefeld: transcript 2018, S. 225–242. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12362>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839442005-010>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0 License. For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Gomorrha

Mafia und Staat im Verhältnis¹

Taylan Yildiz

EINLEITUNG

Der Begriff ‚Mafia‘ bezeichnet einen Ordnungstypus, der sich durch zwei Kernprinzipien auszeichnet. Das sind a) die totale Hingabe zur Familie, die zur Sippe ausgedehnt ist und feudal regiert wird und b) das unerbittliche Konkurrenzverhältnis, das deren Mitglieder zu den Repräsentanten und Vollzugsorganen staatlicher Gewaltmonopole unterhalten. Erst beide Prinzipien machen die Mafia zu dem, was wir kennen und allgemein hin zu fürchten gelernt haben.

Im Zentrum unserer Kenntnis über die Mafia steht damit eine Unerbittlichkeit, die auf zwei Weisen wirkt. Zunächst fungiert sie als Distinktionsmerkmal. Im Gegensatz zu allen anderen Formen menschlicher Vergemeinschaftungen zeichnen sich mafiöse Ordnungen vor allem dadurch aus, dass Regelverstöße rücksichtslos verfolgt werden und unweigerlich Eigenjustiz hervorbringen. Unerbittlichkeit dient aber nicht nur der Kohäsion. Sie prägt darüber hinaus auch das Konkurrenzverhältnis zum Staat, der – wenngleich mit unterschiedlichen Mitteln und Idealen – doch auf derselben ontologischen Ebene den Anspruch über die letztinstanzliche Sozialbindung des Individuums erhebt und sich durch dieselbe paternale Ikonologie konstituiert. Zwar fällt nicht jedes Gesellschaftsmitglied gleichermaßen in die sich gegenseitig ausschließenden Hoheitsbereiche von Staat und Mafia. Aber jedes Familien- und Clanmitglied ist immer zugleich auch ein Mitglied staatlicher Ordnungen, mögen diese noch so prekär oder fragil sein.

1 Für hilfreiche Hinweise danke ich Carlo Latilla, Paolo Rastrello, Paolo Staiano, Niko Switek und Frank Gadinger.

Dieser Beitrag behandelt durch die Perspektive von *Gomorrha – Die Serie* (Sky Italia) einige der wichtigsten Überlappungen von Staat und Mafia, sowohl in prinzipieller als auch in praktischer Hinsicht. Dem liegt die These zugrunde, dass in der Mafia Prinzipien und Praktiken hochgetrieben werden und damit in geradezu idealtypischer Weise vorliegen, die in abgeschwächter Form auch den Staat anleiten. Damit soll der Staat keineswegs delegitimiert werden. Es soll nur durch das Medium einer Fernsehserie jene Seite seiner ‚janusköpfigen‘ Existenz belichtet werden, in der sein dunkles Machtpotenzial ruht. Nach einer kurzen Skizze meines theoretischen Verständnisses der Fakt-Fiktion-Relation werde ich mich mit zwei² Prinzipien und ihren Praktiken befassen, durch die sich eine solche Überlappung begründet und eine limitische Zone zwischen Staat und Mafia schafft: Das ist erstens das Leitbild der *Familie* als elementarer Sozialcode und zweitens das *Oberhaupt* als höchste Entscheidungsmacht.

SERIEN ALS MITTLER ZWISCHEN FAKT UND FIKTION

Das Denken über das Verhältnis von Fakt und Fiktion unterliegt in weiten Teilen der Sozialwissenschaften den Prämissen des kartesischen Dualismus. Demnach gründet sich das Faktische in der leiblichen Seinsweise des Menschen, während das Fiktive als jenes Produkt seiner seelischen Bemühungen begriffen wird, das den größtmöglichen Entfremdungsgrad von seiner leiblichen Existenz erreicht. Fakten sind demnach Gegenstand exakter Wissenschaften, werden ‚erhoben‘ oder ‚vermessen‘, wohingegen Fiktionen als Resultate rein schöpferischer Tätigkeiten gelten, die nicht *ge-*, sondern *erfunden* werden und damit eine von den Fakten differente Seinsweise aufweisen. Aus dieser Spaltung der Episteme wurde lange der Vorrang des Faktischen abgeleitet und als eine der wichtigsten Errungenschaften des neuzeitlichen Weltverständnisses ausgewiesen. Der Irrsinn, der sich durch die großen Utopien im 20. Jahrhundert ausbreitete, hatte zur Stabilisierung dieser Einschätzung nicht unwesentlich beigetragen. Heute aber wird das Verhältnis von Fakt und Fiktion differenzierter eingeschätzt und es wird nicht zuletzt durch die verfassungsrechtlichen Zusammenlegungen beider Episteme (in Deutschland in Art. 5 GG etwa) auch politisch eingestanden, dass sie in der Substanz zwar unterschiedlich, in ihrer ordnungspolitischen Relevanz aber als gleichwertig zu behandeln sind. Wenn das Fiktionale im Dienst der Des-

2 Es lassen sich natürlich eine Reihe weiterer wichtiger Bezüge diskutieren, wie etwa die *Tötung* als die radikalste Form der Vermännlichung, Abschreckung und Bestrafung.

truktivität stehen kann, ist es schließlich imstande, in das Faktische zu intervenieren, und es besteht kein Grund zur Annahme, dass es auf diese Negativrolle festgelegt ist und nicht auch progressive Wirkungen entfalten kann. Seinen Ruhepol hat die Kontroverse über das Verhältnis von Fakt und Fiktion in dieser arbeitsteiligen Umdeutung des kartesischen Dualismus gefunden.

Aber auch dieses Verständnis ist trotz seiner unbestreitbaren Vorteile unstimmig geblieben. Besonders im Anschluss an jene wissenschaftstheoretischen Studien, die sich der Genealogie der neuzeitlichen Aufteilung der Welt in Leib- und Seelenphänomene widmeten, ist man immer mehr dazu übergegangen, sich der gegenseitigen Bedingtheit von Fakt und Fiktion zuzuwenden. Offenbar ist die Erhebung oder Vermessung von Fakten ein weitaus schöpferischer Vorgang, als es der kartesische Dualismus zu erkennen erlaubt (Daston/Galison 2007), ebenso wie das Fiktive viel stärker im Realen verankert ist, als unter seinen Prämissen angenommen werden kann (Iser 1993). Die Plausibilität dieses Einwandes ist mit der Verbreitung konstruktivistischer Theorien gestiegen. Heute wird nur noch selten bestritten, dass das Verhältnis von Fakt und Fiktion (wie übrigens das zwischen Empirie und Theorie oder genereller noch: zwischen Zeichen und Bedeutung) nicht arbeitsteilig fixiert werden kann, sondern viel offener gedacht werden muss. Denn ebenso gut wie dem Faktischen nicht zu entkommen ist und selbst in der radikalsten Übersteigerung der Fiktion (Science-Fiction) Bestände des Realen erhalten bleiben, ist der Zugang zum Faktischen immer auch von den fiktiven Fähigkeiten abhängig, die der Mensch in sich trägt, um überhaupt erkennen und über das Erkannte kommunizieren zu können.³ Damit etwas als ‚wirklich‘ erfahrbar wird, muss es zuvor als ‚möglich‘ gedacht worden sein, ebenso wie das Wirkliche in seiner Aktualität immer wieder mit offenen Spielräumen zurechtkommen muss. Deshalb fordert Waldenfels (2002: 236) in seinen Überlegungen zu ‚Fiktionalität‘ und ‚Realität‘ einleitend:

„Genauso wie die Wirklichkeit ist auch die Möglichkeit als Implikat der Erfahrung zu bestimmen und nicht als Attribut, das wir einem erfahrbaren oder benennbaren Ding zusprechen.“

Werden die Ko-Konstitution von Fakt/Fiktion und ihre ontologische Gleichwertigkeit akzeptiert, ist nach den Mittlern zu suchen, durch die sich ihre wechsel-

3 So etwa der Ost-West-Konflikt in *Star Trek* oder das NS-Regime in Charly Chaplins *Der große Diktator*. Deshalb werden neuerdings die Möglichkeiten des Einsatzes von Filmen und Serien in der Lehre erörtert, vor allem in den Internationalen Beziehungen. Siehe hierzu Heck/Schlag 2015.

seitige Durchdringung vollzieht. Ein ‚Mittler‘, so Latour (2010: 70), ist eine Entität, die mit transformativer Kraft ausgestattet ist, also etwas (Bedeutungen oder Elemente), das übermittelt werden soll, zu „übersetzen, entstellen oder auch (zu) modifizieren“ vermag und so auf den ‚Lauf der Dinge‘ einwirkt. Serien als Mittler zu betrachten, bedeutet also, ihnen eine generative Kraft zuzuschreiben. Sie führen damit zwar nicht unmittelbar an die Realität heran, wenn überhaupt sinnvollerweise von einer Realität ‚an sich‘ gesprochen werden kann. Aber sie bestärken doch eine Betrachtungsweise, wonach im Medium der Serie zumindest der Zugang zu den Realitätsdeutungen, die sozial bedeutsam sind, möglich ist. Dabei ist allerdings darauf zu achten, dass dies nicht auf alle Serien gleichermaßen zutrifft. Es kommt vielmehr auf die konkreten Produktionsbedingungen an, ob und wie genau nun das Faktische und Fiktionale aufeinander einwirken.

Als narrative Medien verknüpfen Serien Bilder zu Bilderfolgen und stimulieren durch Einstellungs- und Schnitttechniken ein audiovisuelles Erzählen, das sowohl das ‚Reale‘ fiktional zu transzendieren vermag und dadurch idealtypische Zugänge in unbekannte Wirklichkeitsbereiche ermöglicht (ganz gleich, ob diese Zugänge nun aufklärerisch motiviert sind oder in Verblendungszusammenhängen stehen), als auch imstande ist, das Fiktionale vom Grund des Realen her aufzuspannen. Selbst ‚Traumwelten‘ sind über die Abgrenzung zur ‚Realwelt‘ stets konstitutiv mit ihr verbunden und lassen sich in ihrer narrativen Entfaltung auch nie vollständig von ihr lösen. Das Reale kann wie in *Alice im Wunderland* (Lewis Carroll) etwa nicht nur als Ausgangspunkt einer Reise ins Unbekannte dienen, sondern auch als ein internes Differenzierungsmerkmal fungieren, durch das sich das Fiktionale als Fiktionales erkennbar macht. Und mehr noch: Die narrative Entfaltung von Traumwelten schafft Anlässe dafür, um umgekehrt auch über das Mögliche oder Unerkannte im Realen kommunizieren zu können. Denn die Einbildungskraft, so auch Flusser (1990: 116) ist „eine komplexe, absichtsvolle (‚intentionale‘) Geste, mit welcher sich der Mensch zu seiner Lebenswelt einstellt“.

Gomorrha – Die Serie beruht auf einem preisgekrönten Reportage-Roman⁴ von Roberto Saviano und folgt dem Typus der dokumentarischen Methode. Sie ist damit auch in ihren fiktionalen Momenten als realitätsverwandt einzustufen und wird deshalb gelegentlich als ‚hyperreal‘ bezeichnet und dem Genre des

4 *Gomorra: Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, 2006 bei Mondadori erschienen, 2007 von Mario Gelardi als Theaterstück uraufgeführt und 2008 unter der Regie von Matteo Garrone verfilmt. Gegenstand des vorliegenden Beitrages ist die erste Staffel der Serie.

neuartigen *global neo-noir* (Cilento 2011) zugerechnet.⁵ Das hat vor allem damit zu tun, dass Saviano in der Produktion „die Funktion des Auteurs“ (Weber 2015: 198) übernimmt und die Serie von seinem detektivischen Blick⁶ auf das opake Innenleben des organisierten Verbrechens profitieren lässt. Da dieser Blick mit Bilderfolgen im Stile des neorealistischen Noir-Stils ausgeführt wird, kann eine ungewöhnliche Realitätsnähe und narrative Stimmigkeit in der Darstellung der Handlungsabläufe und in der Figurenzeichnung entstehen. Hyperrealität wird allerdings nicht nur durch die Verankerung der Skripte in den ethnografischen Aufzeichnungen des Auteurs und durch die bevorzugte Bilderästhetik erzeugt. Auch die Rückwirkungen der Serie auf das Leben Savianos, der seit dem trans-medialen Erfolg von *Gomorrhah* bedroht wird und unter Personenschutz steht, und der Imageschaden, den die neapolitanische Vorstadt Casal di Principe als zentraler Handlungsort der Serie erlitten hat (Tzermias 2008), rechtfertigen die Bezeichnung.

Die Serie schafft es damit, wie in *The Wire* eine Storyworld zu entfalten, die zwischen dem Faktum und der Fiktion des organisierten Verbrechens vermittelnde Momente einschiebt, den Zuschauern dabei aber nicht die Art von Identifikationsmöglichkeiten bietet, die sie üblicherweise an den Erzählverlauf zu binden verspricht. Der Zuschauer wird selbst zum Schnittstellenphänomen und in seiner moralischen Beweglichkeit herausgefordert. Während Hauptfiguren wie Vito Corleone (Marlon Brando) in *Der Pate* stets von einer Aura der Coolness und Erhabenheit umgeben sind, die selbst in Krisensituationen nicht zu bröckeln vermag, wird in *Gomorrha – Die Serie* „die Empathie der Zuschauer mit den Figuren gezielt unterlaufen“ (Weber 2015: 199) und das Bild einer brüchigen Welt gezeichnet, die moralisch ungreifbar ist und allein von existenziellen Funktions-

5 So hat Saviano jüngst in einem Interview auf die Frage, ob die Serie nicht auch Jugendliche inspirieren würde, geantwortet: „Bei den Vorarbeiten zur Serie haben wir in Neapel genau beobachtet, wie junge Camorra-Mitglieder sich kleiden, frisieren, wie sie sprechen. Wir bilden in ‚Gomorrha‘ nur die Wirklichkeit ab“ (*FAS* vom 28. Januar 2018). Da es unmöglich ist, die Frage auf einer Seite der Kontroverse aufzulösen – es ist bekannt, dass junge Gang-Mitglieder in Italien Figuren aus der Serie nachahmen (Cilento 2011) –, bringt sich in dieser Interview-Stelle die Mittler-Funktion der Serie gut zum Ausdruck.

6 Über Jahre hinweg hatte sich Saviano als Hafenarbeiter getarnt, so wichtiges Expertenwissen angeeignet und die Romanvorlage an ‚realen‘ Vorgängen ausgerichtet. Die erste Szene der Staffel spielt sich deshalb auch im Hafen von Neapel ab, einem Ort, in dem die Globalität und Lokalität des organisierten Verbrechens zusammenfällt. Zum detektivischen Blick siehe Boltanski 2015.

erfordernissen vorangetrieben wird. In den ersten beiden Folgen ist es noch die Figur *Ciro Di Marzio* (*Marco D'Amore*), die inmitten einer unmoralischen Welt eine besonnene Perspektive auf das organisierte Verbrechen eröffnet und integer erscheint. Bevor der Zuschauer jedoch eine parasoziale Beziehung zu ihm aufbauen kann, zeichnet sich schon ein moralischer Degenerationsprozess ab, der nicht radikaler ausfallen könnte. *Tony Montana* beispielsweise wird in *Scarface* (*Brian de Palma*) in der moralisch prekärsten Situation seiner Verbrecherkarriere noch von Gewissensgründen überrumpelt und unterbricht das Attentat auf eine Zielperson, die überraschend von ihren Kindern begleitet wird, obwohl der Abbruch – und auch die spezielle Art des Abbruchs (das Töten des Attentäters) – sein Leben kosten wird. *Ciro* aber wird das junge Mädchen⁷ brutal foltern, erschießen und anschließend verbrennen, nur um den Aufenthaltsort ihres Freundes *Daniele* zu erfahren, mit dem er ein gefährliches Geheimwissen teilt. Seinen Höhepunkt erreicht die ungebremsste Gewaltbereitschaft in der letzten Folge der ersten Staffel, in der *Ciro* seine Familie als Lockvogel benutzt, nur um den zum Widersacher herangereiften Sohn des Bosses in eine Falle zu locken. Während in klassischen Mafiafilmen also noch so etwas wie eine universelle Moral oder Ehre bebildert wird, die dem organisierten Verbrechen vorausgeht und ihr Ausufern von innen begrenzen kann, wird eine solche Moral hier allenfalls angedeutet, fällt aber stets hinter die Frage nach der Effektivität jener Mittel, die einen strategischen Vorteil im Handlungsgeschehen versprechen. Diese Vorgehensweise dient nicht etwa dazu, den Zuschauer zum Innehalten zu bewegen, sondern einen irreversiblen Bruch zwischen den Figuren und den Zuschauern herbeizuführen (Weber 2015: 206). Die Serie bricht also mit den Outlaw-Helden insgesamt und kennt keine „auf charmante Art gebrochenen Publikumsliebblinge wie den Hood-Robin-Hood *Omar Little* oder den netten Junkie *Bubbles*“ (Weber 2015: 206) aus *The Wire*, wenngleich die Serie immer wieder scharfe Übergänge zwischen die allgegenwärtigen Gewaltausbrüche und die moralisch entlastenden Alltagsszenen schiebt. Sie schafft vielmehr gerade durch diesen stetigen Perspektivenwechsel den ‚Helden als solchen‘ ab und kreiert ein neues Mafia-Genre, das von *Gerhard Meier* (2014) folgendermaßen beschrieben wird:

„Gegen Ende der ersten Staffel von *Gomorra* ist jedoch endgültig klar, dass die Serie sich konsequent von den gängigen Mechanismen der Gangster- und Crime-Serie abwendet. Während das Publikum von den verschiedenen Facetten der Camorra-Aktivitäten in

7 Angelehnt an den Fall der 22-Jährigen *Gelsomina Verde*, deren verkohlter Leichnam in einem Fiat 600 in einem neapolitanischen Vorort am 21. November 2004 aufgefunden wurde.

einem von moralischen Richtwerten befreiten Taumel überrollt wird, fächert die Serie die undurchdringbare Verflechtung von krimineller Parallelgesellschaft und ‚Normalität‘ auf, die weit über die Stadtgrenzen Neapels hinaus wuchert. Doch weniger durch die faktische Anerkennung dieses Zustandes, sondern durch den erzählerischen, gegen die Gepflogenheiten des Crime-Kinos gebürsteten Umgang mit dieser Erkenntnis entledigt sich *Gomorrha* der Regeln des Genres.“

DIE FAMILIE

Es gehört zu den großen Inszenierungen des Liberalismus, dass ausgerechnet im modernen Staat der mächtige Widersacher der individuellen Freiheit ausgemacht wird. Die politische Relevanz dieser Gegenüberstellung mag nachvollziehbar sein. Aber entwicklungsgeschichtlich trifft sie in dieser Eindeutigkeit keinesfalls zu, weil es der moderne Staat war, der erstmals die individuelle Freiheit zur kollektiven Geltung bringen konnte und sich, lange bevor er dieses Recht durch Normierungen zu formen (und auch zu entstellen) begann, eher am Prinzip der Dynastie und der Sippe als am Individualismus gerieben hatte (Tilly 1986).

Diese Reibung äußert sich heute noch auf vielfache Weise. Immer dort, wo starke ‚familien- oder sippenähnliche Strukturen‘ dominieren, stößt der Staat nicht selten auf massive Handlungsgrenzen; sei es, weil ihm reiche Familien Steuern vorenthalten oder weil mächtige Organisationen⁸ ‚sippenähnlich‘ verfasst sind und ihre Verstrickungen in illegale Vorgänge effektiv verbergen können. Das Loyalitätengeflecht der Familie wird aus der Perspektive des Staates deshalb auch abfällig ‚Vetternwirtschaft‘ genannt:

„Und die Verpflichtung zu unverbrüchlicher Treue gegenüber der eigenen Familie, einer Treue, die höher gilt als staatliche Gesetze und gegen die niemand verstoßen kann, ohne sich der Eigenjustiz dieser Familien zu überliefern, trägt umgangssprachlich einen italienischen Namen: Mafia.“ (Koschorke 2000: 119)

Das organisierte Verbrechen sticht in seiner Reibung mit staatlichen Autoritäten also besonders heraus (Collins 2011), eben weil es dem legitimen Blick des Staa-

8 Ein Beispiel unter vielen ist die *FIFA*, die stets mit Korruptionsvorwürfen konfrontiert wird, die nur schwer zu überprüfen sind, und es ist hier bezeichnend, dass sich Sepp Blatter in einem Interview mit der *BBC* als „the godfather of women’s football“ bezeichnet hat: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02qw29r> (zugegriffen am: 1.2. 2018).

tes nicht nur ethisch problematische Bereiche entzieht, sondern weil es den Staat in seiner Existenz negiert und ihm dadurch auf seltsame Weise ähnlich wird. Dass Staat und organisiertes Verbrechen funktional äquivalent sind und ein Verhältnis der Isomorphie aufweisen, hatte Tilly (1985) historisch belegt. Demnach war der moderne Staat in seinem frühen Stadium noch eine patrimonial geführte Organisation, die ihren Machtzuwachs durch Verbrechen garantierte, bevor er sich als bürokratische Herrschaftsform im Weber'schen Sinne legitimieren konnte. *Gomorra – Die Serie* macht diesen Zusammenhang nun mikroanalytisch fassbar. Das lässt sich an zwei Aspekten verdeutlichen, die in der Serie immer wieder szenisch aufgegriffen und mit den ästhetischen Mitteln des *global neo-noir* verarbeitet werden: (a) an der familiären Organisation der Mafia, die sich aus Kernfamilien speist, aber dennoch ein grundsätzlich ambivalentes Verhältnis zur Familie aufweist, und (b) an der korporalen Metaphorik, durch die sich die Mafia zu einem komplexen (staatsähnlichen) Herrschaftsgebilde ausdifferenziert.

(a) Die Familie ist ein Beziehungsgeflecht, das sich in unterschiedliche Ebenen mit jeweils eigenen Verweisungszusammenhängen und Handlungslogiken gliedert. Da ist zunächst die Ebene der ‚Kernfamilie‘, die in der Mafia – ähnlich wie im Staat – ein durch repressive Maßnahmen herunterformatiertes Verwandtschaftssystem darstellt (Mutter-Kind-Einheit), in dem der männliche Versorger eine „schwankende Stellung“ (Koschorke 2000: 121) einnimmt. Die Serie greift diese liminale Position des Versorgervaters durch eine sehr gewählte Bebilderung der Mutter-Kind-Einheit auf. Denn sie wird nur dann szenisch aufgegriffen, wenn entweder die Alltäglichkeit des Verbrecherlebens dargestellt werden soll oder der Versorgervater es vermeiden will, dass sich die Gewalthandlungen seines Berufslebens auf seine Familie übertragen. Erst in der letzten Folge der ersten Staffel etwa wird Ciro's Familie (Mutter-Tochter-Einheit) sichtbar, verbleibt aber in passiver Haltung und wirkt auf seltsame Weise subjektlos, weil Mutter und Tochter als Lockvögel vom Vater missbraucht werden und ihn dann gemeinsam verlassen. Eine etwas umfangreichere Schilderung der Kernfamilie wird in Folge 5 der ersten Staffel (*Kleingeld*) vorgenommen. Franco Musi (Antonio Zavatteri), der mailändische Finanzverwalter der Savastanos, gerät durch fehlgeschlagene Investitionen in eine verzweifelte Lage. Die intensivere Behandlung Musi's Familienleben verdeutlicht nicht nur die mafiösen Verstrickungen des Finanzkapitalismus und deren lebensweltliche Folgen, sondern thematisiert grundlegender die abhängige Rolle der bürgerlichen Kernfamilie vom Berufsleben des Vaters. Musi begeht bezeichnenderweise auf der häuslichen Feier des 18. Geburtstages seiner Tochter Selbstmord, weil er weiß, dass die Savastanos ihren Geldverlust sonst durch das Töten seiner Familie begleichen werden (Le-

ben als Währung). Auf dieser Ebene wird die ambivalente Rolle der Familie in Staat und Mafia erkennbar. Während sie einerseits immer wieder moralisch aufgeladen wird und Gegenstand tiefster Bekenntnis ist – auch die Mafia kennt die Witwenrente, der Familie darf es schließlich an nichts mangeln –, wird sie andererseits auf der Sollseite der Machtasymmetrie verbucht. Sie stiftet ‚Nestwärme‘, erlegt den Protagonisten aber damit Pflichten auf, bindet sie und ist nicht mehr als der wunde Punkt, der sie jederzeit angreifbar macht.

(b) Eine zweite familiäre Instanz besteht in der Organisation des Clans. Er ist familienähnlich strukturiert und unternimmt vom Ideal der Kernfamilie ausgehend die Ausdifferenzierung seiner Rollenkonstrukte. Diese Erweiterung vollzieht sich durch eine korporale Metaphorik, die es bereits dem modernen Staat erlaubt hatte, die einzigartige Bindungskraft familiärer Loyalitäten auf größere soziale Einheiten zu übertragen und so aus disparaten Einzelwillen eine Herrscherpersönlichkeit zu schaffen. So steht an der Spitze des Clans ein Oberhaupt, der als souveräner Hausvater über das Gesamtgeschehen wacht und als Kopf des Mafiakörpers mit der schwierigen Aufgabe konfrontiert ist, widerstrebende Teile durch das Familienband zusammenzufassen und die Handlungsprogramme der ökonomischen Akteure mit denen des Soldatentums zu verbinden. So muss sich Don Pietro Savastano (Fortunato Cerlino) stets in zwei Kreisen bewegen, die sich jeweils durch eigene Handlungslogiken auszeichnen und deshalb auch kaum berühren, wenngleich sie in einem ausgeprägten Verhältnis der Interdependenz zueinander stehen. Auf der einen Seite sind die ‚affektregulierenden‘ Geld- und Investitionsgeschäfte des Clans und seine Rechtsfragen, die im häuslichen Empfangsraum Don Pietros verhandelt werden und bis in die italienische Finanzmetropole Mailand reichen. Die Inneneinrichtung ist den Repräsentationsräumen barocker Paläste nachempfunden. Da der Raum aber auf die Größenordnung der umliegenden Wohnungen im *Vele di Scampia* reduziert ist, entsteht eine kitschige und „geschmacklose Opulenz“ (Meier 2014), die den Unterredungen eine ausgeprägte Schwere verleiht. Auf der anderen Seite stehen die ‚affektmobilisierenden‘ Drogengeschäfte des Clans. Sie werden von Soldaten überwacht und verwickeln den Clan immer wieder in kriegerische Auseinandersetzungen, die sich in den Bildern als Entladungen höchster Emotionalität präsentieren. Die Unterredungen hier finden fast ausschließlich in leerstehenden Lagerhallen statt und werden so von der beklemmenden Ästhetik einer gescheiterten Wirtschaftspolitik begleitet, die dem Clan nicht nur logistische Möglichkeiten verschafft, sondern mehr noch seine Bedeutung in der Region überhaupt erst mitbegründet. Der Zusammenhang der ökonomischen und soldatischen Handlungsprogramme, die auf jeweils unterschiedliche Weisen in den Geldkreislauf des organisierten

Verbrechens involviert sind, lässt sich in drei aufeinanderfolgenden Szenen nachvollziehen:

Szenen-Beispiel a:

Don Pietro spricht mit seiner Frau Donna Imma (Maria Pia Calzone) und dem gemeinsamen Sohn Gennaro, kurz Genny (Salvatore Esposito), im Besucherraum des Gefängnisses. Es geht um die Haftbedingungen Don Pietros, um die Erschließung neuer Geschäftskontakte und um die Kapitalanlage des Clans in Mailand (S 1/F 3/ab 22.45).

Don Pietro: Mit Geld lässt sich alles regeln. [Donna Imma schwenkt die Haare.]

Don Pietro: Was hast du mit deinen Haaren gemacht?

Donna Imma: Nichts. Was meinst du?

Don Pietro: Du siehst noch wilder aus, wie eine Löwin.

[Donna Imma leise und lächelnd]

Donna Imma: Hör auf damit.

[Don Pietro konzentriert seine Blickrichtung auf Donna Imma.]

Don Pietro: Nein im Ernst.

[Der Gefängnisaufseher kündigt das Ende der Besuchszeit durch dreimaliges Klopfen an und ein Kuss zwischen Don Pietro und Donna Imma besiegelt das Gespräch.]

[Don Pietro wendet sich abschließend an Genny.]

Don Pietro: Du bist jetzt der Mann im Haus.

Szenen-Beispiel b:

Don Pietro in der Gemeinschaftszelle im Gespräch mit dem jungen Pasquale, der sich in der Essenszeit auf seine Verhandlung vorbereitet und um seine Erscheinung bangt (S 1/F 3/ab 23:58):

Don Pietro: Pasquali, was ist los?

Pasquali: Verzeihung Don Pie, aber heute ist meine Verhandlung und ich sehe aus wie ein Penner. [Er schaut in den Spiegel.] Mir steht die Strafe schon ins Gesicht geschrieben. Der Richter wird mich nicht mal hinsetzen lassen.

[Don Pietro reicht ihm ein frisches weißes Hemd, das ihm soeben mitgebracht wurde.]

Don Pietro: Hier. Zieh das hier an.

Pasquali: Nein, lassen Sie. Es wird schon gehen.

Don Pietro: Na los, zieh es an.

[Pasquali zieht das Hemd an.]

Don Pietro: Haaah, gut. So sieht ein ehrlicher Mann aus.

Pasquali: Danke, Don Pietro. Das Hemd sieht so verdammt teuer aus.

Don Pietro: Geld, macht ehrliche Männer aus uns, Pasquali.

Szenen-Beispiel c:

Genny und Ciro überwachen das Auszählen von Drogengeldern in einem verdunkelten Raum und unterhalten sich (S 1/F 3/ab 25:23).

Genny: Was stinkt hier so?

Ciro: Die Junkies packen ihr Geld in die Unterhose. Glaubst du denn so was riecht nach Parfum? Aber wenn das Geld später in deiner Tasche steckt, stinkt's auf einmal nicht mehr so. Ist Tatsache.

[Das Geld wird in einem Fahrzeug versteckt, um unbehelligt nach Mailand zu gelangen.]

Die Szenenfolge lässt eine Reihe von Interpretationen zu, von denen ich hier nur eine aufgreifen möchte. Sie bezieht sich auf die beiden ‚Geld-Aussagen‘, denen zufolge Geld ‚alles regelt‘ und ‚aus uns ehrliche Männer macht‘. Die Aussagen sind nicht etwa in ihrem faktischen Wert interessant, insofern neben dem Geld auch dem Töten⁹ die Fähigkeit beigemessen wird, ‚alles regeln‘ zu können, und Ehrlichkeit auch nicht das ist, wonach das organisierte Verbrechen primär bestrebt ist. Geld fungiert hier vielmehr als ein Symbol, durch das sich bestimmte Wahrheits- und Bedeutungseffekte herstellen lassen – etwa den, dass es als ‚Verkleidungsmittel‘ dem organisierten Verbrechen erlaubt, in illegalen wie legalen Umgebungen gleichermaßen diskurs- und handlungsfähig zu sein. Wenn aus Drogengeld Finanzkapital wird und sich das Handlungsprogramm der Ökonomie mit dem des Soldatentums verbunden hat und sich gegenseitig verstärkt, hört das Geld im doppelten Sinne des Wortes auf zu stinken und wird universell einsetzbar (u.a. Korruption). Damit ist weder die Ökonomie eine notwendige Folge des Soldatentums, noch kann der ökonomische Erfolg auf das Handlungsprogramm des Soldatentums reduziert werden. Erst die Verknüpfung beider Logiken im Familienbild macht die Mafia zu einer souveränen und ordnungsbildenden Größe, also staatsähnlich.

DAS OBERHAUPT

Die Familie ist nicht nur Widersacher, sondern auch Leitbild des Staates. Die Nation wurde schließlich in dem Moment zum gemeinschaftsstiftenden Band moderner Staaten, als es sich der metaphorischen Bindungskraft der Familie bediente und so die sich territorial ausweitende Bevölkerung als Ganzheit vorstell-

9 Genny etwa wird durch das Töten zum ‚Mann‘ gemacht. Zunächst scheitert der Versuch in Folge 2 (*Das erste Mal*, ab 26.30) kläglich, geht aber dann mit noch größerer Wirkung auf (siehe unten).

bar machte (Koschorke 2000). Diese Bindungskraft ist nach wie vor ungebrochen und markiert noch immer einen zentralen Teil der politischen Sprache (Lakoff 1996), was vor allem am juristischen Vokabular des Staates und seinen alltagssprachlichen Abwandlungen erkennbar wird, wo nicht zufällig von Gründungsvätern, Staatsoberhäuptern, Muttersprachen und Vaterländern gesprochen wird.

Zentral für die metaphorische Übertragung des Familienbildes auf den Nationalstaat ist eine paternale Konzeption von politischer Macht. Sie bevorzugt hierarchische Ordnungsgebilde, an deren Spitze das Oberhaupt als ein Hausvater steht, der ein umfassendes Wahrheitsprivileg über die Nation beansprucht und eine autoritäre Führung begründet. Koschorke fasst diesen Zusammenhang folgendermaßen zusammen:

„Während die vormoderne Welt ein Flickenteppich von Mächten war, die miteinander rivalisierten und nur zu häufig in offenen Streit miteinander gerieten, bahnt die bruchlose Übertragbarkeit von Vaterattributen durch alle sozialen Abstufungen hindurch einer *Vereinheitlichung des Machtkörpers* den Weg, die ihr immanentes Ziel im ‚autoritären, alles umfassenden, inquisitorischen, alles fordernden Nationalstaat‘ finden wird.“ (in Anlehnung an Lawrence Stone, Koschorke 2000: 155)

Diese durch die Übertragung von Vaterattributen ermöglichte Vereinheitlichung des Machtkörpers bleibt jedoch stets prekär. Man kann die Machttechniken des Oberhauptes, seinen autoritären Führungsstil, etwa daran bemessen, wie es ihm gelingt, diesen Zustand unsichtbar zu halten. Weil er ihn nicht grundsätzlich überwinden kann, muss er die Brüchigkeit seiner Macht durch symbolische Investitionen und Gesten überschreiben. Aus dieser Tätigkeit¹⁰ bezieht er seine Macht und kann sie nur so aufrechterhalten. Das lässt sich an zwei Szenenfolgen diskutieren: erstens an jenem Szenenzusammenhang, in dem die Macht Don Pietros als kommunikative Macht dargestellt wird, die sich mechanischer Formeln bedient und unnachgiebig ist. Die kompromisslose Ansprache suggeriert Willenskraft und steigert damit aber auch Selbstzensur, womit zwar die Machtposition des Oberhauptes gefestigt wird, aber auch zugleich seine Führungskapazitäten erodieren. Seine Macht wird bestätigt, in den zentralen Machtfragen aber bleibt er auf sich selbst beschränkt und von den Möglichkeiten der Beratung ab-

10 Es handelt sich hier um die Übersteigerung oder Radikalisierung einer exekutiven Form der Legitimitätsgenerierung, wie sie in der postdemokratischen Konstellation (Crouch 2008, Körösiényi 2015) in abgeschwächter Form durchaus zu beobachten ist (Yildiz et al. 2018).

geschnitten. Zweitens ist hier auch jene Erzählfolge zu nennen, in der die Frage der Machtdelegation virulent wird, nachdem Don Pietro durch die Inhaftierung in seinen kommunikativen Kapazitäten beschnitten wird. Das zentrale Problem der Delegation liegt, wie die Szenenfolge verdeutlicht, vor allem darin, dass Machtübertragungen im Kontext autoritärer Führungskulturen meist nur sehr schwer zu kontrollieren sind (Prinzipal-Agent-Problematik) und jeder Versuch, einen Kronprinzen zur Macht zu befähigen, zugleich auch die Stärkung eines Rivalen befördert, dem der Vaternord irgendwann zur Option wird.

Erste Szenenfolge

Szenen-Beispiel a:

Ciro in einem Gespräch in *Vele di Scampia* mit seinem Mentor Attilio (Antonio Milo) nach einem Bombenanschlag auf ihn, den Ciro in einer Bar unverletzt überlebt hat (S 1/F 1/ab 17.57)

Ciro: Drei Tote, und vielleicht sogar noch mehr, und das war's noch nicht. Da lagen noch Verletzte auf dem Boden. Diese Hurensöhne, zwei Granaten haben sie noch reingeworfen.

Attilio: Und was ist mit dir?

Ciro: Nicht einen scheiß Kratzer, siehst du doch. Du, wenn du da gewesen wärst, wärst du jetzt tot. Wir haben einen riesen Fehler gemacht, Ati. Ich habe gewusst, dass sich Conte für die Brandstiftung rächt.

Attilio: Ciro, Das darfst du Pietro so auf keinen Fall sagen, verstanden!

Szenen-Beispiel b:

Don Pietro in einer Lagerhalle über das weitere Vorgehen nach dem Bombenanschlag auf Ciro (S 1/F 1/ab 18.26)

Don Pietro: [...] Sie haben sich in unser Revier gewagt und haben geschossen. An einem Sonntag. Es hätten Kinder da sein können. So was kann man nicht einfach ignorieren. Er wird dafür büßen. Wir werden dieser Schlange mit Freude den Kopf zertreten.

L'Africano: Er soll sich in so 'nem Gebäude verstecken, gleich neben der Hutwerkstatt.

Don Pietro: Ihr müsst ihn einfach nur schnappen. Wo ist mir egal.

Bolleta: Ist klar Don Pie, nur wir brauchen einen Plan. Wir sollten ihn dazu bringen, raus zu kommen. Das ist kein passender Ort, um... [wird von Don Pietro unterbrochen]

Don Pietro: Kein passender Ort?

Bolleta: Don Pie, man kann da nicht einfach so rein. Da drin wird's auch für uns heiß.

Don Pietro: Ich war wohl nicht deutlich genug.

L'Africano: Wir sollten uns gut überlegen, wie wir vorgehen. Er hat seine Wachen. Seine Leute sind überall und wir... [wird von Don Pietro unterbrochen]

Don Pietro: Was willst du, Africano. Stell dir vor, dein Sohn wäre in der Bar gewesen. Würdest du dann auch überlegen? Und würdest du lange überlegen [schwenkt seinen Blick auf jemanden, der eingeschüchtert nickt, schwenkt ihn dann weiter auf Zecchinetta] Und du?

Zecchinetta: Schon wahr, Don Pietro, aber wir müssen doch darüber nachdenken... [wird von Don Pietro unterbrochen]

Don Pietro: Halt den Mund [richtet seinen erhobenen Zeigefinger unter die Nase]! Conte hätte ein wenig überlegen sollen, und zwar vorher. Aber dafür ist es zu spät.

An dieser Szenenfolge lässt sich gut nachvollziehen, wie die Kompromisslosigkeit als zentrale Machtressource¹¹ des Clanoberhauptes durch mehrfaches Unterbrechen und beharrliches Wiederholen des eigenen Willens zur Geltung kommt. Gleichzeitig zeigt sich hier die Ambivalenz solcher Machtsteigerungen, weil sie Kritiken evoziert, die entweder durch Selbstzensur (Attilio mit gehobenem Zeigefinger: „Ciro, Das darfst du Pietro so auf keinen Fall sagen, verstanden!“) unartikuliert bleiben oder durch das Oberhaupt gezielt niedergeschwiegen werden (Don Pietro: „Halt den Mund!“), sodass eine nachhaltige Machtpolitik unmöglich wird. Stattdessen reißt der Flickenteppich der Mächte auf und die Gewalt eskaliert, woraufhin Conte sich nach Spanien absetzt und Don Pietro verhaftet wird.

Zweite Szenenfolge

Don Pietro wurde verlegt, die Besuchsregeln wurden eingeschränkt, was die Gesprächsatmosphäre intimer und klinischer macht.

Szenen-Beispiel c:

Vorgespräch zwischen Ciro und Genny in Strandnähe. Im Hintergrund Gennys Freunde am Pool (S 1/F 5/ab 40.35)

11 Wichtige Szenen hierfür finden sich in der dritten Folge (*Poggioreale*), in dem der Machtkampf zwischen dem Gefängnisdirektor Comandante Carcere (Lello Serao) und Don Pietro eskaliert. Diese Szenen bleiben aus Platzgründen unberücksichtigt, müssten in einer breiteren Abhandlung aber stärker ins Zentrum gestellt werden, weil sie das Kräfteverhältnis zwischen staatlicher Macht und Mafia zentral thematisieren.

Ciro: Warum gehst du nicht zum Besuchstermin, erklär's mir. Du musst dahin. Du. Es war schon falsch, deine Mutter den ganzen Mist regeln zu lassen. Aber mit deinem Vater sprichst natürlich du. Nicht sie. Weil du auch die Befehle geben musst. Kapierst du das?

Genny: Ich soll die Befehle geben?

Ciro: Ja.

Genny: Ich soll befehlen, ja? Wenn ich der bin, der befiehlt, warum sagt mir dann jeder, was ich zu tun hab', mh? Genny hier, Genny da, Genny mach dies, Genny mach das [Genny nimmt die Sonnenbrille ab, rückt näher an Ciro und wird lauter]. Weißt du was. Ich hab' die Schnauze voll davon, kapiert. Ich hab' das Sagen, ja. Also befehl' ich dir jetzt, dass du meine Mama zum Besuchstermin ins Gefängnis fährst, klar. Du fährst sie. Na geh' schon.

[Genny wendet sich seinen Freunden zu. Sie reichen ihm einen Joint und schubsen sich gegenseitig in den Pool.]

Szenen-Beispiel d:

Besuchergespräch zwischen Donna Imma und Don Pietro im Gefängnis (S 1/F 5/ab 42:24)

Donna Imma: Es ist jetzt alles geregelt. Du kannst beruhigt sein, alles gut.

Don Pietro: Ich hab' mit dem Anwalt geredet. Ich weiß Bescheid. [Sein Blick wendet sich kurzzeitig ab.] Imma, ich bin so erschöpft. Vielleicht ist der Moment gekommen, um mich auszuruhen. Hat Genny denn noch diese Freundin? [Donna Imma nickt verhalten.] Ich bin stolz auf ihn. Mein Sohn ist zum Mann geworden.

Donna Imma: Ich glaube nicht, dass dein Sohn schon ernsthaft beurteilen kann, wer die richtige Frau für ihn ist. Und die jetzt ist es für mein Gefühl noch nicht. Ich als Mutter spüre so etwas. Ich weiß es.

Don Pietro: Imma. Er ist es, der entscheidet. Außerdem hat er Ciro an seiner Seite. Der weiß Bescheid mit den Frauen. Verstehst du mich? [Donna Imma schaut eisern.] Verstehst du mich? [Donna Imma senkt den Blick und nickt verhalten.] Sehr gut. Dann kann ich mich jetzt ausruhen

Im Gefängnis bröckelt die Macht des Oberhauptes und ein eingeschmuggeltes Handy kann den Verfallsprozess nur kurzzeitig aufhalten. In dem Maße, wie die Macht des Oberhauptes schwindet, greifen Konflikte um sich, die nun auch im Inneren der Organisation durch einen angeheizten Generationenkonflikt zu wuchern beginnen. In dieser verschärften Krisensituation vollzieht sich eine Machtdelegation, die sich in Form einer triangulären Figurentransformation ausdrückt. Da ist zum einen das Clanoberhaupt Don Pietro, der das Machtvakuum hinterlässt und im Gefängnis zum gebrochenen Mann wird. Als zweites vollzieht seine

Frau Donna Imma eine Wandlung von der konservativen Hausmutter zur ‚Löwin‘: Sie widersetzt sich den Anordnungen Don Pietros führt Genny und Ciro in ausweglose Situationen. Ciro wird zum Erzfeind Salvatore Conte (Mario Palveti) geschickt, um zu verhandeln, Genny nach Honduras, um neue Kontakte zu erschließen. Die weitaus beachtlichste Transformation erlebt allerdings Genny in Honduras. Während Vater und Mutter eher charakterliche Akkumulationen oder Vertiefungen erleben (Weber 2015: 201), erweist sich die Transformation des Sohnes Genny als irreversible Verwandlung (Metamorphose), an deren Ende er nicht mehr der dickliche und machtunfähige Kronprinz ist, der zum Müßiggang neigt, sondern entschieden Befehlstone erklingen lässt und durch eine Irokesenfrisur und eine ringförmige Tätowierung unterhalb des Halses mit dem Schriftzug „No Confio ni en Dios“ („Vertraue auch Gott nicht“) seine kampfbetonte und rücksichtslose Führungsbereitschaft ankündigt. Offenbar ist die Drohgebärde seines honduranischen Peinigers zu einer Selbsterkenntnis gereift, die ihn zum Boss werden lässt.

Das stetige Bemühen um Erhalt und Wiederherstellung der monolithischen Machtposition ist also von Widerständen und Interferenzen durchzogen, die sich in den Subjekten selbst abspielen und als Schmerzerfahrungen artikulieren. Genny kehrt heim, gewachsen durch einen Schmerz, den er im karibischen Kerker seelisch und körperlich in unübertrefflicher Weise erfahren musste, weil er gezwungen war, einen Mithäftling bestialisch zu zerstückeln, zu dem er Sympathien aufgebaut hatte. Das raubt ihm jegliche emphatischen Reflexe und lässt ihn robust und machtfähig werden. Sein Schmerzempfinden ist nach der Figurentransformation nicht bloß gedämpft, sondern im Grunde überwunden, so dass nicht jedes Geschrei und Gejammer seine Entscheidungsfähigkeit zu beeinträchtigen vermag. Allerdings geht diese Erfahrung weit darüber hinaus, insofern sie neben der Machtreifung des Kronprinzen auch den Vätermord symbolisiert, den Mord am Souverän, der über seinen Leib hinaus zu vernichten ist, wenn er so umfassend ersetzt werden soll, wie es Genny auf dem Schauplatz des sich ausweitenden Generationenkonfliktes vorhat.

FAZIT

Fiktionale Phänomene als politikwissenschaftliche Untersuchungsgegenstände zu begreifen, gehört nicht zu den Gepflogenheiten der Disziplin. Allerdings schaffen zwei Entwicklungen begründete Anlässe dafür, dass sich momentan eine noch bescheidene Perspektivenerweiterung in diesem Sinne vollzieht. Das ist erstens die sich ausbreitende Überzeugung, dass (pop-)kulturelle Gegenstände wie Filme und Serien niedrigschwellige Zugänge zu komplexen Theorien und

Modellen bieten und damit einen beachtlichen didaktischen Wert aufweisen. Darüber hinaus artikuliert sich zweitens eine Vorstellung, wonach mittels fiktionaler Strategien ein differenzierteres Realitätsverständnis erzeugt werden kann, als es mittels klassisch-wissenschaftlicher Methoden möglich ist. Beide Entwicklungen greifen gewollt oder ungewollt eine methodologische Position auf, in deren Zentrum die grenzüberschreitende Zirkulation von Zeichen und Symbolen steht. Wenn Weltdeutung eine grundlegende menschliche Aufgabe ist, rücken alle deutenden Praktiken gleichermaßen in den Fokus der Sozialwissenschaften. Bestärkt wird diese Position dadurch, dass sich in den letzten Jahren ein Wandel insbesondere in der Produktion von Serien vollzogen hat, die explizit Realitätsnähe suchen und Methoden einsetzen, die auch in der Wissenschaft genutzt werden, wie etwa die ethnografische Methode oder auch die klassischen Verfahren der Dokumenten- und Berichtsanalyse (Saviano hatte sich auch mit Polizeiberichten über die *Camorristi* befasst). Der vorliegende Text hat sich vor diesem Hintergrund mit der italienischen Serie *Gomorrha* auseinandergesetzt, die einige Grundfragen der Politikwissenschaft mit Blick auf Ordnungsbildung und Machtausübung auf innovative Weise zu adressieren erlaubt. Wenngleich das hier eher in demonstrierender Weise geschehen ist und auf ausgewählte Topoi (Familie & Oberhaupt) beschränkt blieb, so habe ich doch zumindest im Ansatz zeigen können, dass eine Beschäftigung mit Serien die Politikwissenschaft nicht von ihren grundlegenden Anliegen wegführt, wie oftmals befürchtet wird, sondern ganz im Gegenteil neue Möglichkeit für politiktheoretische Reflexionen erlaubt.

LITERATUR

- Boltanski, Luc (2015): Rätsel und Komplotte – Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft, Berlin.
- Cilento, Fabrizio (2011): Savione, Garrone, *Gomorrha*: Neorealism and Noir in the Land of Camorra, in: Fast Capitalism 8: 1.
- Collins, Randall (2011): Patrimonial Alliances and the Failure of State Penetration: A Historical Dynamic of Crime, Corruption, Gangs, and Mafias, in: The Annals of the American Academy of Political and Social Science 636, S. 16–31.
- Daston, Loraine/Galison, Peter (2007): Objektivität, Frankfurt a.M.
- Flusser, Vilém (2008): Eine neue Einbildungskraft, in: Bohn, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a.M., S. 115–126.
- Heck, Axel/Schlag, Gabi (2015): „And... Cut!“ Theoretische und methodische Überlegungen zur Analyse von Filmen in Lehre und Forschung, in: Zeitschrift für Internationale Beziehungen 22 (2), S. 125–148.

- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre – Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M.
- Koschorke, Albrecht (2000): *Die Heilige Familie und ihre Folgen*, Frankfurt a.M.
- Lakoff, George (1996): *Moral Politics. How Liberals and Conservatives Think*, Chicago.
- Latour, Bruno (2010): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt a.M.
- Meier, Gerhard (2014): „Höchste Zeit für keine Helden“, *spex* vom 19.12., <http://www.spex.de/hoechste-zeit-fuer-keine-helden-gomorrah/> (zugegriffen am 11.1.2018).
- Tilly, Charles (1985): *War Making and State Making as Organized Crime*, in: Evans, Peter/Rueschemeyer, Dietrich/Skocpol, Theda (Hrsg.): *Bringing the State Back in*, Cambridge, S. 169–187.
- Tzermias, Nikos (2008): „Ghetto Stimmung in Casal di Principe“, *Neue Zürcher Zeitung* vom 3.12., https://www.nzz.ch/ghetto-stimmung_in_casal_di_principe-1.1346790 (zugegriffen am 1.2.2018).
- Waldenfels, Bernhard (2002): *Virtualität, Fiktionalität, Realität*, in: Helmes, Günter/Köster, Werner (Hrsg.): *Texte zur Medientheorie*, Stuttgart, S. 235–240.
- Weber, Tanja (2015): „Perché sono tutti cattivi“: Strategien der Anziehung und Abstoßung in *Gomorra – La serie*, in: *Romanische Studien* 2, S. 199–232.
- Yildiz, Taylan/Gadinger, Frank/Smith, Christopher (2018): *Narrative Legitimierung: Exekutive, repräsentative und subversive Erzählstrategien in der Überwachungskontroverse*, in: *Leviathan* 46: 1, S. 135–162.