Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 329

Artikel: Gegensätze in einer Perpektive - ohne Versöhnung : Martin Scorsese: the American Artist

Autor: Grob, Norbert / Kiefer, Bernd

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864097

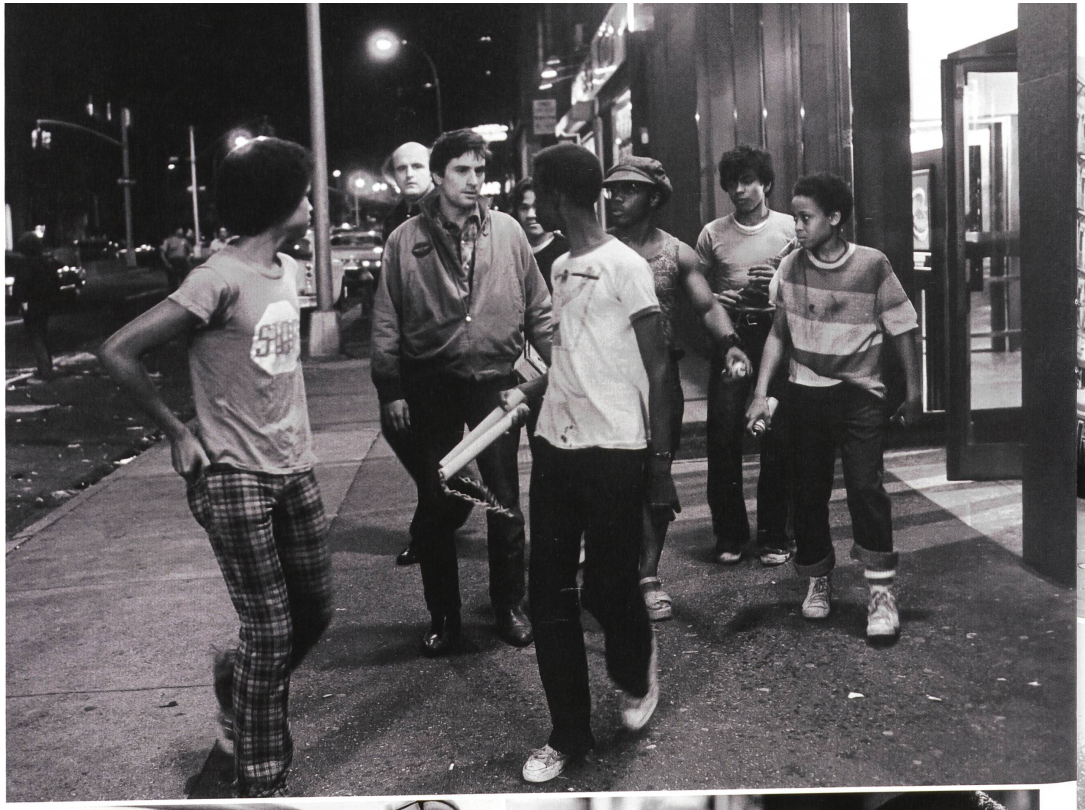
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

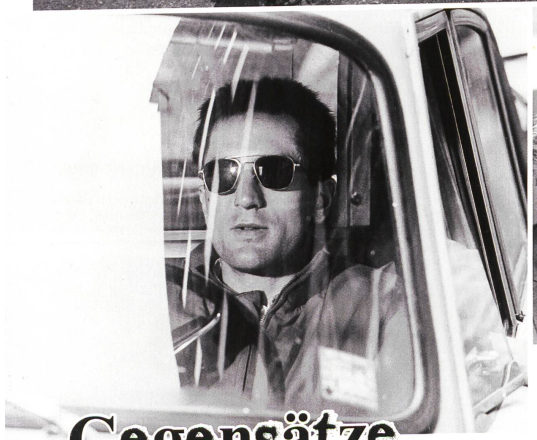
Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

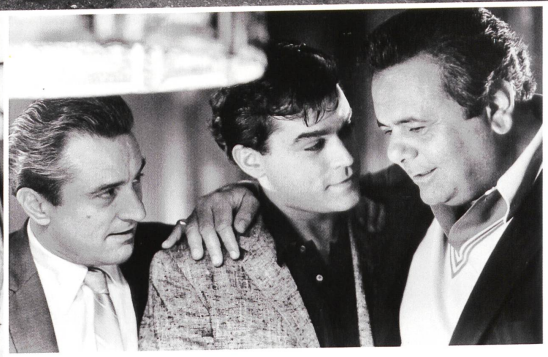
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch







oben: Robert De Niro in TAXI DRIVER *(1976); Jodie Foster und Robert De Niro in* TAXI DRIVER; *unten: Robert De Niro in* TAXI DRIVER; *Robert De Niro, Ray Liotta und Paul Sorvino in* GOODFELLAS *(1990); Harvey Keitel in* MEAN STREETS *(1973); Martin Scorsese bei den Dreharbeiten zu* THE AGE OF INNOCENCE *(1993).*

Gegensätze in einer Perspektive – ohne Versöhnung

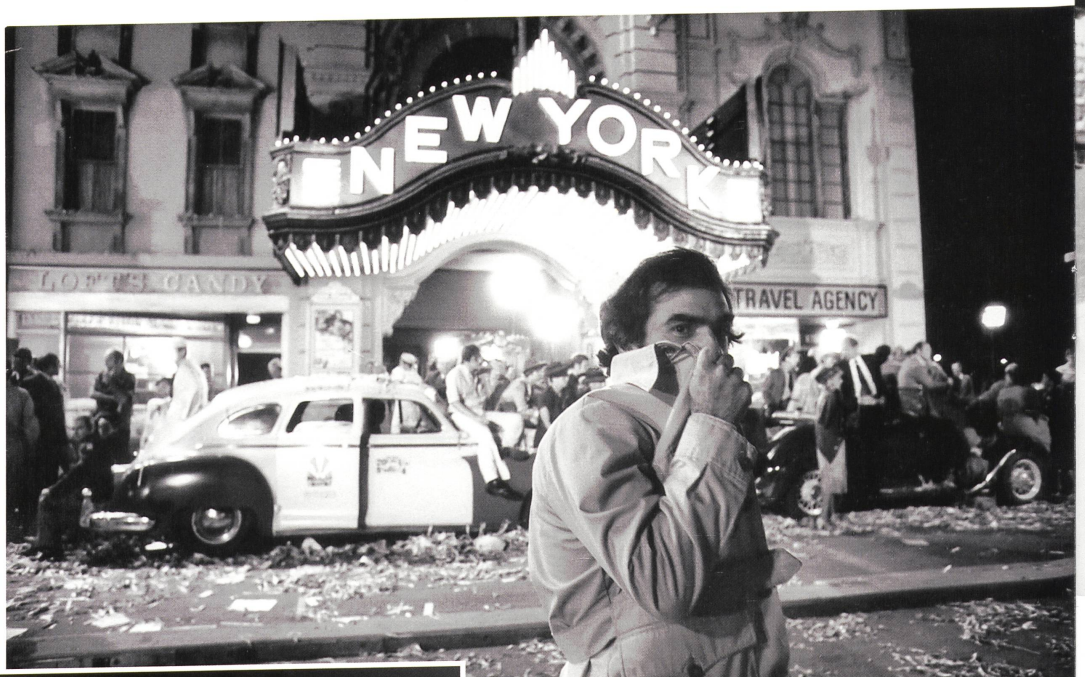
Martin Scorsese: the American Artist

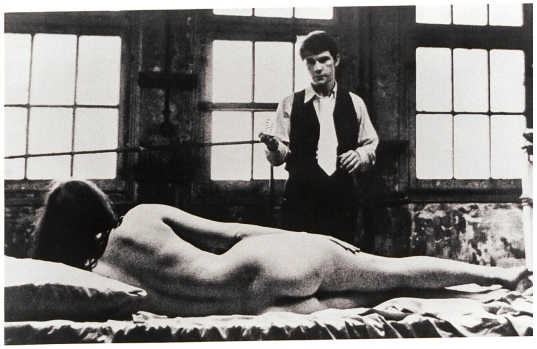
Keine Realität, sondern eine Vision: giftig-schmutziger Rauch aus der Kanalisation, durch den sich langsam ein gelbes Taxi schiebt; dazu bedrohliche Musik, die alle Geräusche der Stadt tilgt. Danach verschwindet das Taxi in der nächsten Rauchwolke. Schnitt. Die Augen eines Mannes, bildfüllend, mal geht der Blick nach links, dann nach rechts. Alles ist in Rot getaucht, dann in Blau, dann in Weiss, schliesslich wieder in Rot. Überblendung. Nun der Blick aus dem Taxi nach vorne, durch die Windschutzscheibe. Draussen verwischt der Regen die Konturen zu grell bunten Flecken. Und die Menschen bewegen sich auf der Strasse in Zeitlupe, sie gehen nicht, sie schweben. Überblendung. Wieder die Augen des Mannes, bildfüllend, wieder blicken sie mal nach links, mal nach rechts. Danach wieder Rauch, mit dem Travis Bickle (Robert De Niro) ins Büro der Taxizentrale tritt, und für ein paar Sekunden bleibt dieser Rauch noch um ihn.

Von Anfang an war Martin Scorsese besessen vom Leben auf den grossstädtischen Strassen. «You don't make up for your sins in church. You do it in the streets. You do it at home. The rest is bullshit. And you know it.» So er selbst (mit der eigenen Stimme) zu Beginn von MEAN STREETS (1973).

Die Strasse als Fegefeuer, das zu durchschreiten ist, um sich zu bewähren. Scorsese erzählt von der Kumpanei einiger Männer in ihrem Viertel (in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?, 1969, MEAN STREETS, GOODFELLAS, 1990, GANGS OF NEW YORK, 2002) oder rückt entwurzelte, vereinsamte Einzelgänger ins Zentrum seiner Geschichten (in TAXI DRIVER, 1976, THE KING OF COMEDY, 1983, BRINGING OUT THE DEAD, 1999) oder zeigt die Stadt als Himmel und Hölle zugleich (in NEW YORK, NEW YORK, 1977, RAGING BULL, 1980, AFTER HOURS, 1985). All seine Filme durchzieht diese hektische, nervöse Energie, die das Geschehen häufig in Gewalt umschlagen lässt, die nichts Böses ist, auch nicht Ärgernis oder Skandalon, sondern integraler Bestandteil von Scorseses Sicht auf die Welt. Gewalt ist für ihn selbstverständlicher Teil des Lebens, sie entsteht aus dem Zwang, in der Welt zurechtzukommen.

In TAXI DRIVER akzentuiert er die Zerrissenheit grossstädtischen Alltags, indem er mehrmals am Blick des Helden dessen Gemütslage konkretisiert. Immer wieder ist zu sehen, wie gebrochen Travis die Formen und Lichter der Stadt wahrnimmt, wenn er in seinem Taxi nach vorne durch die Windschutzscheibe alles sich nähern und gleichzeitig im Rückspiegel alles sich entfernen sieht. Ein ornamentales Bild aus Bewegung und Gegenbewegung. Vieles verschwimmt, vieles läuft ineinander: die Rasanz der Dinge, das Irrlichtern des Neons. Im Rückspiegel erkennt Travis, wie die Lichter der Fahrbewegung folgen, während er ober- und unterhalb dieses Spiegels den entgegengesetzten Effekt erfahren muss. Was die Sicht auf die Welt völlig zerteilt – und den Menschen, der die Welt so wahrnehmen muss.





oben: Martin Scorsese in NEW YORK, NEW YORK *(1977); WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? (1969); unten: Robert De Niro in MEAN STREETS (1973); Griffin Dunne in AFTER HOURS (1985); Griffin Dunne und Rosanna Arquette in AFTER HOURS; Traumsequenz in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?*

Die harten Jungs und die Kirche

Martin Scorsese, der am 17. November 1942 geborene Enkel italienischer Einwanderer, wuchs in New Yorks Little Italy auf, in einem Viertel, in dem sich bis in die sechziger Jahre ein ganz eigener traditioneller «Italian Way of Life» eine Art Enklave in der rasend modernen Metropole zu bewahren suchte. Die Basis dieser scheinbar autonomen Lebensform bildeten die Mafia und der Katholizismus. Von seiner Jugend in Little Italy sagt Scorsese: «Wir kümmerten uns nicht um die Regierung oder die Politiker oder die Polizei. Wir fühlten, dass wir auf unsere eigene Art in Ordnung waren. (...) In dem Viertel, in dem ich aufwuchs, gab es zwei Mächte, die harten Jungs auf der Strasse – und die Kirche. Die Kriminellen grüssten den Priester und hüteten ihre Zunge, wenn sie ihn sahen. Und sie liessen ihre Autos und ihre Haustiere segnen. Das hatte, als ich acht oder neun Jahre alt war, vielleicht etwas mit meiner Entscheidung zu tun, Priester zu werden. Wie auch immer, ich wollte Priester werden, bis ich meinen ersten Film drehte.»

Wenn es eine Erfahrung gibt, die Scorseses Werk durchdringt, dann ist es diese Erfahrung New Yorks: dass die Gegensätze, die das Leben bestimmen, dicht beieinander liegen und sich in permanenter explosiver Kollision befinden. So wird das Filmemachen zum Mittel, den Dämonen der Kindheit zu entkommen und gleichzeitig den Zustand der Welt zu reflektieren. Die physische und psychische Gewalt ist allgegenwärtig, mit ihr die Schuld und der Wunsch, es könne Vergebung, vielleicht sogar Erlösung geben aus dem Schuldzusammenhang. Und aus dem katholischen Glauben und seiner Symbolwelt entsteht der Wunsch, als Künstler eine symbolhafte Welt zu schaffen, die alle Gegensätze in einer Perspektive erfasst, ohne sie zu versöhnen.

In Scorseses Filmen herrscht der Kampf, gar Krieg. Es ist jedoch vor allem sein persönliches Ringen mit der Idee, es könne eine Errettung möglich sein aus dem ewigen Kreislauf von Gewalt, Verfehlung, Schuld, Rache und neuer Gewalt. In MEAN STREETS erwacht ein Mann (Harvey Keitel) aus dem Schlaf wie aus einem bösen Traum, steht auf, geht durch ein enges Zimmer, an dessen weisser Wand ein Kruzifix hängt, und blickt in den Spiegel, als wolle er sich versichern, wer er ist. Draussen heulen Polizeisirenen. Der Mann befindet sich untrüglich in New York City. Dann kommt aus dem Off der Song «Be My Baby» von den Ronettes, und er verspricht eine Liebe «till eternity», die es nie geben kann. Der Mann fällt, durch Montage dreimal wiederholt, schwer zurück ins Bett, und Scorsese zeigt einen Filmprojektor. Die ersten Minuten des Films bündeln so die zentrale Erfahrung des Filmemachers vom Leben in New York: in den Albträumen der Schuld, auf der Suche nach Erlösung durch Liebe und vom Kampf mit sich selbst auf dem Weg zu dieser Erlösung.

Von diesen Erfahrungen erzählen die New-York-Filme Scorseses: in der ästhetischen Form der Charakterstudien von Männern, die aus dem Gleichgewicht sind, einsamen Männern, Männern ohne Zentrum. Sie sind wie die Stadt, von der nur die Legende sagt, sie sei ein Melting Pot, ein Schmelztiegel der Gegensätze, von der aber der «New York state of mind» in Scorseses Filmen bekundet, was sie vor allem ist: ein Moloch.

WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?, Scorseses erster Spielfilm, zeigt New York nur im Anriss und ganz als Innenraum, als kaleidoskopisch facettierten Bewusstseinszustand des Helden J. R., der zerrissen ist zwischen der traditionellen italienischen Lebensweise in Little Italy und der populären amerikanischen Kultur, den Filmen und der Rockmusik, zwischen der Gruppe junger Männer, die nicht erwachsen werden wollen, und der Liebe zu einer Frau, die ihn aus der Gruppe herausführen könnte. Am Ende des Films stürzt in Scorseses Montage alles Symbolische in- und durcheinander im Kopf von J. R.: die Ikonen des Katholizismus mit ihrem Versprechen der Erlösung, Visionen von Sexualität und Gewalt sowie der Rock 'n' Roll.

Dieser Film, eines der frühen Paradigmen des New Hollywood, beginnt eigentlich mit einer fast choreographierten Prügelei auf der Strasse. Es geht – in experimentellen Bildern und Rhythmen – um Männer, die voller Überdruss vor ihrem Zuhause fliehen und sich, locker, cool und smart, der Verführung ihrer Kumpanei hingeben. Umgeben sind sie dabei von Symbolen ihrer katholischen Bindung: von Heiligenbildern, Votivkerzen,

oben: Harvey Keitel in MEAN STREETS *(1973); Robert De Niro in* TAXI DRIVER *(1976); unten:* MEAN STREETS; TAXI DRIVER; *Willem Dafoe in* THE LAST TEMPTATION OF CHRIST *(1988)*

Madonnen-Statuen und Christus-Figuren. Sie saufen und zocken, schlagen und umarmen sich und sind zugleich gefesselt durch Herkunft und Religion. Das Spannungsverhältnis von Identitätsfindung in der Gruppe einerseits und ethnischer und religiöser Verankerung andererseits charakterisiert Scorseses Arbeiten durchgängig.

Danach, in MEAN STREETS, wird die Suche nach freier Entfaltung draussen auf der Strasse immer wieder begrenzt durch die Werte der katholischen Moral wie des italienischen Machismo, die Sehnsucht nach Liebe überlagert durch unverarbeitete Schuldgefühle, die Hoffnung auf Erlösung verdrängt durch den ewigen Kampf mit den eigenen Alb- und Wunschträumen. Charlie, Tony, Johnny Boy und all die anderen, sie ersehnen ein Leben voller Geld und Glück, aber dann folgen sie doch wieder ihren dunklen Impulsen, die sie hineinziehen in einen Kreislauf aus Fehlverhalten und Schuld, Gewalt und Krieg.

In den siebziger Jahren ging es bei Scorsese stets um Männer, die auf Messers Schneide laufen, Typen mit besonderen Ecken und Kanten, die ein Lebensgefühl zum Ausdruck bringen: das der besessenen Jungs, denen die Strasse zur Schule ihres Lebens wird – und die deshalb die Strasse als offenen Raum für ihre Körper nutzen und die Konflikte als Arena für ihre gewalttätigen Phantasien.

Stadt als «Mekka und Menetekel»

In der Stadt prägt sich seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert die moderne *conditio humana*, prägen sich die Bedingungen am nachhaltigsten aus, unter denen der Mensch zu leben hat: an einem Ort der extremen sozialen Gegensätze, der Naturferne und der Künstlichkeit, der Anonymität und der Einsamkeit in der Masse; einem Ort, in dem die Sinne permanent durch eine Vielfalt von Eindrücken überreizt werden; einem Ort der Entfremdung, der Gewalt und des Ich-Verlusts. Und dennoch ist es unmöglich, ihn zu fliehen. Die Grossstadt ist der definitive Raum der Bewährung. Schon früh wird sie als Hölle empfunden und beschrieben, aber auch früh ist schon deutlich, dass nur in ihr die Läuterung und das Glück zu erlangen sind.

New York, zugleich «Mekka und Menetekel» der Moderne (Häussermann/Siebel), wurde zum Fluchtpunkt für Millionen von meist armen Einwanderern aus ganz Europa, die nichts nährte ausser der Hoffnung, die in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung jedem verbrieft ist – dem Recht der «persuit of happiness», dem Recht, hier sein Glück zu suchen. Diese Suche ist das Zentrum des American Dream, der sich freilich gerade in den Strassen der grossen Stadt immer wieder in sein Gegenteil verwandeln kann: in einen infernalischen Albtraum.

«I'm dealing with this urban existence. I'm not like Thoreau. I don't go to Walden.» Diese Sätze markieren Scorseses Position in der modernen amerikanischen Kultur, die immer wieder auch die Fluchtträume kennt, die Phantasien von Auf- und Ausbruch, den Exodus aus den grossen Städten, die Henry D. Thoreau in seinem Buch «Walden, or Life in the Woods» (1854) spätromantisch und mit ungeheurer Wirkung auf die Hippie-Generation der sechziger Jahre ausmalte. Scorsese hingegen ist besessen von New York, der Mega-Metropole mit ihrem steinernen Wald aus Symbolen, von der Stadt, die wie keine andere in sich instabil ist, permanent wuchert, wächst und verfällt. New York ist «ein gefährlicher Ort, denn seine Symbole liegen im steten Kampf miteinander, im Kampf um Sonne und Licht, sie wollen sich gegenseitig auslöschen, sich verstricken, um sich in Luft aufzulösen. Wenn also New York ein Wald der Symbole ist, dann ist es ein Wald, in dem Äxte und Bulldozer immer an der Arbeit sind, und immer werden grosse Werke zerstört». (Marshall Berman) Eine Stadt, wie gemacht als Schauplatz für den Kampf von Gut und Böse, von Licht und Finsternis, für das Ringen um Erlösung.

Für Scorseses Männer gibt es keine Alternative zur urbanen Existenz. Der Weg aus der Stadt in die rettende Natur ist seinen Protagonisten unmöglich. Wo er einmal gegangen wird, in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? und MEAN STREETS, wird Natur als langweilig und öde empfunden. Natur hat in der Moderne ihre die Entfremdung transzendierende Kraft verloren. Scorseses Helden brauchen die Stadt, auf Leben und Tod, denn sie lebt und wuchert längst in ihnen mit all ihrem Glanz und ihrem Elend. Sogar Judäa wird in THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (1988) so visualisiert, dass falsche Propheten und die Derwische und Dämonen in

oben: GANGS OF NEW YORK *(2002); Daniel Day-Lewis in* THE AGE OF INNOCENCE *(1993); unten: Leonardo DiCaprio in* GANGS OF NEW YORK*; Daniel Day-Lewis in* GANGS OF NEW YORK*; Daniel Day-Lewis, Geraldine Chaplin und Winona Ryder in* THE AGE OF INNOCENCE

der Wüste an die Gespenster aus Fleisch und Blut auf den Strassen New Yorks in TAXI DRIVER erinnern. In BRINGING OUT THE DEAD ist das New York der Gegenwart bei Nacht erfüllt von den Besessenen, den Verkrüppelten und Irren, die direkt aus der «last temptation» kommen. Gäbe es ein Bild der Hölle auf Erden, dann hätte es für Scorsese die Züge New Yorks. Und gäbe es ein Bild des Himmels auf Erden, für Scorsese wäre es wohl ebenfalls der Umriss New Yorks.

Der American Dream ist ein Traum vom Aufstieg, den es nur in grossen Städten geben kann. Fast jede Möglichkeit, ihn zu erfüllen, also aus Lumpen zu Reichtümern zu gelangen, hat Scorsese in seinen Filmen einer kritischen Deutung unterzogen. Nie ist er dem Ursprung dieses Traums näher gekommen als in GANGS OF NEW YORK. Zwischen den Einwanderern und den bereits Ansässigen tobte schon Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein blutiger Krieg, und dennoch nimmt Scorsese ernst, was dieser Krieg aus den Menschen machte und setzt «the hands that built America» ein Denkmal. Es waren raue Hände, die immer nur harte Arbeit kannten. Hände, die töteten und sich nur zögernd ausstreckten, um zärtlich zu sein oder um Vergebung zu erlangen. Hände, die sich aus der fürchterlichen Armut und dem Dreck ans Licht graben wollten. Als Gespinst aus Allmachtsphantasien, Sehnsucht, Gewalt und Irrsinn, Tradition und Rebellion, aus Hoffnung und Desillusion, Aufstieg und notwendigem Fall: So deutet Scorsese die Latenzen des American Dream, der nirgendwo so verzweifelt zu leben versucht wird wie in New York.

GANGS OF NEW YORK beginnt in Katakomben, in einer Höhlenwelt unter der Stadt, im Dunkel von Atavismen, die auch nicht verschwinden im Licht des Tages. New York, die Stadt wird geboren aus den finstersten Visionen Europas, denen Breughels und Boschs. Was Heimat hätte werden sollen, ist Inferno. Die *native americans*, allesamt Nachkommen europäischer Einwanderer, entwickeln eine ideologische Feindschaft gegen die zu Schiff Neuankommenden, den *nativism*, vielleicht entfernt vergleichbar den europäischen Heimat-Ideologien. Diesen *nativsm* hat in seinem Rassismus vor Scorsese noch kein Film derart als eine Wurzel des amerikanischen Patriotismus ausgewiesen, als komplementär zum Hass auf die Indianer und zur Verachtung der Schwarzen. Zugleich gelangt Scorsese in GANGS OF NEW YORK an einen Punkt, wo er – wie Georg Seesslen schreibt – auch «den Mythos der Demokratie entlarvt», der Amerika grundiert. Politik ist käuflich in diesem New York der brutalen Gründerzeit; so, wie sie sich Wählerstimmen kauft, so werden auch politisch Menschen verkauft. Welchem Zweck etwa die Einwanderer in den Jahren des Bürgerkriegs bestimmt waren, zeigt Scorsese in einer brillanten Einstellung, in einer Kamerafahrt, die junge Iren erfasst, die gerade nach langer Überfahrt vom Schiff kommen, hier gleich als Soldaten registriert, in Uniformen gekleidet und bewaffnet werden und dann ein anderes Schiff betreten, aus dem Särge mit den Gefallenen des Krieges gehievt werden. Ihre amerikanische Heimat wird das Schlachtfeld sein.

Von GANGS OF NEW YORK fällt ein düsteres Licht zurück auf Scorseses THE AGE OF INNOCENCE (1993), seine Verfilmung des Romans von Edith Wharton. Die Erzählung umspannt die letzten drei Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts und ist gleichsam eine Studie in visueller Anthropologie. Eine subtile und sublime Lebensform, die der New Yorker Geldaristokratie, die es längst zu etwas gebracht hat in Amerika und die deshalb herabsieht auf die, die noch aufsteigen wollen, wird in dichtester Form beobachtet, wobei Scorsese das Bild einer Gesellschaft entwirft, die sich selbst permanent beim Beobachten beobachtet und so über das Regime der Blicke eine äusserst rigide Form sozialer Kontrolle etabliert. In dieser Welt ist niemand je ganz bei sich, hat er doch peinlich darauf zu achten, dass keine unreglementierte Emotion, kein abschweifender Blick, keine unkonventionelle Geste und keine nicht von der Etikette legitimierte Bewegung anderen auffällig wird. Die Liebe des Anwalts Newland Archer (Daniel Day-Lewis) zu Gräfin Olenska (Michelle Pfeiffer), die nicht ist, wie sie für die New Yorker Society sein sollte, geht daran zugrunde, und nur wenige Jahre später wird diese Reglementierung des Lebens den Menschen einmal so unerklärlich sein wie die Funktion eines unscheinbaren und fragilen Gegenstandes, den Archer in einer Szene in einer Museumsvitrine erblickt, versehen mit der Beschriftung, sein Gebrauch sei unbekannt.

oben: NEW YORK, NEW YORK *(1977): Nicolas Cage in* BRINGING OUT THE DEAD *(1999); unten: Robert De Niro in* NEW YORK, NEW YORK; *Robert De Niro in* THE KING OF COMEDY *(1983); Leonardo DiCaprio in* THE AVIATOR *(2004); Leonardo DiCaprio in* SHUTTER ISLAND *(2010); Patricia Arquette und Nicolas Cage in* BRINGING OUT THE DEAD

Nacht ohne Ende

Nach der sarkastischen Tragödie von TAXI DRIVER und dem Versuch, in NEW YORK, NEW YORK die Glamour-Welt des Musicals im Licht des Film noir zu brechen, wird Scorseses Blick auf seine Stadt immer ironischer, gar satirisch. Es ist ein Gestus, der sich stets in Endzeiten zeigt. In den späten siebziger Jahren lag New York am Boden, es war verwüstet. THE KING OF COMEDY zeigt diese Verwüstung als eine des Bewusstseins seines Protagonisten. Rupert Pupkin (Robert De Niro) will ganz nach oben in der Welt des Fernsehens, aber da er ein Nichts ist, baut er sich sein enges Heim zu einem Fernsehstudio um, in dem er die grosse Welt simuliert, bis er sich in ihr verirrt und verliert. Aber auch das New York, das er erlebt, ist eine bitterböse Fernsehwelt aus Zeichen, die für keine Realität mehr stehen.

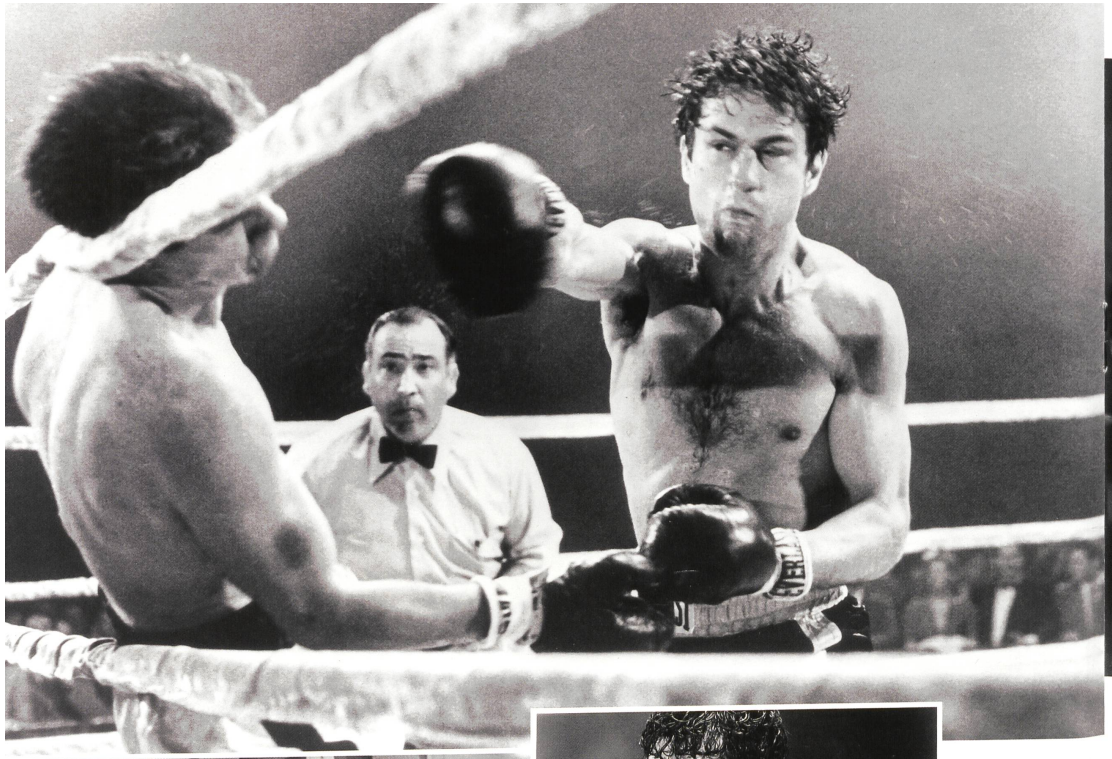
Dagegen spielt BRINGING OUT THE DEAD meist in der Nacht: in der Zeit, in der die grossen Städte bis zur Kenntlichkeit entstellt sind. Sie zeigen sich da nackt. Frank Pierce (Nicolas Cage) ist vom Schicksal bestimmt, Leben zu retten. Er ist Rettungssanitäter in New York, der Stadt, in der nichts zu retten ist. Einmal hat er ein Leben verloren, und seither ist seines unrettbar. Die Nacht ist für ihn ohne Ende. Er kann nicht einmal seinen Job kündigen, denn sogar ein Mann, der so kaputt ist wie er, ist in der Bürokratie, die nichts mehr im Griff hat, unverzichtbar. So fährt er Nacht um Nacht aus ins menschliche Elend. Der Film wird strukturiert durch einen Song von Van Morrison: «TB Sheets», in dem Morrison in einem langen inneren Monolog von der Schuld eines Mannes singt, der nach Jahren ans Krankenbett der einst verlassenen Geliebten kommt. Sie stirbt an Tuberkulose, und in dem Zimmer, in dem sie liegt, stinkt es nach Tod. Der Mann will nur raus, aber er kann nicht. Er muss etwas sagen, etwas tun. Aber was?

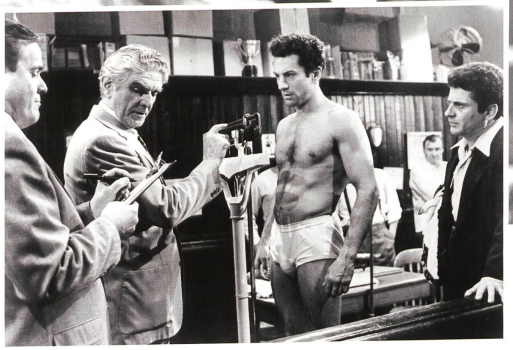
BRINGING OUT THE DEAD ist ein Film, in dem das Elend tatsächlich stinkt. Scorsese zeigt schwangere Huren auf dem Strassenstrich, verreckende Penner, in Erbrochenem und Blutlachen liegende Körper. Und Pierce ist mittendrin, bis es am Ende an seine Tür klopft und er eine Frau trifft, die auch nicht weiss, wie es weitergehen soll. Am Morgen danach liegen sie gemeinsam im Bett, er in ihrem Arm, endlich schlafend – in einem Licht, das durchs Fenster fällt, das aber nicht von dieser Welt sein kann. So beschliesst eine Pietà den Film, ein Heiligenbild der Maria mit dem toten Christus. In diesem Bild ist letztlich alles zu sehen, worauf Scorsese es immer, höchst riskant, anlegte: darauf, dass es einen Moment im Leben in der grossen Stadt geben muss, von dem man, aus Träumen erwachend, sagen könnte: Den Moment will ich für immer. Dann wäre man vielleicht erlöst. In New York. Bis zur nächsten Nacht.

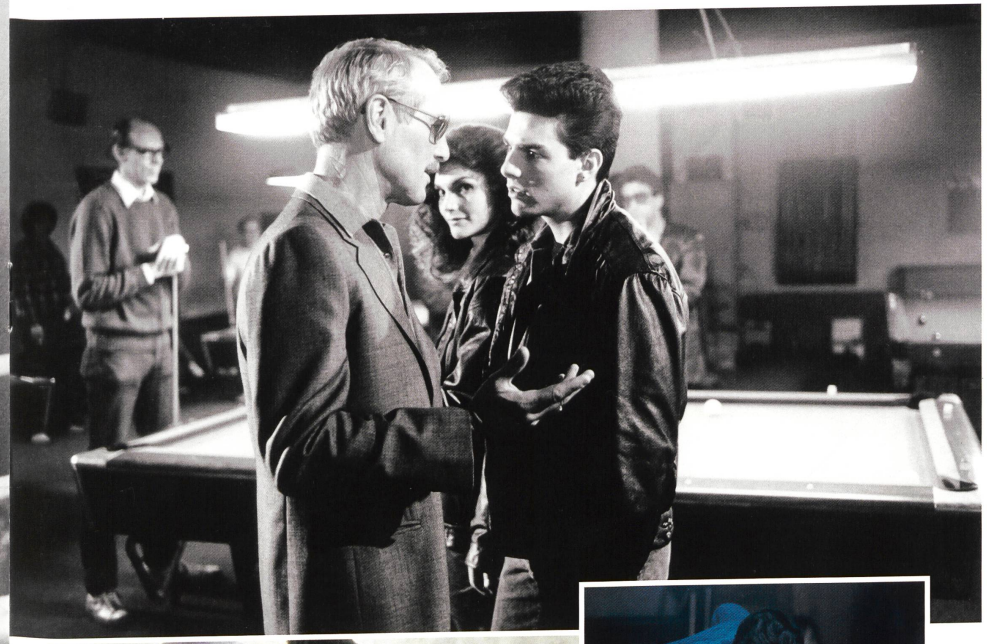
Spiegelwelten

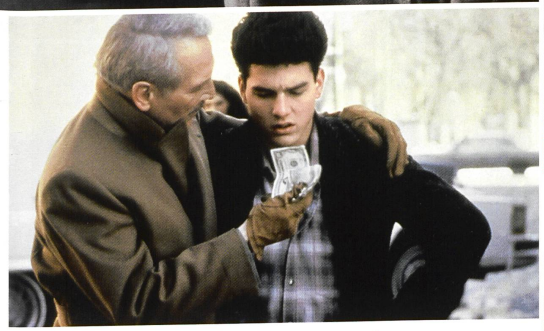
Scorsese ist ein neugieriger, experimentierfreudiger Filmemacher. Ihn interessieren vor allem die radikale Variation konventioneller Genremuster und der harte Bruch mit üblichen Erzähltechniken, also ausgefallene Charaktere in extremen Situationen, originelle Arrangements in unübersichtlicher Umgebung und kontrastreichem Licht, das Spiel mit ungewöhnlichen Blicken und ruhelosen Bewegungen, mit expressiver Kadrage und fragmentarisierenden Schnitten. Für Robert Kolker gibt es für Scorsese stets das «Verlangen, alle Möglichkeiten seiner Kunst auszuschöpfen», und gleichzeitig die «Bereitschaft, der Realität die Kamera vors Gesicht zu halten, um dahinter ein realeres filmisches Gesicht samt Körper zu enthüllen, einen gewalttätigen (...) Körper, der in Räumen gefangen ist, die er kaum versteht, gegen die er dennoch weiterhin ankämpfen will».

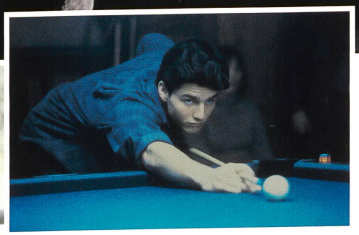
«It's a man's world», aber es sind immer wieder Männer, die aus dem Gleichgewicht sind, die etwas umtreibt, die nicht schlafen können oder wollen, die steigen, um zu fallen, die immer wieder in Spiegel blicken, um ein Bild von sich zu finden, das stabil bleiben könnte, aber nur Chimäre ist (und das gilt bis zuletzt, also auch für THE AVIATOR, 2004, und THE DEPARTED, 2006, und SHUTTER ISLAND, 2010, ist sogar ein ganzes Spiegelkabinett der Identitäten). In TAXI DRIVER gibt es dafür die exemplarische Sequenz, wenn Travis vor dem Spiegel den Rhythmus der Gesten und das Timbre der Stimme probt, die Effekte und Wirkungen, die ihn bereit machen fürs Überleben zwischen dem Dreck und dem Müll auf der Strasse. «Are you talking to me?» – «Are YOU talking to me?» – «Are you talking TO ME?»











oben: Robert De Niro in RAGING BULL *(1980); Paul Newman, Mary Elizabeth Mastrantonio und Tom Cruise in* THE COLOR OF MONEY *(1986); unten: Robert De Niro in* RAGING BULL*; Paul Newman und Tom Cruise in* THE COLOR OF MONEY*; Tom Cruise in* THE COLOR OF MONEY*; Michael Ballhaus an der Kamera bei den Dreharbeiten zu* THE COLOR OF MONEY

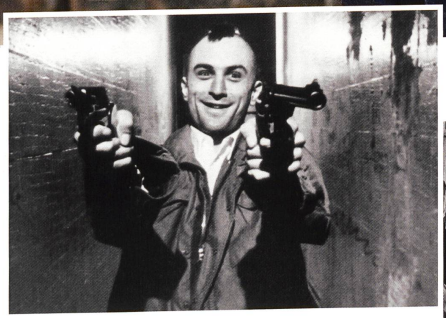
RAGING BULL, vielleicht Scorseses rauester Film, verdichtet Aufstieg und Fall des Boxers Jake La Motta in Kampfszenen von ungeheurer Wucht. Boxen, das ist hier moderner Gladiatorenkampf, bis das Blut von den Ringseilen tropft, das ist eine Form von destruktiver und autodestruktiver Männlichkeit, ein Kampf von Körperpanzern, die erst aufbrechen, wenn sie ganz am Ende angelangt sind. «I'm not an animal», schreit, knurrt, winselt La Motta schliesslich in einer Gefängniszelle, und er schlägt zum letzten Mal gegen eine Wand, die er nicht zertrümmern kann, an der er aber zerbricht. Der Film handelt von einem Mann, der in seinem Leben nur eines kennt: den Kampf. Er spiegelt sich in seinen Gegnern und erkennt sich nur, wenn er als Sieger aus dem Ring steigt. Er will unentwegt und überall der Beste sein. Deshalb leidet er darunter, dass er nur der Beste seiner Klasse sein kann, der Beste im Mittelgewicht. Am Ende, als er seinen letzten Kampf gegen Sugar Ray Robinson austrägt, kann er kaum noch Widerstand leisten. So klammert er sich wie verzweifelt an den Gedanken, dass er nie in seiner Karriere am Boden gewesen ist. Er hält sich an den Seilen fest, er blutet überall, an der Stirn, an den Wangen, am Kinn, an den Schläfen, aber er gibt sich nicht geschlagen. Nach dem letzten Gong taumelt er auf Sugar Ray zu, blutüberströmt, schaut in dessen Augen, erkennt darin die Anerkennung und nuschelt, kaputt, aber voller Stolz: «Hey, Ray, I never went down, you never got me down! You here me? You never got me down! Yeah!»

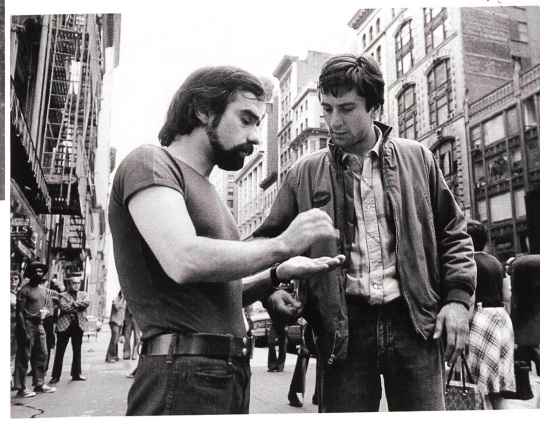
In THE COLOR OF MONEY (1986) steht der alte Billardspieler Eddie Felson (Paul Newman) im Zentrum, der, so entspannt wie ruhig, mit sich im Reinen zu sein scheint. Ihn interessiert das Spiel nur noch als Geschäft: Was bringt es? Und was hat er davon am Ende in der eigenen Tasche? Eines Tages aber begegnet er einem ungeheuren Talent – und fängt noch einmal Feuer. Eddie wird, wie er selbst bekennt, noch einmal «hungrig». Das zwingt ihn zurück in die Spielhallen. Wo er wieder entdeckt, dass gewonnenes Geld zweimal so süss ist wie verdientes.

Es geht also wieder um einen Mann, der aus dem Gleichgewicht geraten ist. Es geht wieder um einen Mann, der sich spiegeln muss, auch in den Menschen um ihn herum, um zu erkennen, wer er ist. Anfangs begnügt Eddie sich mit der Rolle des Mannes im Hintergrund, der dem talentierten Jungen beizubringen versucht, dass man nur gewinnen kann, wenn man blufft und betrügt; eilt man dagegen von Sieg zu Sieg, kann man nur verlieren. Doch sein junger Protégé lernt diese Lektion allzu gründlich – und beginnt, auch ihn auszutricksen und übers Ohr zu hauen. So muss er – wie Jimmy Doyle in NEW YORK, NEW YORK oder Jake La Motta in RAGING BULL – bis zum Äussersten gehen, um sich wieder selbst zu erfahren. Dazu hat er alles hinter sich zu lassen, was sein Leben bislang ausmachte, vor allem die Existenz als Winner, und zu seinen wahren Obsessionen zurückzukehren, zu seiner Identität als Spieler, der nur das eine im Kopf hat: noch einmal der Beste zu sein.

Scorsese hat selbst bekannt, THE COLOR OF MONEY handle von einer Täuschung, die zur Klarheit werde, und von einer Perversion, die zur Reinheit werde. Und so erscheint sein Eddie Felson dann am Ende tatsächlich wieder als ein «Reiner», wie ihn einst Michel de Montaigne so treffend beschrieb: War er jung, spielte er, um Eindruck zu machen; dann, eine Zeit lang, um Erfahrungen zu sammeln; schliesslich jedoch nur noch, um es zu geniessen.

Und Scorsese geniesst es, das virtuose Billardspiel zu inszenieren: wie auf einem grünen Feld eine Kugel auf andere stösst und die in die gewünschte Richtung bringt. Das eine wird also genutzt, um etwas anderes zu erreichen. Genauso geht Scorsese seine Filme an: Er nutzt einen bekannten Blick, eine bekannte Idee, einen bekannten Schnitt, um darüber hinauszugehen, um etwas Neues und Unbekanntes zu schaffen. Er nutzt die Leinwand wie einen Billardtisch.





oben: Diane Ladd und Ellen Burstyn in ALICE DOES'T LIVE HERE ANYMORE *(1974); Leonardo Di Caprio in* THE DEPARTED *(2006); unten: Ellen Burstyn in* ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE; *Ben Kingsley und Asa Butterfield in* HUGO *(2011); Robert De Niro in* TAXI DRIVER *(1976); Martin Scorsese und Robert De Niro bei den Dreharbeiten zu* TAXI DRIVER

Scorsese zählt zu den Cineasten des Kinos. Seine Filme sind voller Bewegungen in die Filmgeschichte, voller Zitate und Anspielungen (darin folgt er seinen Vorbildern der französischen Nouvelle Vague). Sie nehmen motivische und visuelle Anregungen auf und zeigen zugleich, wie und inwieweit sie dies tun. Seine frühen Strassenfilme reagieren auch auf die expressionistischen Effekte in Karl Grunes DIE STRASSE und Bruno Rahns DIRNENTRAGÖDIE. Sein Psychodram ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE (1974), das eine starke Frau zwischen Aufbruch und Ruhepause, Emanzipation und Resignation ins Zentrum rückt, steht in der Tradition des «Frauenfilms» der Vierziger, von Michael Curtiz' MILDRED PIERCE, Curt Bernhardts MY REPUTATION oder King Vidors BEYOND THE FOREST. Sein musikalisches Melodram NEW YORK, NEW YORK spielt mit Vorbildern der Vierziger und Fünfziger, mit Charles Vidors COVER GIRL oder George Cukors A STAR IS BORN. RAGING BULL hat direkte Bezüge zu den kritischen Boxerfilmen der Vierziger, zu Robert Rossens BODY AND SOUL oder Robert Wises THE SET-UP. Manche seiner Gangsterfilme sind beeinflusst durch die Klassiker der frühen Dreissiger, durch Mervyn LeRoys LITTLE CAESAR und Howard Hawks' SCARFACE. Und HUGO (2011) ist eine Huldigung an den Filmpionier Georges Méliès.

Taxi Driver

Nach GANGS OF NEW YORK, nach 2002 also, begann Scorsese mit seinen grossen, auch glamourösen Filmen: THE AVIATOR, THE DEPARTED, SHUTTER ISLAND, starke Filme, wunderbar geschrieben, wunderbar inszeniert, wunderbar ausgestattet, brillant, aber doch vielleicht nur ein Panorama der Stile.

Deshalb war, ist und bleibt TAXI DRIVER ohne Zweifel Scorseses Meisterwerk, Porträtstudie und Dokument gleichermassen. Schon im Titel nimmt der Film das urbane Leben auf, ein Leben in der Stadt als Berufsbezeichnung. Mehr als das: Der Titel signalisiert ein Leben in Bewegung, ein transitorisches Leben zwischen Orten, immer auf den Strassen, ein Leben in permanenter Aufmerksamkeit, ein Augen-Leben in der Symbolwelt New Yorks. Travis Bickle fährt durch ein New York des Verfalls, ein Dickicht aus Kriminalität und Müll, Versprechung und Verrohung. Er kommt aus Vietnam, und wenn er zu Anfang das Büro der Taxizentrale betritt, um einen Job zu bekommen, weht für einen Moment um ihn ein infernalischer Rauch. Dieser Taxi Driver, der ewig Reisende, fährt aus einer Hölle in die nächste, und so reagiert er auch. Er wappnet sich gegen die höllische Stadt. Eines Tages erwählt er eine Prostituierte, deren gewaltsame Rettung aus dem Inferno ihn verwandeln soll. Aus der Finsternis ins Licht, und das mit Gewalt. Irgendwie entdeckt er für sich, dass es so nicht weitergehen kann – und zieht los, um es wieder zu richten, er greift zu den Waffen und beginnt einen Krieg, den er nicht zu überleben hofft, ein aktiver Schritt zum Tode. Doch er überlebt, mit einem Körper voller Blut, und verkümmert zum lebenden Toten.

Kurze Zeit danach fährt er aber wieder Taxi. Eine tickende Zeitbombe. «Loneliness has followed me my whole life, everywhere. In bars, in cars, sidewalks, stores, everywhere. There's no escape. I'm God's lonely man.» Auf der ersten Ebene ist dies bloss ein Gedanke, von Paul Schrader geschrieben. Auf der zweiten, der eigentlichen Ebene aber wird – durch Robert De Niros gepresste Modulation, den gedehnten Rhythmus, das heisere Timbre – Einblick ins Neurotisch-Übersteigerte seiner Gefühlslage gewährt. Wenn Travis kurz darauf sich aufrüstet mit einer ganzen Sammlung von Waffen, fügt sich der persönliche Irrsinn eines verwirrten Mannes zugleich zum stimmigen Bild einer aus den Fugen geratenen Welt.

Amerika und Martin Scorsese – für eine bestimmte Zeit, Mitte der siebziger Jahre, fand die Wirklichkeit des Landes in den Visionen eines Regisseurs einen eigenen, überaus wahrhaftigen Ausdruck. Seitdem ist Martin Scorsese der grösste Filmregisseur und einer der bedeutendsten Künstler seines Landes.

Norbert Grob / Bernd Kiefer

Literatur: Marshall Berman: All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity. New York 1988 – David Thompson / Ian Christie (Hrsg.): Scorsese on Scorsese. London 1989 – Hartmut Häussermann / Walter Siebel: Lernen von New York? In: Hartmut Häussermann und Walter Siebel (Hrsg.): New York. Strukturen einer Metropole. Frankfurt am Main 1993 – John Higham: Strangers in the Land. Patterns of American Nativism. 1860 – 1925. New Brunswick / London 1998 – Robert Kolker: Allein im Licht. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. München und Zürich 2001 – Georg Seesslen: Martin Scorsese. Berlin 2003

SRG SSR

Ritratti di 10 grandi registi svizzeri
Purtrets da 10 gronds cineasts svizzers
Portraits de 10 grands réalisateurs suisses
10 grosse Schweizer Filmschaffende im Portrait

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF