

Boxring als moralische Anstalt

Autor(en): **Linz, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **39 (1987)**

Heft 5

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931944>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Martin Linz (F-Ko)

Boxring als moralische Anstalt

Martin Scorsese, 1942 geboren, gehört spätestens seit seinem dritten abendfüllenden Spielfilm «Mean Streets» (1973) zu den interessantesten amerikanischen Filmregisseuren. Nach dem kommerziellen Misserfolg von «The King of Comedy» (1982) war es still um ihn geworden; das Projekt einer Verfilmung des Kazantzakis-Romans «Die letzte Versuchung» scheiterte an Finanzierungsproblemen und (voreiligen) Protesten der amerikanischen «Moral Majority» sowie kirchlicher Kreise in Frankreich: Sie befürchteten, dass es in diesem Film um das Geschlechtsleben Jesu ginge. In Cannes war seine schwarze Komödie «After Hours» (ZOOM 10/86) einer der besten Filme des Wettbewerbs. Mit Scorseses neuem Film, «The Color of Money», wurden die diesjährigen Berliner Filmfestspiele eröffnet. Der folgende Artikel befasst sich mit wiederkehrenden Gestaltungsmustern in seinen bisherigen Filmen.

Kaum war er mit Filmen in Erscheinung getreten, hatte Martin Scorsese ein religiös gefärbtes Image: «Martin Scorsese – ein Fall für die christliche Filmkritik?» «*Taxi Driver*» (1976, ZOOM 13/76), in Cannes im selben Jahr mit der «Goldenen Palme» ausgezeichnet, und «*Mean Streets*» (1973, ZOOM 18/77), dort in der «Quinzaine des Réalisateurs» in Europa vorgestellt, kamen in die hiesigen Kinos, ein Jahr nach «*Alice Doesn't Live Here Anymore*» (1974, ZOOM 12/75), Scorseses erstem Film im Hollywood-System. Bis heute haftet ihm das Etikett eines gebrannten Kindes der Mutter Kirche an, das von Film zu Film für sich abschaffen will, was ihm so zu schaffen macht. In seinem Abschaffensdrang ist Scorsese so von seinem Thema besessen, dass er es mitunter doppelt verarbeitet, einmal in dramatischer, dann in dokumentarischer Form. Entsprechend versteht er «*Italian American*» (1974–75), «*The Band: The last Waltz*» (1977, ZOOM 24/78) und «*American Boy: A profile of Steven Prince*» (1978, 1976 konzipiert) als die jeweilige dokumentarische Kehrseite der Filme «*Mean Streets*» (1973), «*New York, New York*» (1977, ZOOM 24/77) und «*Taxi Driver*» (1976, vgl. Mary Pat Kelly: Martin Scorsese. The First Decade, Pleasantville, New York).

Labile Grossstadt-Existenzen zwischen Gewalt und Einsamkeit

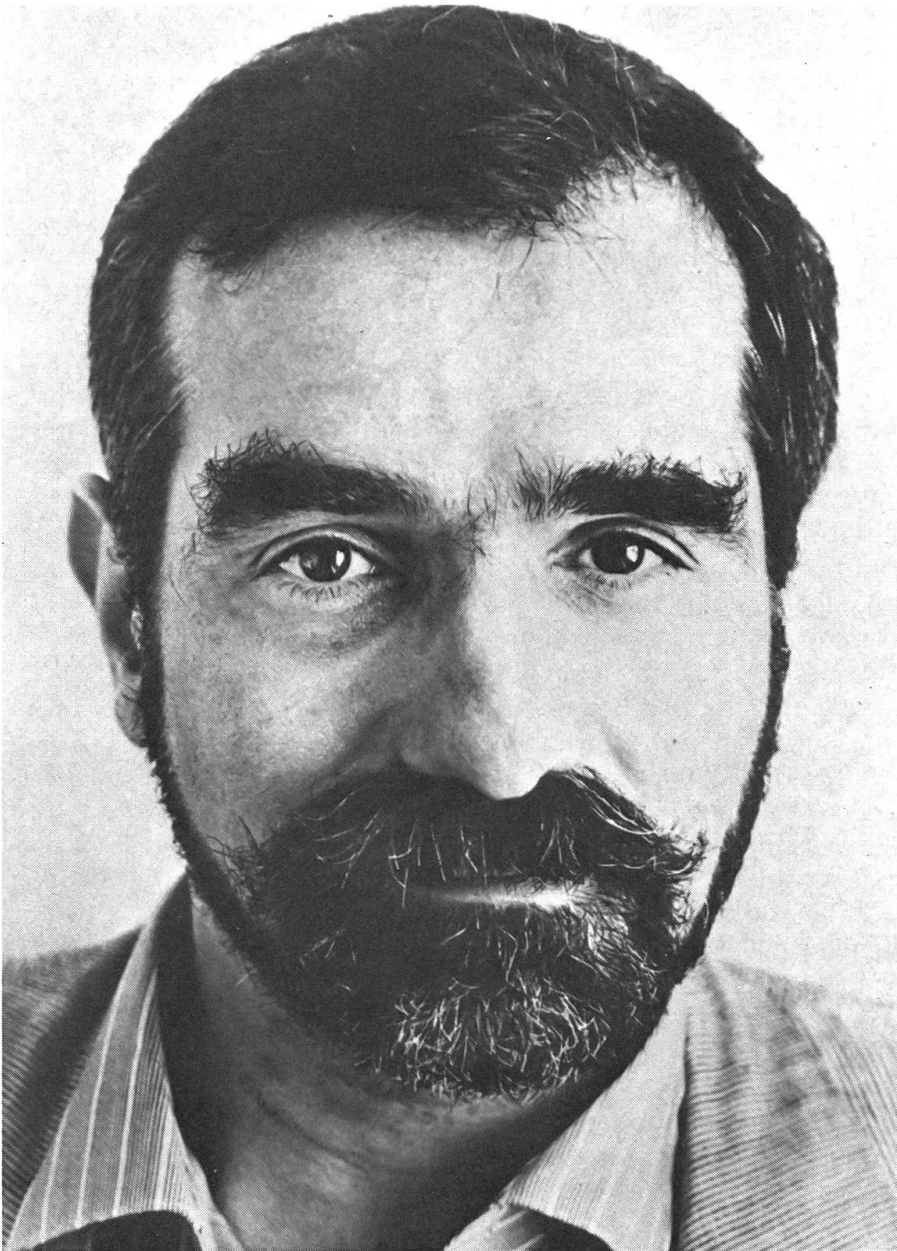
Das monoman inszenierte Leit- und Leidmotiv «Kirche», die obsessive Mehrfachbearbeitung in merkwürdiger Doppelung/Aufspaltung – vordergründige Anzeichen, die den Gemeinplatz von der (religiös inspirierten) Neurose als Wurzel künstlerischer Schaffenskraft geradezu

heraufbeschwören. Eine wohlfeile Erklärung, auch im Fall Scorsese? Eine «blasphemische» Note ist seinen Filmen allemal eigen, wie jeder Rede über Gott und die Welt oder über religiöse Erfahrung heute, zumal sie ihre Herkunft aus den schäbigen Strassenschluchten Little Italys, New York, Bronx, lauthals herausschreit. Ein Sozialisations-Milieu, das bezeichnend ist für jede Metropole, in der (katholische) Arbeits-Immigranten aufwachsen. Folgerichtig nimmt so mancher in diesem Film Altbekanntes in so einleuchtender Form wahr, dass es für ihn zum Schlüssel-Erlebnis wird. Insbesondere gilt das für «*Mean Streets*» und «*Taxi Driver*», mit Abstrichen – für Scorseses Erstling «*Who's That Knocking at My Door?*» (1965–69), in dem Scorsese das «Mean Streets»-Thema zum ersten Mal durchspielt.

In jüngeren deutschen Filmen wie «*Asphaltnacht*» (1980, Peter Fratzscher), «*Kalt wie Eis*» (1981, Carl Schenkel) oder «*Frontstadt*» (1981/82, Klaus Tuschen) wird unverhohlen Scorsese als Vorbild zitiert. Ähnliches gilt für Produktionen aus Mittel- und Südamerika: beispielsweise «*Nocaut*» (Mexiko 1983, José Luis Garcia Agraz), von Hollywood-Epigonnen wie James Tobacks «*Fingers*» (1977, ZOOM 4/79) oder Stuart Rosenbergs «*Der Pate von Greenwich Village*» «*Village Dreams*» (1984, ZOOM 6/85) nicht zu reden. Noch am eher diffusen Einfluss auf Filme der neueren französischen «film noir»-Welle wird sichtbar, dass Scorseses persönlichste Filme das Lebensgefühl einer einschneidenden Lebensetappe der Jugend von heute angesprochen haben.

Untersucht man die Umstände blindwütiger Gewalttaten Jugendlicher, findet man meist die Motive, die Scorseses «*Taxi Driver*» prototypisch zum

Martin Scorsese: Seine Filme sind moralphilosophische Diskurse über grundsätzliche Lebensfragen.



Ausdruck bringt: die labile Grossstadt-Existenz in ihrem Alleingelassensein und ihrer Gesichtlosigkeit in der Masse als Synonym für den nahezu zwanghaften Zusammenhang zwischen Anomie, unterdrückten Gefühlen (Sexualität) und Gewalt. Phänomenal genau, bis in Details, führt Scorsese eindringlich ein Sozialisations-Syndrom vor Augen. Das gewinnt die Dimension von Milieu-Studien, geht jedoch über die Aussagekraft und den Bann von Psycho- und Soziogrammen hinaus, wie die leibhaftigen Folgeerscheinungen bekunden.

Indem er die dumpfe Dämo-

nie der Dingwelt sichtbar entwickelt, die Bedeutsamkeit von Kleinigkeiten offenlegt, Unscheinbares ausleuchtet, flüchtige Züge festhält, nervösen Tricks und manischen Bewegungen nachstellt, ist er der Essenz auf der Spur, die den Alltag seiner Helden so durchtränkt, dass sie darin unterzugehen drohen und an Gespenster glauben möchten – vor lauter Erscheinungen, derer sie nicht mehr Herr werden. Profane Erscheinungen, aber so «unheimlich» in Szene gesetzt und ihres Umfelds enthoben, dass sie geradezu metaphysische Wucht entfalten. Eine Wirkung, die vor

allem der Vermittlungskunst des Regisseurs zuzuschreiben ist, d. h. der Art, wie er die filmdramaturgischen Mittel zum Einsatz bringt. Weniger verdankt sich die zwischen Jammertal und Himmelslust oszillierende Erscheinung der Scorsese-Filme den handgreiflichen religiösen Zeichen und der teilweise zu drastischen und deshalb kitschigen religiösen Symbolik. Sie wirkt eher abstossend als ergreifend. Nimmt man sie als eine der Manierismen Scorseses, dann passt das zum einen in das nicht selten metaphorisch überladene Bild, das mit einer atmosphärisch aufgeladenen Visualisierung nicht konkurrieren kann. Andererseits läuft man nicht Gefahr, fixiert auf (religiöse) Augenscheinlichkeiten, die Fülle seiner Filme auf eine (religiöse) Phänomenologie positivistisch zu verkürzen.

Den Psycho-Analytiker mag, Scorseses religiöse Anfälle – ästhetisch «Ausfälle» – vor Augen, die Frage beschäftigen, inwieweit der Filmemacher Herr oder Opfer seiner Erscheinungen ist. Eine Perspektive, die auch ästhetisch interessant wird, beispielsweise dadurch, dass Scorsese als sein eigener Schauspieler aufzutreten pflegt. Auch als Schauspieler seines Selbst? Ein sadomasochistischer Zug offensichtlich, wie er seinen Leidensmännern eigen ist, den man nicht pathologisch abstempeln muss.

Fragerichtungen also, im Fall Scorsese nicht bloss schöngeistiger Natur, sondern von grundsätzlicher Bedeutung, was das Wechselverhältnis «Film und Leben» angeht, die Grenzen zwischen Wahn und Wirklichkeit und Expression religiöser Gegenstände und Stimmungen.

Scorseses Ring-Parabel

«*Raging Bull*» (1979/80, ZOOM 8/81; wird am 20.3.87, 23.20 Uhr, vom ZDF ausgestrahlt) ist voll von Verweisen und Anspielungen auf die Filme davor: «*Who's That Knocking at My Door?*», «*Mean Streets*» und «*Taxi Driver*». Insofern kann er als eine Art Summe von Scorseses Frühwerk, als eine Zwischenbilanz betrachtet werden. Man kann darin eine nachträgliche Vollendung seiner unfertigen Trilogie sehen, deren vorgesehener Beginn «*Jerusalem, Jerusalem*» Treatment geblieben ist, deren Mittelstück «*Who's That Knocking ...*» mühevoll und zeitaufwendig Form bekam und deren Abschluss «*Mean Streets*» insofern ein Beginn ist, als Scorsese sich mit der Roger-Corman-Auftragsproduktion «*Boxcar Bertha*» (1972, ZOOM 7/76) «freigefilmt» hatte. Den Eindruck einer nachträglichen Vollendung der ersten Filme ruft «*Raging Bull*» in verschiedener Hinsicht hervor. Am auffälligsten durch sein Ende. «*Faustdick*» aufgetragen, wird beglaubigt, dass ein Film seinen Abschluss findet, der von einem Boxer-Leben handelt: «Nun riefen sie den Mann, der blind gewesen war, zum zweitenmal und sagten zu ihm: «Gib Gott die Ehre. Wir wissen, dass dieser Mensch ein Sünder ist.» Da antwortete jener: «Ob er ein Sünder ist, weiss ich nicht. Das eine weiss ich, dass ich blind war und jetzt sehe»» (Johannes 9, 24–26).

Die Person, der diese Erleuchtung zugeschrieben wird, hat eine gewisse Wandlung durchgemacht. Aus dem unzufriedenen Faustkämpfer der Mittelgewichts-Klasse, der seine Karriere mit dem Verlust von Familie, Frau und Freunden büsst, wird ein vom Alkohol unzureichend befriedeter Nachtclub-Witzereisser, der im

Staatsgefängnis von Florida zu sich kommt, und schliesslich der Rezipient eines Klassiker-Potpourris, der sich scheinbar selbstzufrieden darin gefällt, mal mit Shakespeare, Tennessee Williams oder Budd Schulberg einer Meinung zu sein.

Mag sein, dass er sich nach so vielen Niederschlägen und Demütigungen am Ende seiner Laufbahn als Entertainer wie ein neugeborener Mensch vorfindet. Er hat jedoch nur das Etablissement gewechselt. Von seiner Unterhaltungs-Sucht kommt er nicht los. Beifall für seine Darstellung, in dem sich Anerkennung und Sympathie ausdrücken, ist Lebenselement wie das der anderen Scorsese-Unterhaltungs-Künstler: der Jugendtraum der Alice von einer Karriere als Sängerin, der unfreiwillige Medienstar Travis Bickle in «*Taxi Driver*», die Kapriolen des Alt-Saxophonisten Jimmy Doyle in «*New York, New York*», die Popmusik-Grössen in «*The Last Waltz*», der Botengänger Rupert Rupkin in «*The King of Comedy*» (1981), der sich mit der Devise «*Show oder Leben*» ein Showmaster-Dasein erpresst.

Gewiss, vor seinen Auftritten, zuguterletzt vor dem Bibel-Epilog, räsoniert Jake LaMotta (Robert De Niro) über seine grossen Texte, stellt verblüffende Querverbindungen her zu seiner Biografie und zu unterstellten Ähnlichkeiten im Schicksal von Filmhelden, siehe – Blick in den Schmink-Spiegel, De Niro als Brando – den Ex-Boxer in Elia Kazans «*On the Waterfront*» (1954). Das unterscheidet ihn von seinen ungestümen Vorläufern: J. R. in «*Who's That Knocking ...*» und «*Jerusalem, Jerusalem*» sowie Charlie in «*Mean Streets*», die blind in ihr Schicksal laufen, obwohl sie wissen, dass sie sich verrennen. Wissen diese jugendlichen Hitzköpfe nicht mehr ein noch aus, so

mag er, ein fatter alter Mann, seinen Seelenfrieden gefunden haben. Schliesslich ist er geworden, was er immer wollte, wie sein Spiegelbild ins Publikum sagt. Das Spiegelbild, das zwei Seiten einer Person zeigt, entlarvendem Anzeichen für einen unfrohen Selbstbetrug oder mitfühlender Hinweis auf die zwei Seelen, die nach wie vor in seiner Brust miteinander ringen? Noch das vermeintlich eindeutige Bibel-Wort wirkt gekünstelt, wie das Glätten eines Widerspruchs. Doch nicht das letzte Wort Scorseses, wie das Bibel-Zitat zu erkennen gibt: Für sich behauptet der Geschundene eine Heilsgewissheit. Wie aber kann er das, da er sich doch im gleichen Atemzug nicht mit Leib und Seele zu seinem Wohltäter bekennt?!

Man kann es anders lesen. Nimmt man die anschliessende Widmung dazu, mit der Scorsese seinem Lehrer und Mentor Dank abstattet, erscheint es als Produkt einer Trauerarbeit. Im Gedenken an den plötzlich verstorbenen väterlichen Freund, dem er die Produktion und endgültige Fertigstellung von «*Who's That Knocking at My Door?*» zu verdanken hat, mitten im Schnitt an «*Raging Bull*», kommt Scorsese aus sich heraus. So stark, dass er dem Film eine Wendung verpasst, ein religiöses Licht aufsteckt. Kein Wunder, dass dieser Ausbruch als Stilbruch empfunden werden kann. Jake LaMotta wird, im Gegensatz zu seinen Vorläufern, Erlösung als heilsame Selbsterkenntnis in verblendeter Lebensweise zugesprochen, wenn nicht zuteil.

Reifung der Leidensmänner

Eine Vollendung im Sinne einer Reifung des Scorsese-Helden. So direkt hat der Regisseur noch keinen seiner Protagonisten

sten zum Mann Gottes erklärt. Daneben verblasst der Schluss von «Boxcar Bertha», wenn Wild Bill Shelly (David Carradine), gekreuzigt am Eisenbahn-Wagon, am Zuschauer vorbeizieht: Kitsch-Bild gewordene Imitatio Jesu. In der Geschichte aufgehoben und stimmig, d. h. als Phantasma des Helden kenntlich, ist Travis Bickles Wort, er sei «Gottes einsamster Mann»: Kommentar des Filmemachers, der nun das Leben des Jake LaMotta fast zur Legende verkürt.

Er sprengt die Filmfabel, die Autobiografie des Boxers, und lädt sie mit der Biografie des Regisseurs auf. Hinter den Bildern vom Boxer-Leben, die eine Geschichte erzählen vom Kampf um Anerkennung, Zuneigung und vom Ringen eines Menschen mit seiner «viehischen» Natur, hinter der Parabel, entwickelt auf der Folie einer vorgefundenen Lebensgeschichte, werden die leitenden Leidmotive des Filmemachers sichtbar,

scheint der Lebensweg des Faustkämpfers einem Drehbuch zu folgen: von einer Ringschlacht zu anderen Stationen eines Leidenswegs; Opferblut, reichlich vergossen, in Grossaufnahme überhöht und in Zeitlupe verewigt; Niedergang, dann Auferstehung in höheren Sphären.

Bezeichnenderweise kommt Scorsese wie bei «Boxcar Bertha» über die Geschichte eines anderen leichter zu sich. Als ob er aus selbstschützender Distanz freier die Motive darstellen könnte, die ihn bewegen. Also auch in dieser Hinsicht ein Gleichnis. Der Auftakt des Films: Zu den Klängen eines Marsches aus «Cavalleria Rusticana» von Pietro Mascagni schwebt tänzelnd der Boxer Jake LaMotta allein im Ring. Die pompöse Musik im leeren Rund, die Bewegungen in Zeitlupe, der bläulich-rötliche Neonschein und die aufquellenden Rauchschwaden lassen ihn als

einen Entrückten erscheinen, der Schattenboxen gegen einen unsichtbaren Dämon führt, der von ihm Besitz ergriffen hat. Die kurze Zeit des Aufwärmens vor dem Schlagabtausch, in der alles noch in der Schwebescheint, wo doch die Gewichte längst verteilt sind und jeder Sieg einer Niederlage gleichkommt. Ein Aufgalopp mit bewährten Mitteln: Punkt für Punkt ähnelt er dem «Taxi Driver»-Start.

Die Bilder – hier wie dort von Michael Chapman – tun das ohnehin: Travis Bickle in seinem regennassen «yellow cab», auf dem sich die Grossstadtlichter vielfältig spiegeln. Im Gewirr des nächtlichen Verkehrs, vorbei an dampfenden Gullys, an zischenden Hydranten, die Nachtgesellschaft im Visier. Die Irrealität der Szene wird skandiert durch die Saxophon-Staccati des Komponisten Bernard Herrmann. Mittel, die stilbildend wurden für «New York, New



Freigefilmt mit
«Boxcar Bertha»
(1972).

York» und «The Last Waltz». Vorkehrungen, um schillernde Phänomene en miniature in ihrem exzentrischen Ambiente festzuhalten. Ist die Zeitlupe mit im Spiel, erhalten diese Schnappschuss-Sinnbilder den Charakter eines «Schau her!», eines Memento.

Mit ihrer Hilfe kann der Zuschauer eintauchen in die Geschichte. Ebenso gut könnten die Entrées Bilder in der Erinnerung der Protagonisten sein. Festgefügte Topoi, wo früher, in «Who's That Knocking...» und «Mean Streets», ein loser Gedächtnisschnipsel-Film vorüberflimmerte. Um Topoi handelt es sich im Wortsinne, um schier unwahrscheinliche Orte, in welche die Helden versetzt sind. Ob es sich nun um ein Taxi handelt, einen Box-Ring, eine Bühne oder ein TV-Studio – gemeinsam ist diesen Schau-Plätzen die Enge, die Abschottung nach aussen bei aller Verwobenheit mit der Umgebung, sowie das Dunkel, dem das Kunst-Licht so schnell nicht beikommt.

Mit dem Einsatz der Geschichte bringt Scorsese den Ausgangs-Ort seiner Helden ins Bild. Eine Kontrast-Montage, mit der er den Zuschauer anhält, seine Parabeln zu entschlüsseln. So bergen die einleitenden Sequenzen die Auflösung der Gleichnisse in sich. Etwa in «Raging Bull», wo die Anregung für den Zuschauer durch einen Einschub gesteigert wird: Die Bilder vom feisten Ex-Boxer, die dem Auftakt folgen, genügen nicht nur der Erzählkonvention der Chronik, sondern werfen die Frage auf, wie es zu diesem «dicken Ende» kommen kann. Die Antwort hält die breit ausgemalte Einführung bereit: Wie die Geschichte aufhört, fängt sie an. Ein Bruder muss sich um den anderen kümmern. Eine Kreisstruktur, die um das Thema «Familie» kreist. Was Jake LaMotta in seinem Abgangs-Mo-

nolog, den Brando-Abklatsch im Spiegel vor Augen, erkannt hat, setzt sein Bruder Joey in die Tat um, wengleich unter Druck. Im heftigen Disput mit einem Agenten der Box-Mafia, der er selbst angehört, lässt er sich breitschlagen, seinem dick-schädlichen Bruder einzuhämmern, dass er ohne den Segen der «Familie» die Handschuhe an den Nagel hängen kann. Mit Händen und Füßen redend, bewegt sich das Gespann eine Strassenschlucht in Little Italy, Bronx, hinunter, bis Joey fluchend im Flur eines Hochhauses verschwindet.

Familienzwist wird zur Helden-Karikatur

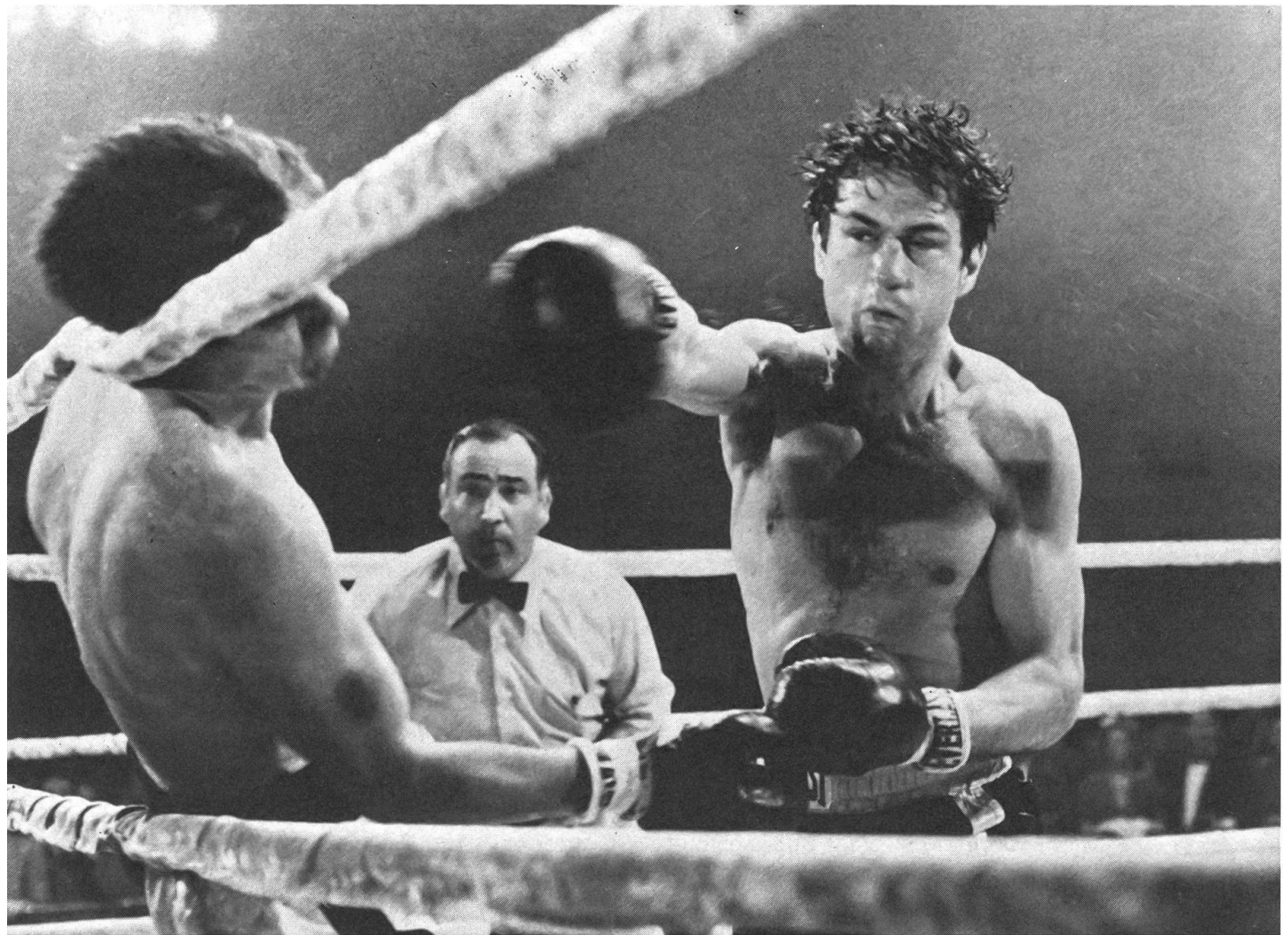
Ein Bruder wird auf den anderen angesetzt oder wird dem anderen zum Schicksal. Dem leiblichen Bruder oder dem wie einen Bruder geliebten Kumpel: die Beziehung Charlie (Harvey Keitel) und Johnny Boy (Robert De Niro) in «Mean Streets». Ein Motiv, das Scorsese nicht nur in Beziehungs-Geschichten auskostet, sondern auch in seiner Schauspieler-Familie, durch die Art, wie er die Rollen besetzt. So lässt er in «Mean Streets» Opfer und Täter des Ritualmords, der ausdrücklich als Zitat des Rasputin-Vorbilds ausgewiesen ist, von den Gebrüdern Carradine darstellen. Der «Taxi Driver»-Showdown kommt in dieser Hinsicht einem Kampf der «Mean Streets»-Brüder Robert De Niro und Harvey Keitel, der den Zuhälter spielt, gleich. Im Gipfel-Duell zwischen dem räuberischem Outlaw und dem Boss der Eisenbahn-Gesellschaft in «Boxcar Bertha» stehen sich Sohn und Vater Carradine gegenüber. Obendrein beteiligt sich der Regisseur an diesem Familien-Zwist, indem er als Schauspieler in der Rolle des Killers auf die eigenen Ge-

**Blinder wird sehend:
«Raging Bull» (1980), mit
Robert De Niro.**

schöpfe (alter egos?) anlegt («Mean Streets») oder seinen Helden («Taxi Driver») die Gewalttat vorphantasiert.

Während Joey in «Raging Bull» die Treppe hinaufsteigt, verfolgt die Kamera, wie Bruder Jake, zur Mittagszeit in Unterwäsche, ebenfalls fluchend, den schiefen Haussegen vollends vertreibt. Kein normaler Ehekrach, sondern das Ende einer schwelenden Krise: Das Mittagessen ist keine Zusammenkunft der Familienmitglieder, sondern Solo-Aktion einer Helden-Karikatur. Die hockt am Tisch, starrt aus dem Fenster, wirft ein ungeduldiges Wort in die Küche nebenan, zur Ehefrau. Das Medium, in dem die Körpersprache aufblüht, wo Mienenspiel, verquere Gebärden und Gliederzucken mehr aussagen als jedes Wort. Die Atmosphäre, in der sich der Scorsese-Hauptdarsteller mit Leib und Seele austoben kann. Da genügt ein schiefer Blick auf den Teller Spaghetti, eine Handbewegung, die man als Abwertung empfinden kann – der glimmende Streit ist neu entfacht.

Wenn das Leib- und Nationalgericht nicht mehr schmeckt, das sich die Frau wie eine «Ersatzmama» vor lauter Verzweiflung über den restlos unzufriedenen Mann abgenötigt hat, dann hat der mehr im Sinn als die Sehnsucht nach Mutters Fleischtopfen: Er hat die Nase voll von seiner Familie. Instinktiv richtig fällt die Frau aus der Rolle, die ihr der Italo-Macho aufgezwungen hat und die er selbst nicht mehr leiden kann, weil sie ihn an die bescheidenen Verhältnisse gemahnt, aus denen er stammt. Sie brüllt los. Sie hat nichts mehr zu verlieren, denn sie spürt, dass sie ihn längst verloren hat. Ausser sich



über den Verlust ihrer Gemeinsamkeit, macht sie ihn vor den Ohren der Nachbarschaft unmöglich. Lauthals trifft sie ihn genau an seinem wunden Punkt, an seiner niedergeschlagenen Boxer-Ehre.

In diesem Moment – das Tischtuch zerschnitten und die Familienbande zerrissen – erscheint Bruder Joey als Abgesandter der allmächtigen Familie und will Jake den Deal mit den Paten schmackhaft machen. Ein schlechtes Vorzeichen für die neue Verstrickung im Familien-Bund. Joey tut sein Bestes: Beherzt packt er den Stier bei den Hörnern und macht es ihm mit der Gretchenfrage «Hast Du Probleme?» leicht, sich zu erleichtern. Immer noch plärren die italienischen Weisen als Hintergrundmusik durchs offene Fenster. Jake bejammert,

dass er mit seinen Frauenhänden fürs Boxen nicht geschaffen sei, und beklagt sich abrupt im nächsten Satz darüber, dass keiner ihm eine Chance gäbe, sich als der Grösste zu beweisen. Bei diesem Lamento macht sich die Kamera klein, geht sozusagen in die Knie und zeigt an der Tischkante hoch den komischen Helden auf seinem Hocker.

Joeys umwerfender Konter, als Mittelgewichtler werde er sowieso nie der Grösste sein können – siehe später den schwarzen Schwergewichts-Riesen, der den frischgebackenen Weltmeister neben sich wie ein Männchen aussehen lässt –, beantwortet Jake auf seine Art: «Zieh die Handschuhe an und schlag mich!» Dreimal muss Jake dem entgeisterten Bruder das einreden, bis er ihn soweit

hat und mit seinen Fäusten – wo hört der Spass auf, wo fängt der blutige Ernst an? – zwingt, auf ihn einzuschlagen, muss er sich doch nun seiner eigenen Haut wehren.

In diesem seltsamen Bruderkampf offenbart Jake das Geheimnis seines Erfolgs als Boxer wie die Ursache für sein Scheitern. Er spricht die Motive für sein Handeln so lange seinem Gegenüber zu, bis er selbst daran glaubt, der andere sei so geartet: ein «wildes Tier»-Komplex, den er seinem Bruder anhängen will. Fortlaufend erscheint Jake als das Opfer seiner eigenen Projektion. Dieses Muster, zu denken und zu führen, ist als Sache des Glaubens auch im Epilog im Spiel.

Jakes Umkehr gegen Ende, die Anlehnung an seinen Bruder, den er aus krankhafter Ei-

fersucht ebenso verloren hat wie Frau und Familie, ist eine Rückkehr in die Nestwärme seines Elternhauses, in dem er dieses Muster der Welt- und Selbsterfahrung erworben hat. So gesehen ist «Raging Bull» wie alle Scorsese-Filme ein Lehrstück darüber, dass man seiner Herkunft, seiner Erziehung mit ihren Moralvorstellungen und Glaubensinhalten nicht mit Gewalt entfliehen kann, ohne Schaden an Leib und Seele zu nehmen. ■

KURZ NOTIERT

Auswahlschau der Solothurner Filmtage

Im Rahmen der vom Schweizerischen Filmzentrum organisierten *Auswahlschau der Solothurner Filmtage* sind in den nächsten Monaten zahlreiche der an den diesjährigen Filmtagen vorgestellten Filme auf einer grossen Tournee durch die ganze Schweiz. Dieses Jahr zeigen 29 Veranstalter aus allen Landesteilen eine jeweils individuell zusammengestellte Auswahl aus dem Angebot der Filmtage. Die noch verbleibenden Veranstaltungen sind:

Aarau: 9./10. März; Altdorf: 14. März; Balerna: 12.–14. Mai; Basel: 20.–22. März; Burgdorf: 20. März; Davos: 6. + 8. März; Fribourg: 6./7. + 13. Mai; Genève: 27. Mai; La Chaux-de-Fonds: 10./11. April; Langenthal: 27. März; Lausanne: 9./10. + 16./17. März; Luzern: 19./20. März; Nidau: 6./7. März; Olten: 27. + 29. März; Reinach AG: 26. März; Schwyz: 19. März; St. Gallen: 26./27. März; Thun: 13. März; Veltheim: 3.–5. April; Wetzikon: 23.–25. April; Wil SG: 3./4. Mai; Wohlen AG: 18. März + 1. April; Zug: 6.–8. + 13.–15. März; Zürich: 3.–5. und 11./12. April.

Thema

Filmgeschichte

Markus Zerhusen

Nachhilfestunden

Zu einem filmhistorischen Projekt des Zürcher Filmpodiums

Das Filmpodium der Stadt Zürich hat sich seit Sommer letzten Jahres zu einer vom Volk mit einem rechten Budget und festem Standort sanktionierten Einrichtung gemausert. Das war auch der Moment für Bernhard Uhlmann und Rolf Niederer, den beiden alten Filmhasen und Programmatoren des Zürcher Filmpodiums im Studio 4, jetzt endlich mit einem seit langem geplanten Grossprojekt ernst zu machen: *«Die Geschichte des Films in 250 Filmen»*

Gerade heute, da sich die Kunst und auch der Film in einer ästhetischen Krise, sprich Umbruch, befinden und sich die «Postmoderne» immer mehr im Zitieren aus Werbung und Medien, aber auch in der als überwunden hingestellten künstlerischen Moderne gefällt, ist es an der Zeit, sich einen Überblick über die knapp hundertjährige Entwicklung des Films zu verschaffen. Kann man in anderen Künsten voraussetzen, dass bei

einem gewissen Publikum Zitate auch ankommen, so ist das in der Filmkunst schon schwieriger. Zugegeben, Filme von Chaplin, Eisenstein, Lang, Lubitsch, Renoir, Buñuel, Bresson und anderen sind bekannt, und Curtiz' «Casablanca» plays again and again in Kino und Fernsehen. Aber wer hat «Quo Vadis» (1912), «Les vampires» (1915), «Intolerance» (1916), «Broken Blossoms» (1919) – um nur die ersten vier abendfüllenden Filme aus diesem Zyklus zu nennen –, von denen in der Filmliteratur immer wieder die Rede ist, tatsächlich gesehen? Nun ist der Moment da, Licht in diesen Black-out in der Filmkunst bringen zu können. 250 Filme stehen auf dem Programm, was bei vier Filmen pro Monat einen Fünfjahresplan für Nachhilfeunterricht in Filmgeschichte ergibt. Dass dafür ein Bedürfnis vorhanden ist, haben die ersten Veranstaltungen, seit Beginn des Zyklus' Anfang Februar, deutlich gezeigt: Von den mehr als vierhundert Plätzen im Studio 4 war kaum einer mehr frei.

Obwohl im Moment, wo dieser Artikel erscheint, die ersten Filme bereits auf Nimmerwiedersehen (?) abgespult sind, möchte ich dennoch etwas anfügen, was in keiner Filmgeschichte nachzulesen ist: Wie wurden diese Filme seinerzeit in der Schweiz aufgenommen?

Ein Stück Schweizer Kinogeschichte

«Quo Vadis?» von Enrico Guazoni (1912) zum Beispiel, in der zweiten Folge programmiert, war «zu seiner Zeit der aufwendigste Film der Welt und ein ungeheurer Erfolg». Was im Programmheft des Zürcher Filmpodiums nachzulesen ist, bestätigt auch die Schweizer Kinogeschichte: Nach dem gleichnami-