

# Höllenfahrten

Autor(en): **Hagmann, Karl-Eugen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931663>

## **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.

# HÖLLENFAHRTEN

---

Scorseses Filme sind intelligent gemachte Unterhaltung.

In ihrer Tiefenstruktur beschreiben sie Irrfahrten  
und brodelnde Abgründe der menschlichen Existenz.

Ein Blick auf prägende Themen und Motive  
des bisherigen Werks des Regisseurs.

*Karl-Eugen Hagmann*

**E**in Mann kniet nachts auf dem nassen Asphalt in New York. Den Blick zum Himmel gerichtet, schreit er sein Leid heraus, das im Verlauf der vorangegangenen Odyssee durch die City über ihn hereingebrochen ist: «Was willst du denn von mir? Was habe ich dir getan? Ich bin doch nichts weiter als ein harmloser Programmierer». Die Kamera fängt seine Verlassenheit aus der Vogelperspektive ein und zoomt langsam näher. Der Mann heisst Paul Hackett und ist tatsächlich ein harmloser Programmierer. Regisseur Martin Scorsese schickt ihn in «*After Hours*» (1985) mit nahezu perfider komödiantischer Leichtigkeit in einen Alptraum der urbanen Art. Paul wollte nur mit einer Zufallsbekannten ausgehen, gerät aber in einen Sog, der ihn immer tiefer zieht und mit Gewalt, Tod und der eigenen Nichtigkeit konfrontiert.

«*After Hours*» ist eine kleinere Arbeit Scorseses, doch zeigt sie fast alles, was seine Werke auszeichnet. Mit konzentrierter Ökonomie der filmischen Mittel entwirft der Regisseur sein Szenario. Die dem Film zugrundeliegende Idee ist ein Alptraum von den Ängsten des amerikanischen Durchschnittsbürgers. Diese Traumstruktur mit ihren freien Assoziationen, ihren Symbolen, dem freien Fall ins Nichts und in die eigene Angst, zieht sich als Subtext durch den Film. Sie bildet das unsichtbare Muster, an dem reale Szenen aus dem nächtlichen Chaos New Yorks aufgehängt sind. Das Filmende bringt konsequenterweise keine Auflösung der Probleme, sondern das Erwachen aus dem Unbewussten. Die Ängste sind nicht überwunden, sondern lediglich durch den Tagesanbruch verdrängt.

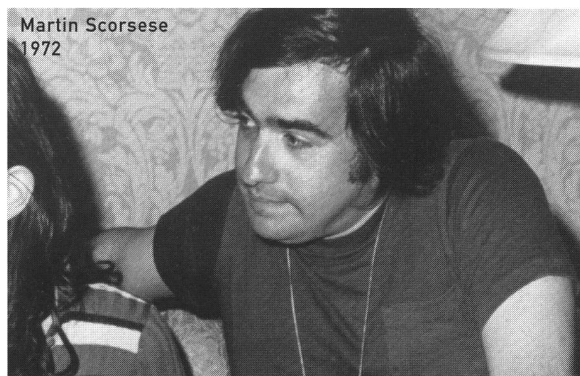
---

## DAS SCORSESE-ABC

*Zusammengestellt von Peter Krobath  
aufgrund eines Interviews  
und eines zweitägigen Seminars  
anfangs Winter in Wien.*

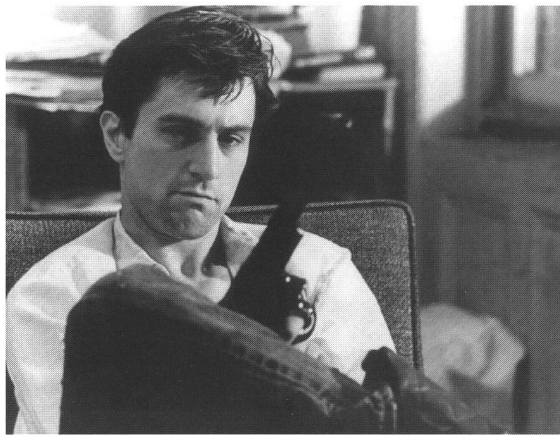
### ANSCHLUSSFEHLER

In «*Casino*» gibt es ein paar Anschlussfehler. Immer schon war ich der Meinung, dass die Intensität einer



## HELLSICHTIGE ANALYSEN

Scorsese ist, was die technische Seite des Filmhandwerks angeht, ein Alleskönner: ein präziser Schauspielerführer, ein hervorragender Cutter, ein Virtuose der Filmsprache. Doch vor allem besitzt er ein sensibles Auge für seine Umwelt. Das zeigt sein Gespür für wesentliche Strömungen und Geisteshaltungen der Gegenwart, seine Präzision in Figurenzeichnung und Milieubeschreibung. Als hell-sichtiger Analytiker der amerikanischen Gegenwart hat er alles, was einen grossen Regisseur ausmacht. Er lässt sich am ehesten als Filmemacher der Gegensätze charakterisieren, der in seinen besten Momenten zu genialen Synthesen von Stilen und Formen fähig ist. Geprägt ist er einerseits vom katholischen Milieu der sizilianischen Einwanderer im New Yorker Stadtteil Little Italy, wo er aufgewachsen ist, andererseits von einem Amerika, das ihm eine Karriere nach dem Muster einer *from-rags-to-riches*-Erfolgsgeschichte ermöglicht hat. Seine Filme verbinden die emotionalen Qualitäten des amerikanischen Kinos mit dem intellektuellen Gehalt und Formbewusstsein des europäischen Films. An der Oberfläche sind sie intelligent gemachte Unterhaltung, in ihrer Tiefenstruktur metaphysische Beschreibungen von Irrfahrten der menschlichen Seele. Scorsese interpretiert die gegenwärtige Realität aus einer religiös geprägten Perspektive und greift oft auf sein Repertoire an religiösen Symbolen zurück. Seine Grundthemen sind Angst, Schuld, Verlorenheit, Isolation, Sehnsucht oder Entfremdung in einer isolierenden Umwelt.



«Taxi Driver»: Durchschnittsbürger wird zum Amokläufer

In seinem unabhängig und vorwiegend mit eigenem Geld produzierten Spielfilmerstling «*Who's That Knocking at My Door?*» (1968) sind bereits typische Themen angeschlagen: Der Ort der Handlung ist Little Italy, die Hauptfigur ein männlicher amerikanischer «Held» mit verinnerlichtem sizilianischen Moralkodex; es geht um Sex und Liebe, um das rauhe Leben auf den Strassen, um Schuld und Religion. Beeindruckt von seinem Erstling, engagiert Roger Corman –König der B-Movies und unermüdlicher Talentspäher – Scorsese später für seinen zweiten Spielfilm, der eine Fortsetzung zu Cormans Crimestory «*Bloody Mama*» abgeben sollte. Das Ergebnis ist eine auftragsgemäss mit Sex und Crime versehene Abenteuer-geschichte aus dem Amerika der depressiven dreissiger Jahre: «*Boxcar Bertha*» (1972). Der flüssige Erzählstil, die bewegliche Kamera, der Blick für Figuren, Motive und Details und vor allem das Ende tragen dennoch spürbar

die Handschrift Scorseses. Die Schlusszene – laut Scorsese bereits im Drehbuch, bevor er das Projekt annahm – fügt sich auffallend in seine späteren religiösen Motivkreise: Die Agenten einer Eisenbahngesellschaft nageln einen aktiven Gewerkschafter in Kreuzesform an einen Eisenbahnwaggon.

## GALERIE DER SCHEIN-HEILIGEN

Scorseses nächster Film «*Mean Streets*» (1973) markiert einen ersten Höhepunkt in seinem Werk. Die mit autobiografischen Details versehene Geschichte des kleinen

---

Szene, dass ein bestimmter Gesichtsausdruck oder ein packender Moment weit wichtiger sind als der exakte Anschlussschnitt. In «*GoodFellas*» zum Beispiel gibt es diesen berühmten Anschlussfehler mit der Zigarre von Paul Sorvino. Was soll's? Die Szene ist so interessant, warum zum Teufel sollte irgend jemand auf die Zigarre von Paul Sorvino schauen? PREMIERE, eines der führenden Filmmagazine der USA, leistet sich eine ganze Kolumne, die nichts anderes als Fehler und misslungene Schnitte auflistet. Das Magazin will von Filmstudenten gelesen werden – als ich noch an der Filmschule war, haben

wir über Szenen und Inhalte gesprochen, nicht über Anschlussfehler.

## BRUTALITÄT

Der Unterschied zwischen einem Regisseur wie Quentin Tarantino und mir ist, dass ich Gewalt sehr ernst nehme. Er ist clever: Je brutaler die Szenen in seinen Filmen sind, desto unterhaltender werden sie. Ich sage mir: Okay, wenn jemandem etwas Gewalttätiges geschieht, dann sieht das böse aus und hat diese und jene schlimme Wirkung. Ich zeige die Folgen der ►

## TITEL MARTIN SCORSESE

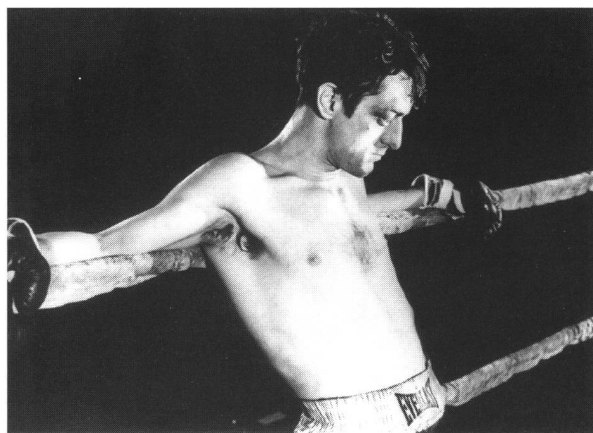
Mafigo Charlie (Harvey Keitel), der in Little Italy seinen überdrehten, aggressiven, hoch verschuldeten Kumpel Johnny Boy (Robert De Niro) vor den Klauen eines Kredithais zu retten versucht, beschreibt mit klaustrophobischer Enge ein neurotisches Terrain, aus dem es kein Entrinnen gibt. Charlie, der «Schein-Heilige», der für seine Sünden auf der Strasse büßen will, zum Vorgeschnack auf das Höllenfeuer seine Hand über Kerzen und offene Flammen hält, weiss, dass die Hölle zwei Seiten hat, die fühlbare und die geistige, «...und die schlimmste davon ist die geistige».

Eine weitere Figur aus Scorseses Galerie der «falschen Heiligen» ist der Amokläufer Travis Bickle (De Niro) in «*Taxi Driver*» (1975). Die Geschichte des ehemaligen Vietnam-Kämpfers, der nachts als Taxifahrer durch New York pendelt, skizziert einen Prozess der völligen Vereinsamung. Die Gewalttätigkeit und der Schmutz der Umwelt stauen sich in

Bickle auf, der eine Wandlung vom biederem Durchschnittsbürger zum waffenstarrten Grossstadt-Guerillero durchläuft. Ein blutiges Inferno bildet den Höhepunkt: Um eine minderjährige Prostituierte zu retten, richtet der Taxifahrer unter den Zuhältern ein Massaker an. Die realistische Ebene – die Beschreibung der zweifelhaften Karriere des Aussenseiters Bickle – wird an entscheidenden Stellen aufgebrochen: Wie Charlie in «*Mean Street*» reckt Bickle seine Faust in eine offene Flamme, begreift sich als «Gottes einsamster Mann» und führt mit einem alter ego im Spiegel Selbstgespräche, die auch an

einen stummen Gott gerichtet sind. Der fiebrige Rhythmus von «*Taxi Driver*» entspricht der wirren Phantasie von Bickle, dessen Perspektive die Erzählhaltung vorgibt: Er versucht sich als Racheengel in einer aus den Fugen geratenen Welt, will als Erlöserfigur einen letzten Rest von Unschuld retten.

Wie Charlie in «*Mean Street*» stammt auch der «Held» von «*Raging Bull*» (1979) aus dem italienischen Milieu New Yorks, doch er büsst für seine Sünden nicht auf der Strasse, sondern im Boxring. Der Film erzählt die Geschichte des Boxchampions Jake La Motta in gezielt eingesetzter Schwarz-Weiss-Fotografie und mit ausgefeilter Kamera-Choreografie. La Motta geht mit selbstzerstörerischer Wut in seine Kämpfe, bezieht Prügel bis zum bitteren Ende. Nach dem Verlust des Weltmeistertitels beginnt für ihn der Abstieg. Er wird wegen Verführung einer Minderjährigen zu einer Gefängnis-



«*Raging Bull*»: Prügel bis zum bitteren Ende

strafe verurteilt. Nach der Strafe versucht er sich als Entertainer in drittklassigen Bars und vereinsamt völlig. Der Abstieg als Chance zur Selbsterkenntnis? Zwar endet «*Raging Bull*» mit dem Zitat des geheilten Blindgeborenen aus dem Johannes-Evangelium – «Das eine weiss ich, dass ich blind war und jetzt sehe» –, doch ob dies auf La Motta zutrifft, bleibt fraglich.

### EINSAME HELDEN

Der typische Scorsese-Held ist ein isolierter Einzelgänger, getrieben von inneren Zwängen, Ängsten und Schuldge-

#### DAS SCORSESE-ABC .....

Gewalt, und das verwirrt das Publikum. Meine Form von Gewalt ist nicht unterhaltsam.

#### CASINO

«*Casino*» ist nicht nur ein Gangsterfilm. Ich wollte ein episches Bild vom Zustand der amerikanischen Gesellschaft zeichnen. Drei Menschen in Las Vegas, ein Deal, der schiefgeht – das bedeutet doch nichts. Und trotzdem läuft das, was diese Typen machen, schliesslich darauf hinaus, was nicht nur in Las Vegas heute im Vordergrund steht, sondern auch in Amerika und auf der ganzen Welt: Gier.

#### DE NIRO, ROBERT

Ich kann nicht genau sagen, was an Robert De Niro ist. Aber er ist immer der erste, der mir einfällt, wenn ich einen neuen Film besetze. Er ist ein guter Mensch und ein ehrlicher Schauspieler. Sogar wenn er so fiese Typen wie Jake La Motta oder Travis Bickle spielt, kann sich das Publikum mit ihm identifizieren, weil er ihm das Gefühl gibt, sie verstehen zu können. Ich glaube, das Publikum spürt und mag die Aufrichtigkeit, mit der er seinen Figuren gegenübertritt. Und noch etwas: Einige meiner früheren Filme – wie zum Beispiel «*Raging Bull*» – kamen überhaupt nur zustande,

fühlen. Charlie ist die gutmütige, Travis Bickle die aggressive und Jack La Motta die selbstzerstörerische Variante des «falschen Heiligen». Alle drei suchen aus eigener Kraft nach Erlösung aus einer im Mark kaputten Existenz. Scorseses Figuren unternehmen ihre Höllenfahrten in die extremsten Winkel des Daseins, um durch die trübste Dunkelheit irgendwie ans Licht zu gelangen. «Mean Street», «Taxi Driver» und «Raging Bull» sind zum Scheitern verurteilte Erlösungs-dramen, die ein Licht auf den Zustand der amerikanischen Gegenwart und darüber hinaus auf Grundbedingungen der menschlichen Existenz werfen.

Selbst Jesus, der in «*The Last Temptation of Christ*» (1988) von Willem Dafoe gespielt wird, ist ein typischer Scorsese-Held: einsam, von unerklärlichen inneren Zwängen und Ängsten getrieben, von der fordernden Stimme seines Gottes. Der Leidensweg von Scorseses Jesus ist der eines

schwachen Menschen, der sich seinen Schwächen zum Trotz zu einer Größe aufschwingt, die ihm Gott aufzwingt. Das Ziel schält sich erst langsam heraus: das Kreuz als mythischer Ort der Erlösung. Doch zuvor hat Jesus in einer raffinierten satanischen Versuchung dem irdischen Glück zu entsagen und sich in seinen Tod zu fügen. Scorsese bezeichnet seinen Jesus als Gegenbild zu seinen gescheiterten «Heiligen», da er im Gegensatz zu diesen nicht aus eigener Kraft um Erlösung ringt, sondern sich ganz dem Willen Gottes überlässt. Die Schwäche und Unsicherheit seines Jesus ist für den Regisseur Ausdruck



«The Last Temptation of Christ»: Kreuz als Ort der Erlösung

seiner Menschlichkeit, und darin liegen die stärksten Momente des Films. Doch die religiöse Symbolik, die Scorsese in früheren Werken treffend zur Analyse der Gegenwart und zur Zeichnung seiner Figuren aufbaute, wird hier zum wahllosen Sammelsurium christlicher Motive. «The Last Temptation of Christ» scheitert nicht an spekulativen Szenen oder gar an blasphemischer Haltung, wie fundamentalistische Vorwürfe lauteten, sondern am mangelhaften ästhetischen Konzept und an seichter Populärtheologie.

## GRAT-

### WANDERUNGEN

Die «Helden» Scorseses befinden sich in einem unauflösbaren Zwiespalt: Einerseits stecken sie bis zum Hals in der verrotteten Welt ihrer realen Gegenwart. Andererseits tragen sie ihre Sehnsucht nach Erfüllung und Erlösung in sich, die sie wie ein innerer Zwang vorwärts treibt. In ihrer maroden

Existenz ist ihre Sehnsucht nicht einzulösen. Ihr unstillbarer Drang nach etwas, das jenseits der gefallenen Welt liegt, findet kein reales Ziel und keine Entsprechung in der Gegenwart. Scorsese interpretiert dieses «metaphysische» Dilemma mit religiösen Fragen und Symbolen – daher rührt zum guten Teil die mittelalterlich-vorkonziliar-katholische Note seiner Filme. Ebenso notwendig ist aus dieser Perspektive der offene Schluss seiner Filme: Scorseses Fragen lassen sich nicht mit den Happy-End-Formeln à la Hollywood beantworten. Eine weitere Konsequenz dieses Dilemmas sind die durchwegs glück-



weil De Niro mitgemacht hat. Er war der Star, der die Banken überzeugte, nicht ich.

## EHRE

Paul Schrader sagte kürzlich zu mir: «Martin, wir befinden uns auf dem Weg ins Abseits. Der ironische Held hat den existentialistischen Helden von der Leinwand verdrängt. Wenn bei Tarantino jemand erschossen wird, dann zucken alle mit der Schulter, und weiter geht der Film. Aber wenn bei uns jemand erschossen wird, dann gibt es Blut, Hass und Tränen. ▶

losen Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Liebe hat in Scorseses Filmwelt keinen realen Platz, existiert nur als Utopie, die unerreichbar ist, aber als quälendes Defizit auf seine «Helden» zurückfällt.

Daher haben brutale Gewaltausbrüche in seinen Filmen geradezu zwingende psychologische Qualität: Aggressionen als neurotische Reaktion auf eine liebesunfähige Welt. Scorsese zeichnet seine gewalttätigen Eruptionen mit faszinierender choreografischer Präzision. Dabei macht er eine ständige Gratwanderung, spekuliert einerseits mit Publikumsemotionen, andererseits mit der Abscheu vor der dargestellten Brutalität. Unübersehbar ist: Seine naturalistischen Gewaltszenen wirken zwar direkt als emotionaler Knalleffekt, sind jedoch immer sinnvoll in einen größeren Zusammenhang eingebaut, der ihre Funktion bestimmt. In «Mean Street» etwa beschreibt die Gewalt die Atmosphäre und Ausweglosigkeit von Charlies Milieu, in «Taxi Driver» ist das Massaker die neurotische Explosion des isolierten Bickle. In «GoodFellas» (1990) schliesslich sind die realistischen Gewaltszenen in ein kalkuliertes Konzept eingebunden: Im ungebrochenen Nebeneinander von spießbürgerlicher Familienidylle zeigen sich Schizophrenie und perfide Doppelmoral der Mafia.



«The Age of Innocence»: Pflicht statt Lust

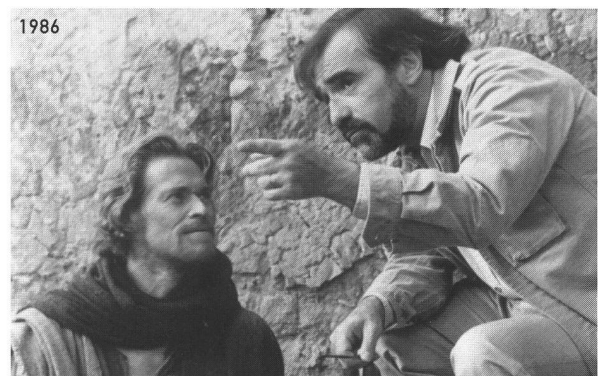
## VERPASSTE LIEBE

Der Regisseur ist seit seinem Exodus aus Little Italy vor über zwanzig Jahren mittlerweile in spürbarer Distanz zu den Schatten der Vergangenheit. Heute vermag er seine Themen, bei deren Beschreibung früher immer wieder persönliche, existentielle Betroffenheit vorherrschte, mit grösserer Souveränität anzugehen. Dafür fehlt in den jüngeren Filmen oft der nervöse Rhythmus und die zwingende Verve der Vorgänger. Beispiele dafür sind seine mit souveränem Understatement dargereichte Medien- und Gesellschaftskritik in «The King of Comedy» (1982), seine Variante des Hollywood-Starfilms mit «The Color of Money» (1986), sein süffisanter urbaner Alptraum in «After Hours» und schliesslich «GoodFellas». Die Höllenversionen sind subtiler geworden, zeigen sich nur noch kurz hinter der Fassade des Alltäglichen oder im Gewand des Banalen. Wo in den frühen Filmen die Abgründe der Existenz brodelten, steht grimmiger Humor oder elegante stilistische Souveränität.

Diese Souveränität zeichnet «The Age of Innocence» (1993) aus: Präzise beobachtet und virtuos dargestellt wird die in Ritualen und Konventionen erstarrte New Yorker High Society der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Scorsese fängt die Gesten ein, die Blicke, das Dekor, die Untertöne und die Nebensätze und arbei-

## DAS SCORSESE-ABC .....

Wir machen Filme über Ehre und Freundschaft, Verrat und Rache – sowas interessiert heute keinen mehr. Wir sind von gestern, Martin». Ich glaube nicht, dass das stimmt. Respekt und Ehre sind Themen, die die Menschen immer interessieren werden. Aber auch wenn Schrader recht hätte: Ich habe keine Wahl, denn ich kann nur die Filme machen, die ich eben mache. Wahrscheinlich bin ich ein Überbleibsel aus dem 20. Jahrhundert, während Tarantino schon das anbrechende 21. Jahrhundert verkörpert.



tet damit die Regeln eines eigentümlichen Kosmos heraus. In dieser äusserlich opulenten, hochartifizialen und rituell ausgefeilten Kultur sind die Regeln des Anstands und der Sitte überstilisiert bis zum Manierismus. Sie dienen dazu, die High Society von der gemeinen Welt abzugrenzen und die internen familiären Machtstrukturen zu zementieren. Doch in ihrer Überzogenheit führt diese Strategie des Geldadels ins Absurde: Das Leben erstarrt in Formen und Normen, die Menschen verhalten sich nur noch nach vorgegebenen Regeln und werden Marionetten eines äusserlichen Systems. Hauptfigur von «The Age of Innocence» ist der reiche Anwalt Newland Archer (Daniel Day-Lewis). Er entdeckt durch seine nach den Gesetzen des gesellschaftlichen Moralkodexes unmöglichen Liebe zur «untragbaren» Gräfin Olenska (Michelle Pfeiffer) erstmals tiefe Gefühle in sich. Doch Archer spielt zu lange nach den Regeln des Systems, verpasst den Punkt, an dem ein Weg zu seiner Liebe möglich gewesen wäre und lebt danach innerlich abgestorben weiter. Erst eine Generation später ist es ihm möglich, sein Leben so zu akzeptieren, wie es war: Er ist ein Verlierer, der fähig ist, loszulassen. Archer ist zwar eine tragische Figur, doch er hat so etwas wie Würde erreicht. Er hat verzichtet, wo frühere Helden Scorseses Amok gelaufen wären.



«Cape Fear»: gnadenlose Rache

## DIABOLISCHES FEUERWERK

Den extremen Gegenpol zu Archer bildet Max Cady (De Niro) im 1991 entstandenen Film «Cape Fear». Cady kommt als die Inkarnation eines Racheengels aus der Unterwelt des Gefängnisses in die amerikanische Gegenwart zurück. Sein durchtrainierter Körper ist mit Bildern und Worten übersät: Ein Kreuz, an dem die Waagschalen der «Gerechtigkeit» und «Wahrheit» hängen und Bibelsprüche wie «Die Rache ist mein» oder «Der Herr ist mein Rächer» sind in seine Haut eintätowiert. Ziel seiner Rache ist der Anwalt Sam Bowden (Nick Nolte), der ihn vor vierzehn Jahren wegen Vergewaltigung ins Gefängnis brachte. Cady entzündet ein diabolisches Feuerwerk. Mit perfider List und gnadenloser Brutalität demaskiert er die brüchige Familienidylle, deckt die Ängste, Lügen und Schuldgefühle hinter der nach aussen hin heilen Fassade von Bowdens Welt auf. Er bringt eine Spirale der Gewalt in Gang, mit dem Ziel, jene Ordnung zu zerstören, die ihn zum Verbrecher abstempelte. Wenn Archer in «The Age of Innocence» die introvertierte Reaktion auf

die von Scorseses immer wieder gezeigte Unmöglichkeit der Liebe darstellt, dann ist Cady in «Cape Fear» die aggressiv-extrovertierte Variante: Ein psychopathischer Amokläufer, der sein grausames Spiel mit diabolischem Kalkül inszeniert. ■

*Gekürzte, überarbeitete und vom Autor aktualisierte Fassung eines Artikels, der in film-dienst 22/90 erschienen ist.*

## FAMILIE

Es gibt ein Projekt über meine Familie, ein Skript mit dem Titel «Neighbourhood». Es handelt davon, wie meine Grosseltern aus Sizilien nach New York kamen, wie mein Vater und meine Mutter – in den Jahren 1910 und 1911 geboren – sich in den zwanziger Jahren kennenlernten, und wie sich mein Vater – ähnlich wie in «Mean Streets» – im Milieu der Mobster Respekt erkämpft, ohne ein Gangster zu sein. Mein Vater und meine Mutter hatten jeweils acht Geschwister. Ich hoffe wirklich, dass dieser Film innerhalb der nächsten vier, fünf Jahre im Kino zu sehen sein wird.

## GLÜCKSSPIEL

Dort, wo ich aufwuchs, wurde dauernd gespielt. Aber nie in Casinos, immer nur in irgendwelchen dreckigen Hinterhöfen. Mich hat das Glücksspiel nie gereizt. Ich kann mich auf Karten oder Würfel einfach nicht konzentrieren. Wozu brauche ich Nervenkitzel? Wer solche Filme macht wie ich, der spielt dauernd mit seinem Glück, der braucht kein Casino mehr.

## HOLLYWOOD

Obwohl ich in New York lebe, bin ich ein Hollywood-Regisseur. Das gefällt mir zwar nicht, aber es ist so. ►