

Peter Bär, Gerhard Schneider
Martin Scorsese

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Peter Bär, Gerhard Schneider

Martin Scorsese

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 13

Mit Beiträgen von Peter Bär, Gerhard Bliersbach,
Isolde Böhme, Martin Bölle, Helmut Däuker, Jochen Hörisch,
Hannes König, Katharina Leube-Sonnleitner, Kai Naumann,
Gerhard Schneider, Georg Seeßlen, Dietrich Stern,
Marcus Stiglegger und Ralf Zwiebel

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2017 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18;
Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes
darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mik-
rofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter
Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Martin Scorsese beim Film-
dreh ZEIT DER UNSCHULD.

© Columbia Tristar, Quelle: Filmbild Fundus
Umschlaggestaltung & Innenlayout:
nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Printed in Germany

ISSN 2367-2412

ISBN 978-3-8379-2598-2

Inhalt

Einleitung und Überblick	7	Die Farbe des Geldes (1986)	81
		<i>Jochen Hörisch</i>	
Martin Scorsese	13	Ein Gangsterleben im Zeitraffer	91
Beschreibung der Arbeit eines Filmemachers		Über die Inszenierung von <i>Rasanz</i> in Martin Scorseses <i>GoodFellas</i> (1990)	
<i>Georg Seeßlen</i>		<i>Kai Naumann</i>	
Von der Gewalt zum Heiligen	29	Gewalt als Erlösung	103
René Girards Opfertheorie und das Kino Martin Scorseses		<i>Kap der Angst</i> (1991)	
<i>Marcus Stiglegger</i>		<i>Hannes König</i>	
Musik als Inspirationsquelle und Resümee des Films	41	Melancholie und Sehnsucht	115
Zur Bedeutung des »Soundtracks« bei Martin Scorsese		<i>The Age of Innocence</i> (1993)	
<i>Dietrich Stern</i>		<i>Katharina Leube-Sonnleitner</i>	
Gewalt als Selbstheilungsversuch	53	The Departed (2006)	131
Zu Martin Scorseses <i>Taxi Driver</i> (1976)		<i>Isolde Böhme</i>	
<i>Helmut Däuker</i>		Von inneren und äußeren Orten des Grauens	147
The King of Comedy (1982) und The Color of Money (1986)	65	Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu Martin Scorseses <i>Shutter Island</i> (2010)	
»One for me and one for them«		<i>Ralf Zwiebel</i>	
<i>Gerhard Bliersbach</i>			

Anmerkungen zu <i>Shutter Island</i> (2010)	161	Autorinnen und Autoren	189
<i>Martin Bölle</i>		Programm des 14. Mannheimer Filmseminars	193
Der verlorene und der wiedergewonnene Vater	167	Martin Scorsese	
Eine psychoanalytische Perspektive auf <i>Hugo</i> (<i>Hugo Cabret</i> , 2011)		Bisher in der Reihe erschienen	195
<i>Gerhard Schneider</i>		Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie	
Bild-Entsprechungen	175		
Entdeckungen und Aufdeckungen zu <i>Hugo Cabret</i> (2011)			
<i>Peter Bär</i>			

Einleitung und Überblick

Martin Scorsese (*1942), der am 17. November 2017 75 Jahre alt wird, ist einer der profiliertesten Regisseure der USA. Aufgewachsen in einem katholisch geprägten italienischen Umfeld in Little Italy in New York wurde er früh ein Mitglied des vom europäischen Kino der 1950er und 60er Jahren geprägten *New Hollywood*, einer Gruppe von Filmemachern, die nicht im damals zusammenbrechenden Studiosystem Hollywoods, sondern an den akademischen Filmhochschulen ihre Ausbildung erfahren hatten. Mit den Filmen *Mean Streets* (*Hexenkessel*, 1973) und *Taxi Driver* (1976) schon früh bekannt geworden, umfasst seine Filmografie inzwischen alle Genres – vom Gangsterdrama über Komödie und Melodrama bis hin zum Musical – sowie eine ganze Reihe bemerkenswerter Dokumentarfilme. Obwohl er den filmischen Stil immer wieder dem Sujet anpasst und selbst erklärt, aus jeder Filmarbeit zu lernen, was auch immer wieder bedeutet, etwas Neues auszuprobieren, ist er ein klassischer »auteur« in dem Sinne, dass er selbst seine Filme maßgeblich gestaltet und prägt, sie von der Stoffauswahl bis zum Endschnitt kontrolliert. Scorseses Filme können sowohl einzeln wie im Kontext miteinander und in Einbettung in die amerikanische und europäische Filmge-

schichte betrachtet und analysiert werden, das heißt, sie liefern genügend Material für einen den filmwissenschaftlichen wie filmpsychoanalytischen Diskurs und die entsprechende Diskussion über die Fachgrenzen hinweg.

Aus den bis zum Abschluss der Arbeit an diesem Buch erschienenen 24 Spielfilmen Scorseses insgesamt sechs Filme für das Programm des 14. Mannheimer Filmseminars *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* (2016) auszuwählen (siehe Anhang), die dann um drei weitere für das Buch ergänzt wurden, war kein leichtes Unterfangen. Wie in den Jahren zuvor haben die Herausgeber versucht, aus den verschiedenen Schaffensperioden solche Beispiele auszuwählen, die für Scorseses Œuvre repräsentativ sind. Dabei werden *The Color of Money* (*Die Farbe des Geldes*, 1986) und *Shutter Island* (2010) jeweils von zwei Autoren interpretiert, sodass an diesen Beispielen ein die jeweiligen Perspektiven vergleichendes Lesen möglich wird; *Hugo* (*Hugo Cabret*, 2011) schließlich wird einerseits psychoanalytisch interpretiert, andererseits in einer Bildcollage quasi-filmisch in seiner bildlichen Intensität, soweit dies das Medium »Buch« zulässt, vorgestellt.

Den Einzelinterpretationen sind drei Überblicksarbeiten über zentrale Dimensionen von

Scorseses Schaffen, die Bedeutung des Opfers in seinen Filmen und seine Verwendung von Musik vorangestellt. – Der nachfolgende Überblick über die einzelnen Beiträge greift auf die ihnen beigegebenen Zusammenfassungen zurück.

Die Überblicksarbeit von *Georg Seefßen*, Dozent der deutschen Scorsese-Forschung, hat zum Ziel, zentrale Aspekte der Arbeit des Filmemachers Martin Scorsese zu beschreiben, eine Arbeit, die Seefßen als eine Koproduktion mit der der Fangemeinde versteht. Kino ist in unterschiedlicher Weise eine zusammengesetzte Kunst, wobei die Auseinandersetzung des Regisseurs mit der Produktionsmaschinerie des Films eine zentrale Rolle spielt. Damit ist ein wesentlicher Punkt berührt: die Auseinandersetzung Scorseses mit der Traumfabrik Hollywood und die Schaffung eines künstlerischen Kosmos aus seinen eigenen sozio-biografischen Bedingungen heraus. In diesem Kosmos werden bestimmte Themen wie Gewalt und Sünde in immer wieder anderen Blickwinkeln untersucht. Die charakteristischen Elemente der filmischen Handschrift des Regisseurs sind der Blick, das Bild und die mit ihnen verbundenen Verbote. Im Team-up mit langjährigen Weggefährten wie Thelma Schoonmaker (Cutterin), Michael Ballhaus (Kamera) und den Schauspielern Robert De Niro und Leonardo DiCaprio ist so ein Werk entstanden, das dem Publikum in vielfältiger Weise im Kino Lebenserfahrungen zu machen erlaubt.

Marcus Stiglegger geht von einem engen Bezug zwischen Mythos und narrativen Medien aus. Dabei ist im Hinblick auf Scorsese die Opfertheorie René Girards das leitende theoretische Dispositiv. Im Sinne von Girard ist die Theorie des Blutopfers Teil der Mythologie und somit indirekt auch Teil populärer Mediennarrative, wie man sie speziell in Scorseses Filmen findet. Auf dem Boden einer Skizze der hier relevanten Theorieelemente untersucht der Autor mythologische Motive des Blutopfers (etwa

der Kreuzigung) und des Selbstopfers in diesen Filmen, beginnend mit *Who's That Knocking at My Door?* (*Wer klopft denn da an meine Tür?*, 1967) über *Boxcar Bertha* (*Die Faust des Rebellen*, 1972) und *The Last Temptation of Christ* (*Die letzte Versuchung Christi*, 1988) bis hin zu *The Wolf of Wall Street* (2013). Er zeigt, dass Opfermythen ein Schlüssel zum Verständnis des katholisch geprägten Regisseurs sind. Das für Scorsese zentrale Thema der Gewalt wird auch in einen Bezug zum Heiligen gestellt, wie ihn Georges Bataille in seiner Philosophie der Grenzüberschreitung thematisiert hat.

Wie *Dietrich Stern* darlegt, hat Scorsese der Musik im Film eine bedeutende Rolle zugewiesen, die weit über die emotionale Begleitung der Handlung hinausgeht. Er sieht in Musik das Dokument einer Zeit oder eines Lebensgefühls, ja sogar sozialer Verhältnisse. Besonders Rock- und Popmusik schienen ihm geeignet, die Filmerzählung zu einem größeren Realismus hin zu erweitern. Ihr gezielter Einsatz kann über die psychosoziale Disposition der Filmprotagonisten aufklären. Der Autor geht dem Weg der Inspiration nach, wie Scorsese aus seiner Musikbegeisterung, die durchaus auch fanartige Züge hat, die filmische Darstellung erweitert. Dabei wird gezeigt, dass die Vorliebe für die Popmusik nur einen Teil des Einsatzes von Musik ausmacht. Musikalische Möglichkeiten werden von Scorsese sehr umfassend bis hin zum Musical, zur Klassik und Avantgarde ausgelotet. Jeder seiner Filme bekommt so seine spezifische musikalische »Ausstattung«, die gleichwertig neben Drehbuch, Kameraführung und Handlung steht.

Die Reihe der Einzelanalysen beginnt mit *Taxi Driver* (1976), dargestellt von *Helmut Däuker*. Der von chronischer Schlaflosigkeit und quälender Einsamkeit verfolgte Vietnamveteran Travis Bickle durchstreift Nacht für Nacht mit seinem Taxi New York. Seine Versuche, Kontakt zu Frauen aufzunehmen, stoßen auf Abweisung, was ihn kränkt und demütigt.

Travis gerät zusehends in den Bann der Obsession, New York vom »Dreck und Abschaum« reinigen zu müssen, und legt sich ein Arsenal von Waffen zu. In einer Schlüsselszene des Films – vor einem Spiegel stehend attackiert er hoch bewaffnet seinen imaginären Gegner, der gleichzeitig er selbst ist, mit dem berühmt gewordenen »You talking to me?« – offenbart sich das ganze Ausmaß der Ausweglosigkeit, in die Travis geraten ist. Unfähig zur Selbstbegegnung bzw. Selbstreflexion muss er den ganzen depressiven Gefühls-»Dreck« auf andere projizieren. Gewalt wird zum alternativlosen Selbstteilungsversuch, kulminierend in einem Blutbad. Es scheint nur, als habe der eruptive Gewaltausbruch kathartisch gewirkt, die Schlusszene des Films lässt aber wenig Zweifel, dass die Gewalt sich fortsetzen wird. Die Filmbetrachtung fokussiert u. a. das Phänomen des Blicks.

Gerhard Bliersbach sichtet zwei Filme Scorseses: *The King of Comedy* (1982) und *The Color of Money* (1986). Das Material seiner Analyse sind die sich im Erlebensprozess konturierenden, selbstreflexiv erschlossenen Subtexte als Produkte der Begegnung mit den beiden filmischen Narrativen. *The King of Comedy* ist eine tief ironische Farce über die Unterhaltungsindustrie. Vor allem aber ist der Film eine Skizze der mit einer wütenden Verzweiflung unterfütterten Not eines Lebens, das von der süchtigen Suche nach der Realisierung der internalisierten Objektbeziehungen des Protagonisten mit den Akteuren auf der Leinwand oder Mattscheibe getrieben ist, wobei die Wirklichkeitsgrenzen verschwimmen und ein schwer erträgliches Grundgefühl der Exklusion entsteht. Der zweite Subtext ist der vom Film ermöglichte Blick des Autors in den Abgrund seines eigenen lebenslangen Kinointeresses. Der dritte Subtext betrifft die Reflexion des Filmemachers Scorsesese über seine abhängige, prekäre Existenz und Position in der Filmindustrie. – *The Color of Money* ist eine Arbeit in der Erzähltradition

des Hollywoodkinos. Er erzählt die Wiedergeburt eines 60-jährigen Mannes, der in die Kultur des Billardspiels und des Billardgeschäfts seiner Jugend zurückzukehren versucht. Das Interesse am Billard organisiert den manifesten Kontext. Die Spannungen der Rivalität und des wechselnden Begehrens konturieren den Subtext des adoleszenten Driftens, der Desorientierung und des Wartens auf die Realisierung der Beziehungswünsche. Das Narrativ verpufft am Ende in des Protagonisten Ausruf forcierter Adoleszenz »I'm back!« Darüber hinaus realisierte Scorsesese mit *The Color of Money* eine vorsichtig-selbstkritische Reflexion über sein künstlerisches Überleben in der Kinoindustrie.

Die von *Jochen Hörisch* vorgelegte Interpretation von *The Color of Money* (1986) ist zunächst psychoanalytisch orientiert, weil der Film für den Autor in geradezu klassisch zu nennender Weise um Themen wie die Vater-Sohn-Konstellation, Narzissmus bzw. narzisstische Kränkungen sowie phalokratische Requisiten wie den Billardqueue kreist; ferner kontrastiert er stofflich vermittelte Suchtprobleme (Alkoholismus) mit dem Problem einer nicht stofflich vermittelten Sucht (Spielsucht). Darüber hinaus wird in einer medientheoretischen Perspektive das Geld thematisiert, auf das schon der Filmtitel verweist. »Wer gewinnt, verliert; wer verliert, gewinnt« ist ein Leitmotiv des Films. Scorsesese greift damit den Topos vom betrogenen Betrüger auf und thematisiert die Funktion von subtil vermittelter Intersubjektivität, für die das Billardspiel ebenso symbolisch einsteht wie das Medium Geld. In diesem Kontext wird abschließend die Macht des Geldes als (transhumanes) Distanzmedium erkennbar.

Kai Naumann diskutiert in einer filmwissenschaftlichen Perspektive insbesondere den formalen Aspekt der Inszenierung von Scorseses Mafiaepos *GoodFellas* (1990). Im Hinblick auf seine Rasanz, die filmisch auf unterschiedliche Weisen erzeugt werden kann (z. B. hohe

Schnittfrequenzen, schnelle Kamerabewegungen) ist das Epos ein Film der Extreme. Inhaltlich widmet sich das Biopic dreißig Jahren im Leben des Gangsters Henry Hill und beleuchtet dessen Aufstieg und Fall im kriminellen Milieu New Yorks ab den 1950er Jahren. Das Leben Hills wird als eine rasante Collage aus Bildern und Ereignissen dargestellt. In seinem Film erschafft Scorsese eine Radikalität der Ereignisse mittels Geschwindigkeit. Der Fluss der Situationen speist die episodische Struktur und unterbindet Atempausen und Reflexionen sowohl für die Filmfiguren als auch für den Zuschauer. Das rasante Zusammenspiel von Musik, Bewegungen und filmsprachlichen Operationen als Grundlage für eine Erzählung über das Gangstermilieu machen aus *GoodFellas* in letzter Konsequenz eine metamediale Meditation über den Gangsterfilm per se.

Die nachfolgenden Diskussionen sind wieder psychoanalytisch orientiert. Hannes König geht von den Veränderungen aus, die Scorsese in seinem Remake des Klassikers *Cape Fear* (*Ein Köder für die Bestie*, 1962) von J. Lee Thompson vornimmt. Diese Veränderungen wiegen schwer und geben dem zweiten *Cape Fear* (*Kap der Angst*, 1991) eine völlig neue Bedeutung. Entstanden ist ein Film, dessen Handlung weit mehr beinhaltet als bloß die spannend-erregende Darstellung sadistischer Racheimpulse eines blutrünstigen Psychopathen. Darüber hinaus wirft Scorsese nämlich moralisch höchst prekäre Fragen nach Gerechtigkeit, Freiheit und Erlösung auf – Fragen, in die das Publikum dank geschickter, stilistischer Gestaltung des Regisseurs direkt involviert wird. Aus diesem Grund verwundert es kaum, dass der Konsum des Films bedrohliche Affekte im Zuschauer mobilisiert. Inhaltlich tauchen dabei die Themen »Gewalt« und »Gott« an zentraler Stelle auf. Der Autor stellt inhaltliche und formale Besonderheiten des Films gegenüber und integriert sie im Versuch einer psychodynamischen Gesamtdeutung.

Katharina Leube-Sonnleitner geht in ihrer Analyse von Scorseses *The Age of Innocence* (*Zeit der Unschuld*, 1993) von der gleichnamigen literarischen Vorlage von Edith Wharton (1921) und einer deutend vertieften Inhaltsangabe des Films aus. Sodann werden zwei zentrale Thesen ausgeführt. Zum einen kann der Film gesehen werden als poetische Illustration einer prolongierten Melancholie mit der wiederholten Reinszenierung des traumatisch erlebten Verlusts des Liebesobjekts, wodurch die Depression selbst zum gehegten inneren Objekt wird, das nicht aufgegeben werden kann. Zur Erläuterung werden Thesen von Sigmund Freud, Nicolas Abraham und Maria Torok sowie Julia Kristeva herangezogen und miteinander verglichen. Zum anderen illustriert der Film die Bedeutung von Phantasie, Sehnsucht und Erinnerung für das menschliche sexuelle Begehren. Ausgehend von Jean Laplanches *Allgemeiner Verführungstheorie* (1988) hat dies insbesondere die deutsche Psychoanalytikerin Ilka Quindeau im Gegenzug zum biologischen Triebkonzept formuliert, worauf die Autorin in ihren abschließenden Überlegungen rekurriert.

Isolde Böhme legt der Analyse von *The Departed* (*Departed – Unter Feinden*, 2006) ihre Gefühle beim ersten Sehen des Films zugrunde: Sie fühlte sich verwirrt und eingeschüchtert, körperlich unwohl und gleichzeitig emotional abgeschottet. Im Bemühen um einen roten Faden bekam für sie die Eingangssequenz eine wichtige Bedeutung. Sie zeigt im Stil einer Fernsehdokumentation Straßenschlachten von den Rassenunruhen der 1970er Jahre und öffnet den Blick auf ein gegenwärtiges, postmodernes Amerika, in dem Identität unsicher und fragmentiert ist. Dieser Gedanke ließ sich an der Entwicklung der Figuren bestätigen. Die Angriffe auf die Identität werden besonders deutlich in der Figur des Billy als Demütigung, Beschämung und mörderische Bedrohung gezeigt. Sie finden eine Entsprechung in der strukturellen Gewalt, die den Siegeszügen

der europäischen Kultur und ihrer Fortführung in der amerikanischen Geschichte immanent und im neoliberalen Kapitalismus aufgegangen sind.

Auch Ralf Zwiebel geht in seiner Analyse von *Shutter Island* (2010) von seiner persönlichen Erfahrung mit dem Film aus. Auf dieser Grundlage vertritt der Autor die Auffassung, dass der Regisseur den Filmzuschauer in die innere, psychotische Welt des Protagonisten versetzt. Es geht dabei aber nicht einfach nur um die Erzeugung und Evokation entsprechender Ängste und Phantasien im Kinozuschauer. Vielmehr wird Scorseses Film darüber hinaus als eine Erforschung verschiedener Bewusstseinszustände verstanden, die als Reaktion auf schwere traumatische Erfahrungen auftreten. Innere und äußere Orte des Grauens, verstanden als Metapher für Grausamkeit, Gewalt und unerträglichen seelischen Schmerz, lösen – wie im Protagonisten – einen Selbstvernichtungsimpuls aus, der in Wahn, Selbstmord oder einer anderen Form von Selbstzerstörung münden kann. Verknüpft werden diese Überlegungen mit Fragen nach der prinzipiellen (Un-)Veränderbarkeit bzw. (Un-)Behandelbarkeit solcher seelischer Bildungen.

Martin Bölle verdeutlicht zunächst anhand einiger Internetkommentare, wie rätselhaft *Shutter Island* (2010) wahrgenommen wird. Vor dem Hintergrund einer genauen Inhaltsangabe wird dann erläutert, dass der Protagonist an einer paranoid-halluzinatorischen Psychose leidet, einer Erkrankung, in der extrem traumatische Lebensereignisse von ihm wahnhaft verarbeitet wurden. Diesen Wahn stellt der Film zumeist aus der Innenperspektive des Protagonisten dar, sodass der Zuschauer selbst lange Zeit nicht zwischen innen und außen unterscheiden kann. In diesem Zusammenhang wird auch auf die dargestellten Behandlungskonzepte eingegangen und ein zeitgeschichtlicher Vergleich mit *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (*Einer flog über das Kuckucksnest*, 1975) skizziert. Charakteristisch für

die erste Dekade des 21. Jahrhunderts scheint ein unausweichliches, unheimliches Gefühl von Bedrohung zu sein – Signum einer Zeit, in der undurchschaubare Manipulationen mit immensen Konsequenzen an der Tagesordnung sind?

Gerhard Schneider interpretiert Scorseses *Hugo* (*Hugo Cabret*, 2013) im Hinblick auf das Thema des Vaterverlusts, den der Protagonist, der Junge Hugo Cabret, verarbeiten muss. Dies wird verbunden mit einer anderen Verlustthematik, die den Filmpionier Georges Méliès betrifft, dessen bis dahin hoch geschätzten Filme mit dem Ersten Weltkrieg kein Interesse mehr fanden, sodass er sich in eine Nische als Spielzeughändler in einem Pariser Bahnhof zurückzog. Scorsese verknüpft ihre Schicksale in einer Weise, die den Verlust für beide zu einer inneren Entwicklung führen lässt. Hugos Wunsch, über die Reparatur eines Schreibautomaten mit dem verlorenen Vater wieder in Kontakt zu treten, transformiert sich in den Wunsch, über den Kontakt mit dem Film-Vater Méliès selbst einmal schöpferisch tätig zu werden. Méliès erlebt die Wiedergutmachung, öffentlich anerkannt zu werden, und kann hoffen, dass die Essenz seines Schaffens, die Verbindung von Traum und Rationalität im Film, in der Generation Hugos weiterleben wird. In beiden Aspekten reflektiert Scorsese Aspekte seiner eigenen Entwicklung als Filme-Macher und als Filme-Bewahrer.

Der letzte Beitrag ist filmnah, soweit das im Medium des Buchs möglich ist: Peter Bär lässt in seiner Bildcollage zu *Hugo* (*Hugo Cabret*, 2013) den Film selbst und seinen film-historischen Hintergrund visuell lebendig werden.

Abschließend möchten die Herausgeber den Autoren für die Überlassung ihrer Arbeiten danken. Peter Bär hat in Abstimmung mit ihnen die Auswahl und Anordnung der Filmbilder besorgt, Gerhard Schneider die Texte lektoriert.

Gerhard Schneider

Martin Scorsese

Beschreibung der Arbeit eines Filmemachers

Georg Seeßlen

Der Filmautor und sein Publikum

Wie kann man die Arbeit eines Filmautors beschreiben? Und zwar so, dass man nicht nur ein Insiderwissen anhäuft, sondern Filme und die Autorenschaft an ihnen nutzbar macht für das Denken in die Welt hinein? Film ist nicht nur Unterhaltung und nicht nur Kunst, Film ist auch Kommunikation. Daher zur Einstimmung eine Idee von Martin Scorsese: »Now more than ever we need to talk to each other, to listen to each other and understand how we see the world, and cinema is the best medium for doing this.« Aber Cinema, das ist eben nicht der endlose Fluss von Bildern und Worten allein, ein audiovisueller Ozean, sondern es geht auch darum, Positionen zu errechnen, Kurse zu wählen, Häfen anzusteuern. Man benötigt Leuchtfeuer, zum Beispiel, und eines dieser Leuchtfeuer ist der Autor.

Natürlich erkennt jeder Cineast mit etwas Neugier, Erfahrung und analytischem Interesse recht bald, wenn bei einer Filmemacherin oder einem Filmemacher etwas Besonderes geschieht, und spätestens nach dem dritten, vierten Film wird man, ob man es will oder nicht, eine Linie erkennen wollen, eine Entwicklung, eine Konsequenz, und sei es die Konsequenz,

mit der ein Filmautor vermeidet, sich zu wiederholen. Die Cineastin und den Cineasten stellen wir uns im schlimmsten – aber dann auch gar nicht so schlimmen – Fall als eine Art audiovisuelles Bildungsbürgertum, im besten aber als Mitbewohner einer gemeinsamen Kultur des Audiovisuellen vor, also nicht nur als pure Konsumenten audiovisueller Waren, sondern auch, wie das Jean-Luc Godard so schön formuliert hat, als Mitproduzenten. Ein Martin Scorsese-Film ist immer ein Film von Scorsese, von einer Reihe mehr oder weniger verschworenen Mitarbeitern und Freunden, und ein Film von Ihnen und von mir. Also von Zuschauern, die sich auf etwas einlassen wollen, die etwas mitbringen, die vielleicht sogar etwas riskieren beim Filmesehen. Eine Konsequenz dieser Anschauung ist es wohl, dass man, wenn man von den Filmen von Scorsese spricht, immer auch ein wenig von sich selbst spricht.

Das Erkennen eines Filmautors durch seine Adressaten, nämlich die Cineasten im weitesten Sinn, geschieht zunächst einmal intuitiv. Steven Spielberg hat einmal davon gesprochen, dass es in Analogie zur Musikalität so etwas wie eine Cinealität gebe, und gewiss gibt es auch eine Analogie zur literarischen Begabung, die cinematische Begabung. Solche Begabungen kön-

nen gepflegt und durch Wissen erweitert werden, aber offensichtlich bleibt ein Rest eines intuitiven, sehr persönlichen Zugangs.

Das Kino als eine zusammengesetzte Kunst

Darin freilich steckt schon, ohne dass wir es bemerkt haben, eine sehr heftige These, nämlich die, dass das Cinematografische mehr ist als die Summe seiner Teile, nämlich das Musikalische, das Literarische, das Theatralische, das Bildnerische, das Malerische, das Skulpturale, das Architektonische, das Fotografische, das Choreografische, das Körperdesign usw. Und wenn es schon etliches erfordert, die einzelnen Elemente, aus denen ein Film zusammengesetzt ist, zu beschreiben, wie schwierig wird es erst, wenn wir beim eigentlichen, nämlich beim Cinematischen oder Cinematografischen sind.

Das Kino ist mithin auf doppelte Weise eine zusammengesetzte Kunst. Nämlich eine, die aus verschiedenen anderen Künsten zusammengesetzt ist, darin vielleicht am ehesten der Oper verwandt, und eine, die aus arbeitsteiligen, teamhaften, in der Regel allerdings hierarchisch organisierten Produktionsschritten entsteht, darin ist es am ehesten der Baukunst verwandt. So wie der Architekt ein fertiges Bauwerk im Kopf haben muss, bevor er es ausführen lassen kann und bevor er noch während der Entstehung auf neue Informationen reagieren muss, so muss ein Filmemacher oder die, wie man so, sagt Regie führende Person einen Film im Kopf haben, bevor er gedreht wird und unter vielen äußeren und inneren Einflüssen auch noch seine Gestalt variiert.

Das Kino ist aber auch insofern eine zusammengesetzte Kunst als es aus individuellen Impulsen und technischen und ökonomischen Mechaniken entsteht. Einen Filmemacher können wir immer auch als eine Person beschrei-

ben, die einem Apparat, einem System, einer Maschinerie etwas abringt, was gleich darauf von dieser Maschine auch wieder gefressen wird. Jeder Film entsteht aus der Begegnung eines individuellen Willens mit einer in ständigem Wandel begriffenen Maschine. Die beiden Seiten sind aufeinander angewiesen, aber sie sind nicht wirklich eine Einheit. Und manchmal befinden sie sich auch im Kampf miteinander. Die Rollenmodelle für den Filmemacher reichen vom schieren Erfüllungsgehilfen über den Subversiven, den ewigen Kämpfer, den Selbstermächtiger, den Scheiternden, den Dissidenten bis zu jenem Meister, dessen Position mehr oder weniger gesichert ist, vielleicht, weil er in der Lage ist, der Fabrik die kulturelle Weihe zu geben, ohne ihr Funktionieren ernsthaft infrage zu stellen.

Ein Film enthält seine Produktionsgeschichte deutlicher als es etwa ein Gemälde oder eine Komposition oder ein Roman tut. Und der geübtere Blick erkennt in jeder Einstellung noch das Wirken des individuellen Filmemachers – womit wir keineswegs nur den Regisseur meinen – und das Wirken der Maschine und des Maschinellen. Im schlimmsten Fall, und davon gibt es einige, sehen wir nur noch die Ruine eines Films, ahnen wir nur noch, was da entstanden sein könnte, wenn nur jemand das Wirken der technisch-ökonomischen Maschine gedrosselt hätte. Auf die Frage: »Wer ist ein guter Filmemacher, eine gute Filmemacherin?«, kann man antworten: »Jemand, der gute Filme im Kopf hat«, oder man kann antworten: »Jemand, der für die guten Filme, die er im Kopf hat, den Kampf mit der Kinomaschine aufnimmt.« Dies zum Thema Leidenschaft und Kampfgeist – und dazu, warum es nicht schaden kann, wenn ein Filmemacher wie Scorsese reden kann wie ein Maschinengewehr. »Es gibt zwei mächtige Kräfte, mit denen du es aufnehmen musst«, sagt er, »das erste ist das Geld, und das ist einfach unser System. Das zweite sind

die Leute, die um dich herum sind, und wo du lernen musst, wann du ihre Kritik annehmen musst, und wann du Nein sagen musst.«

Aspekte der Werkbiografie

Und da haben wir auch schon die erste Leitlinie für die Auseinandersetzung mit der Werkgeschichte eines Filmemachers: sein Verhältnis zur Maschine, sein Kampf mit der Maschine, seine Triumphe und Niederlagen. Wir könnten von Orson Welles, nur zum Beispiel, bei Weitem nicht so viel erzählen, das heißt: bei Weitem nicht so viel verstehen, wenn wir es nicht am Leitfaden seiner Triumphe, seiner Kämpfe und seiner Niederlagen in Bezug auf die Traumfabrik tun könnten. Und etwas ganz ähnliches gilt für Martin Scorsese. Seine ganze Arbeit steht unter dem Stern eines Innerhalb und Außerhalb von Hollywood, und das ist nicht zuletzt auch eine Kette von Missverständnissen und Aggressionen. Natürlich wissen die wahren Fans des Kinos von Scorsese um die Leiden bei den Oscarverleihungen: Ihr Künstler bekommt die Auszeichnung einfach nicht, und wenn, dann zur falschen Zeit zum falschen Werk. Aber das ist sicher nur ein kleiner Schatten einer einfachen aber nicht unbedeutenden Tatsache: Jemand wie Scorsese hat in der Traumfabrik nicht nur Freunde.

Was uns im Übrigen schon zur zweiten Grundmelodie für eine cineastische Werkbiografie bringt: Der Künstler und sein Publikum. So prekär das Verhalten eines Filmautors zu seiner Maschine ist, so prekär ist es auch gegenüber etwas, das wir ein Stammpublikum oder eine Fangemeinschaft nennen könnten: Menschen, die sich darin verbunden fühlen, dass sie gern über die Filme eines Regisseurs reden (einen Begleitdiskurs erzeugen) und den jeweils nächsten Film mit Neugier und Sehnsucht erwarten. Übrigens könnten wir als eines der konstituierenden Ele-

mente einer solchen, nun ja, Gemeinde die Kritik nennen. Vor noch nicht allzu langer Zeit war dieses Element nicht unerheblich, heute ist diese Position einigermaßen abgeschwächt oder doch transformiert. Ein Filmemacher wie Scorsese hätte in seinen Anfangsjahren nicht reüssieren können, wenn nicht die Kritik, und sehr speziell die Kritikerin Pauline Kael, ihn mit Nachdruck unterstützt und das Publikum gefordert hätte. (Abb. 1)

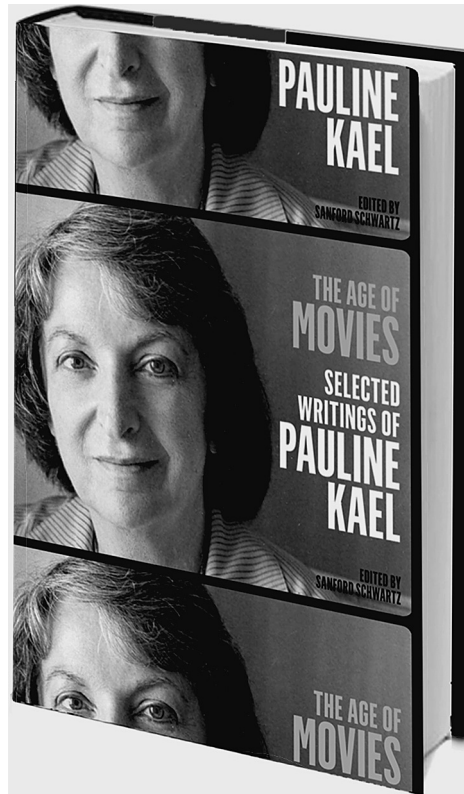


Abb. 1: Pauline Kael, Filmkritikerin (1918–2001)

Nach seinem Beginn bei dem legendären Produzenten Roger Corman, der in *Boxcar Bertha* (1972) so viele Spuren hinterlassen hat wie der junge Regisseur Scorsese selbst, entwickelt sich zwischen *Mean Streets* (1973) und *Raging Bull* (1980) dieses spezifische Scorsese-Publikum. (Abb. 2)

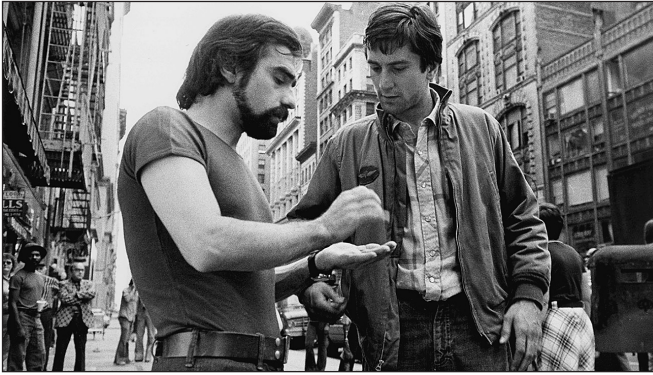


Abb. 2: Dreharbeiten zu *Mean Streets* (*Hexenkessel*) (1973)



Abb. 3: *The Age of Innocence* (1993)

Es hatte die gleichen Hintergründe, die gleichen musikalischen Vorlieben zum Beispiel, die gleichen Erfahrungen und die gleichen Interessen, nämlich, um es pathetisch zu sagen, eine Neuerfindung des (amerikanischen) Kinos wie der Filmemacher. Die Nähe zwischen den drei Beteiligten, den Filmemachern, der Kritik und dem Publikum, gehört zu den Glücksfällen der Filmgeschichte, vergleichbar dem italienischen Neorealismus, der Nouvelle Vague in Frankreich, für einen kurzen Moment auch dem neuen deutschen Film. Prekär freilich ist diese Beziehung deshalb, weil eine solche virtuelle Gemeinde eine Anspruchs- und Erwartungshaltung generiert, die nicht minder re-

stringierend sein kann wie die Maschine selbst. Von einem Regisseur wie Scorsese wird immer wieder ein Scorsese-Film verlangt. Wie also reagiert eine solche Gemeinde – wie gesagt: einschließlich eines entstandenen kritischen Diskurses, einer »Vertextlichung« und das heißt Kanonisierung des Werkes –, wenn ein Martin Scorsese einen Film wie *The Age of Innocence* (1993) dreht? (Abb. 3)

Entweder man zieht ihn des Verrates und fordert vehement die Rückkehr zu den alten Tugenden. Oder man folgt dem Meister ins cineastische Neuland. Oder aber, die wahrscheinlichste Lösung, man versucht den Kanon des Verständnisses zu erweitern und neue Fragen an das Werk zu stellen. Im besagten Fall, der Wendung Scorseses von den fieb-

rigen, katholischen und gewalttätigen Straßenfilmen zu einem Kostümdrama, mag ein einfacher Satz des Autors selbst durchaus die Richtung für den Diskurs vorgeben. Der Satz lautet: »*The Age of Innocence* ist der grausamste Film, den ich bislang gedreht habe.« So also mögen wir verstehen, was *The Age of Innocence* mit, sagen wir, *Taxi Driver* (1976) oder *Raging Bull* gemeinsam hat, nämlich eine Geste gegen die von Menschen produzierte Grausamkeit. Und wir folgen – oder wir tun es nicht – Scorsese darin, auch neue Erzählweisen und Stilelemente zu erproben. Auch hierfür gibt er selbst einen guten Hinweis: Wenn er von seinen Filmen spricht, dann sagt er nicht, was

er mit ihnen gewollt hat, sondern er sagt, was er mit ihnen gelernt hat. So legt er seinem Publikum auf eine für seine Verhältnisse eher sanfte Weise nahe, jeden Film auch als Kinoexperiment und als Kinolektion zu verstehen. Das, was den Regisseur interessiert, wird von immer neuen Seiten und mit immer neuen Methoden angesehen.

Motive und Themen Scorseses: Gewalt und Sünde

So etwas ist natürlich der perfekte Einstieg in die dritte Grundkomponente in der kritischen Erzählung eines cineastischen Werks, nämlich die Entstehung mehr oder weniger konstanter Motive, Probleme, Themen, Settings, Charaktere usw. Man kann dies auf eine ziemlich einfache Frage reduzieren: Was interessiert diesen Filmemacher – an der Welt, an den Menschen, an der Zeit, an den Beziehungen?

Darauf gibt es immer vergleichbar einfache und eher komplexe Antworten. Die einfachen liegen auf der Hand: Scorsese interessiert sich für die Gewalt, die Menschen einander antun, dafür, woher sie kommt und was sie mit ihnen macht. Er fragt – dazu mag man auf den katholischen Hintergrund, einschließlich einer Lebensperiode, in der er mit dem Gedanken vertraut war, das Priesteramt anzustreben, verweisen – auf eine sehr spezifische Weise nach Sünde, nach Schuld, nach Gnade und Erlösung. Scorsese selbst sagt zu seinen Figuren, dass sie herausfinden wollen – oder müssen –, mit wie viel Sünde sie leben können. Diese Frage – wir erinnern uns an die Strategie einer Verbreiterung des Kanons – weitet er im Verlauf seiner Arbeit aus, von der direkten Gegenwart, der nahen Vergangenheit – jene 1970er Jahre, die dann auch ein Bezugspunkt bleiben sollen – bis in die Vergangenheit etwa in *Gangs of New York* (2002), vom Mikrokos-

mos der Straßengewalt in die Gewalt von kriminellen Netzwerken wie in *GoodFellas* (1990) oder kriminellen ökonomischen Maschinen, die Spielbank in *Casino* (1995) oder die Blase des Finanzkapitalismus in *The Wolf of Wall Street* (2013), von direkten intimen familiären Beziehungen wie in *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) oder *Raging Bull* (1980) bis in religiöse Mythologien wie *The Last Temptation of Christ* (1988) bis *Kundun* (1997), von individuellen Psychologien wie in *The King of Comedy* (1983) oder *Bringing Out the Dead* (1999) bis zu Genrevariationen wie in *Cape Fear* (1991), *Shutter Island* (2010) oder *The Departed* (2006), in denen es immer um Konstruktion und Dekonstruktion von Identitäten und Masken geht, von der zersetzten Person, die sich in einen Archetyp verwandeln will, wie in *Taxi Driver* (1976), bis zum Archetyp in *Aviator* (2004), der sich als Person zersetzt.

Vielleicht kann man, sehr grob gesprochen, die erste Hälfte der Arbeit Scorseses bezeichnen als Versuche über Menschen, die mit einer Anzahl Sünden leben, und die zweite Hälfte, sozusagen von der Schattenseite aus gesehen, darüber, wie Menschen mit der Sünde nicht mehr leben können. (Abb. 4)



Abb. 4: Harvey Keitel beim Beten in *Mean Streets* (Hexenkessel)

Aber natürlich ist das nur eine Frage des Blickwinkels oder auch eine der Wahl des Hauptdarstellers. Denn die Bruchlinie zwischen »mit

der Sünde leben können« und »mit der Sünde nicht leben können« verläuft nicht an der zwischen Leben und Tod und nicht an der zwischen Recht und Unrecht. Die Frage nach der Sünde ist zweifellos fundamental, das heißt, sie überschreitet alle Konventionen von Genres, von Codes, von Diskursen, und wir könnten nun darüber, anhand der Filme von Scorsese zum Beispiel, nachzudenken beginnen, warum sie so kinematografisch ist.

Man kann sich indes, um es einfacher zu machen, ein paar Dinge vorstellen, die einfach in einem Scorsese-Film nicht vorkommen können: ein Kerl, der entspannt auf seiner Veranda sitzt, eine Liebesbeziehung, die nicht vernichtet wird durch den Aufstieg und Fall eines Mannes, der sich über die Macht definiert, Menschen, denen Sprache weder Waffe noch Mysterium ist, ein nachhaltiges Happy End, ein Problem, das sich durch Howard Hawkschen Professionalismus lösen ließe, und schon gar nicht durch eine Hawksian Woman, und immer wird Scorseses genauer Blick auf die Gesellschaft verhindern, dass es die Lösung in Form des »transzendentalen Stils« gibt, den direkten Übergang in eine andere Welt. All dies zusammengefasst könnte man wohl sagen, dass es bei Scorsese nicht den ungebrochenen Blick oder den Moment des ungebrochenen Daseins gibt. Stattdessen brechen sich stets Wirklichkeit und Mythos aneinander, und zwar auf eine wechselseitige Weise, sodass wir in seinen Filmen weder an eine ungebrochene Wirklichkeit noch an einen ungebrochenen Mythos glauben können. Dies macht die innere Unruhe seiner Filme aus, auch und gerade dort, wo es eine scheinbare äußere Ruhe gibt. So wenig Scorsese jemals einen Western zustande bringen wird, so wenig wird ihm ein Feelgood Movie gelingen. Seine Filme handeln nicht nur von unglücklichen Menschen, sie handeln vom Unglück des Menschen.

Scorseses Methode

Damit ist schon etwas gesagt über das nächste Beschreibungsfeld für das Werk eines Filmemachers. Es geht nicht nur um Motive, Themen und Geschehnisse, denen ein besonderes Interesse gilt und die in verschiedenen Zusammenhängen, Epochen oder Lebensbereichen untersucht werden, sondern es geht auch um die Art, wie die Dinge von Interesse angesehen, untersucht, behandelt werden. Bert Brecht nannte so etwas schlicht »eine Methode«.

Martin Scorsese scheint zu jenen unglücklichen Filmemachern zu gehören, die zwischen einem ebenso treuen wie kritischen Publikum und den Anforderungen der Kinomaschine gefangen sind. Wenn er in der Maschine reüssiert, scheitert er an seinem Publikum, und umgekehrt. Natürlich ist es längst schon wieder ein Klischee von einem Klischee, dass Scorsese-Fans von ihrem Filmemacher immer wieder nur einen Film über kaputte Männer erwarten, die sich heillos in der Gangsterwelt verstricken, von einem inneren Dämon der Selbstzerstörung getrieben werden, der noch mehr als sie selbst die einzigen Menschen betrifft, deren Liebe sie erlösen könnten und denen erst, wenn sie ganz unten sind, der Moment von Selbsterkenntnis und Gnade verheißen wird, was sich dann freilich, im Gegensatz zu seinem zeitweiligen Mitsreiter Paul Schrader, als größtes aller Missverständnisse zeigt. Das Ende von *Taxi Driver*, *The Color of Money* oder auch *The Departed* lässt eine durchaus nihilistische Lesart zu. Und das gilt vielleicht auch für *The Last Temptation of Christ*. Das wirkliche Subjekt-Drama und das, was die Gesellschaft, das Narrativ, der Mythos daraus machen, sind extrem voneinander unterschieden. Von ihrem Ende her sind Scorseses Filme in aller Regel vollkommen anders zu verstehen, als wenn man der linearen Abfolge seiner Syntagmen glaubt.

Sowohl mit einer cinematografischen Gestalt – nennen wir sie den Scorsese-Mann, der