

Vom Taxifahrer zum Millionär

Scorseses Anti-Helden im Angesicht von Geld, Macht und Gott

Marc
Trappendreher

Silence lautet der Titel von Martin Scorseses neuem Film (Kinostart in Europa voraussichtlich im Januar), der von zwei christlichen Priestern erzählt, die in Japan Gewalt am eigenen Leib erfahren. Ein religiöses Thema also, das Scorsese schon in *The Last Temptation of Christ* (1988) behandelte. Erst vor kurzem hat die Cinémathèque française dem Filmemacher eine Ausstellung¹ gewidmet. Das Interesse und die Faszination um den Regisseur sind nach wie vor groß, aber was zeichnet das Werk des mittlerweile 74-jährigen Regisseurs eigentlich aus?

Scorsese kennt die Filmgeschichte in- und auswendig und zögert nicht, diese durch diverse Zitate in seinen Filmen wieder aufleben zu lassen. Auch die religiöse Dimension, die sich in seinem Werk oft wiederfindet, ist hinsichtlich Scorseses Kindheit und Erziehung kaum verwunderlich. Aufgrund seines kränklichen Gesundheitszustandes und seines Asthmaleidens musste der junge Martin Scorsese in seiner Kindheit und Jugend sportliche Aktivitäten meiden und verbrachte viel Zeit sowohl im Kino als auch in der Kirche. Beides hat ihn im gleichen Maße geprägt, er hatte „das Gefühl, dass beides zusammengehörte“². Dementsprechend ähneln Scorseses Filme auf unterschiedliche Weisen einem Gottesdienst, in dem immer wieder auf den Ablauf von Gebet, Chor und Buße verwiesen wird oder der auch Züge einer Beichte aufweisen kann; so auch in seinen Gangsterfilmen, von denen im Folgenden einige vorgestellt werden.

Erneuerer des amerikanischen Kinos: *Taxi Driver*

Der typische Protagonist im klassischen Hollywood ist psychologisch motiviert und zielorientiert. Der

Held agiert aus einer bestimmten Motivation heraus (beispielsweise Rache im Western-Film), um nach Überwindung zahlreicher Hindernisse sein Ziel zu erreichen.³ Dieses Bild des Protagonisten wird im New Hollywood umgewandelt und hier sticht vor allem Scorseses *Taxi Driver* hervor. Travis Bickle (Robert DeNiro) ist überzeugt, nachdem sein Mordversuch an Senator Charles Palantine (Leonard Harris) gescheitert ist, dass er die junge Prostituierte Iris (Jodie Foster) aus ihrem Umfeld retten muss. Travis Bickle (ein Name, dessen Aussprache alleine schon unschön klingt) wird zum prototypischen Antihelden des amerikanischen Kinos der 1970er. Er verfolgt anfänglich einen Plan, scheitert in seinem Vorhaben und greift ein neues Ziel auf: die Rettung der Frau aus den Händen ihrer Zuhälter. Er entscheidet sich selbst zu dieser Tat und die neuen Probleme, die er zu überwinden hat, verschuldet er zum Teil selbst. Der Protagonist ernannt sich zu einem Racheengel, Gottes einsamem Krieger, der sich nichts mehr wünscht, als dass „ein großer Regen kommt“ und „all den Dreck von der Straße wäscht“. Auf den anstehenden Rachefeldzug bereitet sich Travis minutiös vor: Er poliert seine Stiefel und zündet das Schuhwachs an, das an die Kerzen in einer Kirche erinnert. In ihren regelhaften Abläufen erinnern diese Gesten an ein eingespieltes Programm – ähnlich wie im ritualisierten Gottesdienst. Am Ende scheitert Travis – und provoziert zudem ein Blutbad im Milieu der Prostitution –, wird jedoch in der Schlusszene in diversen Zeitungsartikeln als Held gefeiert und auch die Eltern der jungen Iris zeigen große Dankbarkeit für die Rettung ihrer Tochter.

Die heilige Dreifaltigkeit: *Mean Streets*, *Goodfellas* und *Casino*

Scorseses erster Mafiafilm *Mean Streets* (1973) spielt im Little Italy-Viertel von New York und erzählt die

**Scorseses Filme
ähneln auf
unterschiedliche
Weisen einem
Gottesdienst, in
dem immer wieder
auf den Ablauf von
Gebet, Chor und
Buße verwiesen
wird [...].**

Geschichte des Kleinkriminellen Charlie (Harvey Keitel). Die religiöse Dimension ist wieder offensichtlich: Katholische Themen wie die Sünde und die Erlösung werden über den Protagonisten verhandelt, der gleich zu Beginn des Films über die Kirche eingeführt wird und um Vergebung für seine Sünden bittet. Gerade diese Szene, die Marienbilder oder etwa Jesu am Kreuz zeigen, wie stark Scorsese von der katholischen Ikonografie geprägt wurde. Henry Hill (Ray Liotta) wird in *Goodfellas* bereits im Alter von 11 Jahren mit den kriminellen Machenschaften der Mafia vertraut. Seine halbtalienische Herkunft ermöglicht es ihm aber nicht, ganz zur „Familie“ zu gehören. Somit stellt er das Gegenstück zu Charlie dar, der alle Bedingungen erfüllt, um in der Familie aufzusteigen. Henrys innerer Drang dazuzugehören und der Wunsch nach Anerkennung machen aus ihm einen rastlosen, getriebenen Menschen.

Den Einfluss des Mafia-Umfelds zeigt Scorsese in einer der bekanntesten Kamerafahrten der Filmgeschichte: In einer rund zweiminütigen Plansequenz folgen wir Henry und seiner Freundin Karen (Lorraine Bracco) von seinem Wagen aus und durch den Hintereingang in einen Club. Die ausdrucksstarke Kamerafahrt produziert einen intensiven Sogeffekt, dem man sich auch als Zuschauer kaum erwehren kann: Wir werden ebenso wie Karen in die Welt der Mafia eingeführt und mit den guten Seiten dieses Lebensstils vertraut gemacht. Die langen Korridore des Copacabana-Clubs werden zum symbolischen Uterus: Das Hindurchschreiten kommt einer neuen sozialen Geburt gleich, denn in Scorseses Gangsterfilmen regiert das Geld. Geld ist Gott. Innerhalb der Mafia-Ideologie, so wie sie vom Film propagiert wird, stellt die Szene in gewissem Sinne einen invertierten Bußgang dar: Die Person wendet sich vom rechten Weg, dem ordinären und deshalb

verwerflichen Leben ab und findet zum Geld – also zu Gott.

In *Casino* bleibt Scorsese dem Mafia-Milieu treu. Wir sehen Sam „Ace“ Rothstein (wieder Robert De Niro), wenn er uns, wie bei Scorsese üblich, über den Voice-Over-Kommentar von seiner Machtposition innerhalb des Kasinos erzählt. Dabei wird er von der Kamera stark untersichtig erfasst und seine Dominanz wird zusätzlich inszeniert. Die gewählte Kameraposition gibt zudem den Blick auf die Decke des Kasinos frei, wo die Lichterkette ihm eine Art Heiligenschein verleiht. Als Kasinoverwalter ist er in der Tat ein Heiliger im Dienste Gottes. Nicht zufällig hören wir am Filmanfang Auszüge aus Johann Sebastian Bachs „Matthäus Passion“. Sakraler kann man die Szenerie nicht gestalten.

Scorseses Gangsterfilme zeichnen sich besonders dadurch aus, dass sie diese Strukturen um den Themenkomplex Geld, Macht, Gott zeigen. Mit Präzision werden die kriminellen Milieus „seziert“ und deren Funktionsweisen offengelegt.⁴ *Casino* ist dabei keine Ausnahme: Über weite Strecken funktioniert der Film demnach als Analyse des Kasinosystems, wo zur Spielsucht verführt und Geldströme verfolgt werden. Dann kippt die Erzählung jedoch vom Gangsterfilm ins Melodrama um. Ebenso wie Karen in *Goodfellas*, akzeptiert auch Ginger (Sharon Stone) Sams Heiratsantrag, um sich ein Leben in Luxus und Überfluss zu ermöglichen und finanziell abgesichert zu sein. Liebe wird gewissermaßen in einen Geschäftsvertrag umgeformt: Das heilige Sakrament der Ehe beruht auf Geld und kann nur zum Scheitern verurteilt sein.

Filmischer Exzess in *The Wolf of Wall Street*

Verfolgen wir das Bild des allzu starken, gar krankhaften Geltungsbedürfnisses weiter, gelangen wir zu Scorseses jüngstem Helden: Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) in *The Wolf of Wall Street* (2013). Hier wird das Bild von Reichtum, Überfluss und Genuss auf die Spitze getrieben. Der Film basiert auf der Autobiographie Belforts und erzählt, wie der junge Börsenmakler an der Wall Street betrügt, indem er wertlose Papiere verkauft, und die Gier seiner Kunden ausnutzt, um Millionär zu werden. Scorseses Börsenhai ist moralisch absolut verwerflich. Tragische Züge, die noch ein Gordon Gekko (*Wall Street*, Oliver Stone, 1987) erkennen ließ, sucht man hier vergebens. Belfort macht aus seiner Skrupellosigkeit keinen Hehl, er teilt uns sogar offen mit: „We sold garbage to garbage men ... their money was better off in my pocket, I knew how to spend it better.“ – für Drogen, für Prostituierte, für materiellen Luxus wie Villen, Yachten und Flug-

Das Licht, das auf Sam „Ace“ Rothstein fällt, wirkt wie ein Heiligenschein. (© Universal Pictures)



zeuge. Zweifelsohne liegt hier eine Form des Exzesses vor – nicht nur inhaltlich, sondern auch formal⁵: Extreme Zeitlupe, hektische Kamerabewegungen, hohe Schnittfrequenz, heterogene Musikkwahl sowie grelle und starke Farben prägen die Form des Films.

Und wieder bleibt die religiöse Komponente nicht aus: Belforts Tagesablauf, so schildert er uns, verläuft nach einem klaren, ritualisierten Prinzip, der Wandlung während des Gottesdienstes ähnlich: Morgens beim Duschen gilt es, die Restbestände an Drogen aus seinem Körper zu spülen, um sich anschließend mit seiner Ehefrau Naomi (Margot Robbie) zu versöhnen. Dies gilt auch für seinen streng geregelten Drogenkonsum: Er verfolgt exakte Vorschriften, wann er wie viele seiner Quaaludes einnehmen muss. Der geplante Rhythmus ist für Belfort ein Zeremoniell, an das er sich nicht nur hält, sondern auch seinen Mitmenschen vorlebt. So wird auch die eigens dafür gegründete Firma an der Wall Street „Stratton Oakmont“ zu einem Tempel, wo Orgien und Zeremonien gefeiert werden. Fast prozessionsartig ziehen Scharen an Prostituierten durch Belforts Großraumbüro. Der Exzess wird zum Kult: Konsum und Genuss, die bis zur Dekadenz reichen, geben sich die Hand.

Die Quaaludes können als Metapher für den verzerrten Bezug zur Realität verstanden werden: Das wahre Problem für Belfort ist nämlich nicht virtueller Natur, nicht etwa fallende oder steigende Aktienkurse. Probleme entstehen für ihn nur dann, wenn er sich selbst physisch bewegen muss. So glaubt er, er hätte seinen Wagen ohne Schäden nach Hause gebracht, dabei hat er ihn doch in Wirklichkeit zu Schrott gefahren. Um weiterhin seine Geldwäsche garantieren zu können, muss er ungeplant in die Schweiz. Er glaubt, die Fahrt in seiner Yacht problemlos absol-

vieren zu können, bringt sich und seine Mitmenschen jedoch in Lebensgefahr. Auch hier wird für ihn die reale, physische Bewegung (die Yachtfahrt nach Monaco) zur Herkulesaufgabe und stellt sich am Ende als unmöglich heraus.

Am Ende von *The Wolf of Wall Street* führt Belfort ein gewöhnliches Leben: Er tritt als Motivations- und Verkaufstrainer auf, von seinem hedonistischen Lebensstil ist nichts mehr geblieben. Somit weist er Parallelen zu Henry Hill in *Goodfellas* auf, der am Ende selbst einräumt, eine „Null“, ein Niemand zu sein und zu „Ace“ Rothstein in *Casino*, der zum Schluss ebenfalls einer gewöhnlichen Arbeit als Buchmacher nachkommt. In *The Wolf of Wall Street* zeigt sich darin aber eine ironische Brechung: Belfort wird trotz Verurteilung und Gefängnisstrafe erneut gefeiert – sein Lebensstil wird weiterhin gepriesen und als erstrebenswert angesehen.

Bilder der Ausweglosigkeit

In narrativer Hinsicht entsprechen Scorseses Gangsterfilme also der *Rise and Fall*-Dramaturgie der klassischen Vorbilder der 1930er Jahre (wie in *The Public Enemy*, William A. Wellman 1931, *Little Caesar*, Mervyn LeRoy 1931 und *Scarface*, Howard Hawks 1932).⁶ Scorseses Helden stecken in den jeweiligen sozialen Systemen fest, sie wollen um jeden Preis nach oben, streben also einen Weg an, der a priori zum Scheitern verurteilt ist. Je mehr sie nach materieller Anerkennung und einer Identität suchen, desto eher laufen sie Gefahr, sie wieder zu verlieren.⁷ Scorseses Helden sind in ihren kriminellen Milieus eingesperrte Menschen. Diese Situationen der Ausweglosigkeit favorisieren, zumindest in seinen Gangsterfilmen, die Entstehung von Gewalt. Die Erlösung bleibt am Ende jedoch aus. ♦

Endnoten: siehe S. 54

In *The Wolf of Wall Street* ziehen Scharen an Prostituierten fast prozessionsartig durch Belforts Großraumbüro. (© Red Granite Pictures)



- 1 14.10.15 - 14.02.16 (<http://www.cinematheque.fr/cycle/martin-scorsese-l-exposition-58.html>).
- 2 Martin Scorsese zitiert bei Georg Seesslen, *Martin Scorsese*, Bertz und Fischer 2003, S. 12.
- 3 Bordwell/ Staiger/Thompson geben an, dass diese Konzeption des Protagonisten im klassischen Hollywood dominant war, vgl. hierzu *The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985, S. 12-42.
- 4 Diese Strategie verfolgt Scorsese häufig; bereits in frühen Filmen wie *Mean Streets* (1973) oder *Cape Fear* (1991) ist diese Absicht zu erkennen, ebenso wie in *Gangs of New York* (2002) und *The Departed* (2006).
- 5 Unter Exzess versteht Kristin Thompson filmische Verfahren des Formüberschusses, die die Wahrnehmung besonders betonen. Für Thompson sind es beispielsweise Musik-, Traum- und Rauschszene, die mittels exzessiven Gebrauchs filmischer Ausdrucksformen stärker Aufmerksamkeit auf sich lenken. In den Szenen filmischen Exzesses überwiegt die Form zuweilen den Inhalt, die äußere Handlung muss sich demnach der formalen Gestaltung unterordnen. (Vgl. Thompson, Kristin, „The Concept of Cinematic Excess“ in: *Cine-Tracts*, 2, 1977, S. 54-63).
- 6 Das Schicksal des Gangsters am Ende des Films geht auf die Normen der *Production Codes* zurück, ein selbstregulierendes Zensursystem; die Darstellung des Scheiterns moralisch verwerflicher Charaktere war also Vorschrift.
- 7 Dies gilt nicht nur für Scorseses Gangsterfilme. Die Frage nach der Identität zieht sich wie ein roter Faden durch Scorseses Werk: *Mean Streets* (1973), *King of Comedy* (1982), *Raging Bull* (1982), *The Departed* (2006), *Shutter Island* (2010).

Hémecht-Heft 4/2016 erschienen

Hémecht

Frank Caestecker and Denis Scuto

The Benelux and the Flight of Refugees from Nazi Germany: The Luxembourg Specificity

Mauve Carbonell

Victor Bodson (1902-1984): un notable luxembourgeois dans la tourmente européenne au XX^e siècle. Une approche biographique

Jean-Pol Weber

Deux sorciers « blancs » dans la seigneurie de Mirwart à la fin du XVI^e siècle

Gérald Arboit

Des photos inédites d'Henri Cartier-Bresson Le 10 mai 1940 à Esch-sur-Alzette

Pierre Maurer

Metz 1940-1950: architecture, histoire et urbanisme entre ruptures, nouveaux élans et continuités

Comptes rendus / Buchbesprechungen

Abstracts

Jg. 68
2016
Heft 4

Revue d'Histoire luxembourgeoise
transnationale, locale, interdisciplinaire
Zeitschrift für Luxemburger Geschichte
transnational, lokal, interdisziplinär

Im Buchhandel erhältlich oder durch Überweisung von 18 € + 3 € (Portokosten) auf das Konto der Editions Saint-Paul bei der BCEE: LU61 0019 1300 6666 4000 mit dem Vermerk *Hémecht* 2016/4. Das Heft oder ein Abonnement kann auch bestellt werden über die Internetseite www.editions.lu.

forum

Für Politik, Gesellschaft und Kultur

Gegründet: 1976

Herausgeber: forum ASBL

Durchschnittliche Auflage: 2 000 Exemplare

11 Ausgaben im Jahr

ISSN 1680-2322

Ständige Mitarbeiter

Jean-Paul Barthel, Lynn Herr, Thomas Köhl, Pierre Lorang, Michel Pauly, Christina Schürr, Jürgen Stoldt, Viviane Thill, Raymond Weber, Jean-Marie Weber

Koordination

Kim Nommesch, Ben Manet

Autoren dieser Ausgabe

Gilles Bernard, Louis Chauvel, Stefano D'Agostino, Mohamed Hamdi, Anne Hartung, Kanner-Jugendtelefon, Daniel Luciani, Elvira Mittheis, François Moysse, Jérôme Quiqueret, Paul Rauchs, Lisa Schiltz-Clees, Marc Trappendreher, Ruzhena Voynova, Jean-Marie Weber, Maxime Weber

Interviewpartner dieser Ausgabe

Dominique Peters und Jessica Schneider (Staatsanwaltschaft)

Karikaturen

Carlo Schmitz

Cover

Serge Ecker

Druck

c.a.press, Esch/Alzette

Namentlich gezeichnete Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Nachdruck und elektronische Verbreitung von *forum*-Beiträgen nur mit ausdrücklicher Genehmigung. © 2017 by forum ASBL

Bezugspreise

Einzelheft	6 Euro
Jahresabonnement	56 Euro
Jahresabonnement im Umschlag	68 Euro
Jahresabonnement im Ausland	68 Euro
Geschenkabonnement	42 Euro
Studenten- und Arbeitslosenabonnement	38 Euro
Digitalabonnement für Studenten im Ausland	38 Euro

Überweisungen auf das *forum*-Postscheckkonto
IBAN LU83 1111 0611 5444 0000 | BIC: CCPLLULL
mit dem Vermerk „Neuabo ab (Monat)“
und vollständiger Adresse.

1, rue Mohrfels, L-2158 Luxembourg

Tel.: 42 44 88 (Montag bis Freitag, 9-12 und 14-17 Uhr)

E-Mail: forum@pt.lu | www.forum.lu | Twitter: @forum_lu |

Facebook: Forum – für Politik, Gesellschaft und Kultur

Avec le soutien financier du Ministère de la Culture



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture