



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Trapped – Der filmische Raum bei Martin Scorsese“

Verfasserin

Jana Havlik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im November 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317 295
Theaterwissenschaft, Gewählte Fächer statt 2. Studienrichtg.
o. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

*Dank an meine Mami,
die mir das Lernen gelehrt hat.*

An meinem Papi für seine Geduld.

*Und an Irene und Werner,
die mir den besten „Gedanken-Umschlagplatz“ geboten haben.*

EINLEITUNG	5
1 ÄSTHETISCHER RAUM (NACH ERNST CASSIRER).....	8
2 FILMISCHER RAUM.....	10
2.1 KONSTRUKTION – ZUR RÄUMLICHEN WIRKUNG DES ZWEIDIMENSIONALEN FILMBILDES..	10
2.2 BEGRIFFLICHKEITEN	11
2.2.1 <i>Das Bild</i>	11
2.2.2 <i>On und Off</i>	12
2.2.3 <i>Innerfilmische Räume</i>	13
2.3 DEFINITION	14
3 DER FILMISCHE RAUM ALS TEXT	15
3.1 RAUMWAHRNEHMUNG (NACH CHRISTIAN MIKUNDA)	15
3.2 RAUMGESTALTUNG.....	16
3.2.1 <i>Bildkomposition (nach James Monaco)</i>	17
3.3 RAUMWIRKUNG	17
3.3.1 <i>Emotionale Bildsprache und emotionales Design (nach Christian Mikunda)</i>	18
3.4 RAUMVERSTEHEN	19
3.4.1 <i>Der semantisch aufgeladene Raum</i>	20
3.4.2 <i>Visuelle Zeichen dechiffrieren</i>	22
3.5 BEDEUTUNGSFELDER DES FILMISCHEN RAUMS – EINE ZUSAMMENFASSUNG.....	24
4 FILMANALYTISCHES INSTRUMENTARIUM.....	27
4.1 SZENE VS. SEQUENZ	27
4.2 MISE-EN-SCÈNE – MONTAGE	27
4.3 KONSTRUKTIONSELEMENTE DES FILMISCHEN RAUMS	30
4.3.1 <i>Setting</i>	30
4.3.2 <i>Objekt- und Figurenaufstellung</i>	31
4.3.3 <i>Kamera</i>	32
4.3.3.1 <i>Filmformat</i>	33
4.3.3.2 <i>Objektiv</i>	33
4.3.3.3 <i>Beleuchtung</i>	33
4.3.3.4 <i>Farbe</i>	35

4.3.3.5	Schärfe.....	36
4.3.3.6	Kameraperspektive.....	37
4.3.3.7	Blickpunkt.....	41
4.3.3.8	Kamerabewegung	42
4.3.4	Ton.....	44
4.3.5	Editing	45
4.4	KATALOGISIERUNG DER RAUMTYPEN (NACH RAYD KHOULOKI)	49
5	FILMANALYSEN	52
	DAS GHETTO – »MEAN STREETS« (1973).....	54
	Down by Law – »Gangs of New York« (2002)	72
	DISTANZ – »RAGING BULL« (1980).....	83
	»Alienation« – »Taxi Driver« (1976)	105
	FEINDLICHE RÄUME – »AFTER HOURS« (1985)	115
	Under/Cover – »The Departed« (2006)	133
6	STRUKTURZUSAMMENHÄNGE VON FIGUR UND FILMISCHEM RAUM IN MARTIN SCORSESES WERK	152
6.1	DER MÄRTYRER UND DIE TRANSZENDENTALE EINSTELLUNG	152
6.2	GRENZEN UND MISSIONEN.....	155
6.3	MAßNAHMEN GEGEN DEN RAUM	157
6.3.1	Desorientierung.....	157
6.3.2	Labyrinth	160
6.3.3	Beweglichkeit der Kamera	162
6.4	»TRAPPED«.....	164
7	ANHANG	168
	BIBLIOGRAFIE	168
	FILMOGRAFIE	170
	ABSTRACT	171
	LEBENS LAUF	173

Einleitung

„Der Vorläufer des Films ist zweifelsohne die Architektur.“

Sergej Eisenstein¹

„[D]as Kino ist zu allererst bildnerisch.

Es stellt in gewisser Weise eine Architektur in Bewegung dar, [...]“

Christa Blümlinger²

Sowohl ein Vertreter der frühen Filmtheorie als auch ein relativ junges Zitat weisen auf die Verwandtschaft des Films mit der Architektur hin. Eric Rohmer bezeichnet den Film, im Titel eines Aufsatzes sogar als „eine Kunst der Raumorganisation“³.

Und dennoch wird, wie Werner Faulstich richtig bemerkt der Raum „[...] als Kategorie in der Filmanalyse leider [...] selten eingesetzt [...]. Gleichwohl können vereinzelte Beispiele belegen, dass eine entsprechende Instrumentierung gelegentlich von großem Nutzen sein kann.“⁴

Dies ist bei allen Filmen Martin Scorseses mehr oder weniger konkret der Fall. Er ist ein Regisseur, der gerne ungewöhnliche räumliche Entscheidungen trifft und sich ihrer Wirkungsweise genau bewusst ist.

“In most of the cases you can say, ‘No matter what the location is, I know that the camera is going to track, and I know it’s going to track from left to right. I know it’s going to go from this character to that character and I’m going to go with him.’ You make certain choices. You either pan them out or track them out. They are different emotional statements that the audience feels.”⁵ (Martin Scorsese)

Rayd Khoulokis „Der filmische Raum. Konstruktion – Wahrnehmung – Bedeutung.“ ist die erste publizierte Theorie die sich, vom filmästhetischen Material ausgehend, um eine „ausführliche Systematik für die Analyse des filmischen Raums“⁶ bemüht hat.

Bisher bekannte Filmtheorien zum Raum konzentrierten sich eher auf die Vorbedingungen der Filmproduktion und -projektion.

¹ nach Bruno 118

² Blümlinger, 58

³ Rohmer 515

⁴ Faulstich 144

⁵ Decurtis 181

⁶ Khouloki 96

Da gibt es sowohl die Montage-Theorien Eisenstein und Pudowkins, als auch die Anti-Montage-Theorie Bazins, deren grundsätzliche Ergebnisse ich in Kapitel 4.2 erwähnen werde. Die Apparatus-Theorie besagt, dass die Maschinerie des klassischen Hollywood-Spielfilms, also der technische Aspekt der Produktionsseite, die Spuren seines Gemachtseins auszuklammern – oder wertender – zu verheimlichen versucht. Oder in den Worten Hartmut Winklers: „Der Film präsentiert dem Betrachter einen Technik-freien Bildraum »reiner« Gegenständlichkeit [...]“⁷

Andere Theorien widmen sich vor allem der Frage, wie das Filmbild Räumlichkeit erzeugt. „[...] das Kino ist ein sehr sonderbarer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert.“⁸ (Michel Foucault)

Ich biete in meiner Arbeit ein kleines Exzerpt zu diesem Thema, da die Tiefenkriterien des Raums im Film bei Rayd Khouloki sehr übersichtlich und detailliert abgehandelt sind.

Wieder andere Filmtheoretiker legen den Fokus ihrer Untersuchungen auf die Begrenztheit des Filmbildes und dessen Auswirkungen auf die Filmästhetik.

Ich habe einige dieser Theorien im Kapiteln 2 gestreift, ohne zu versuchen sie abzuhandeln, da es mir in dieser Arbeit darum geht, die konkret narrativen Fähigkeiten des filmischen Raums herauszuarbeiten.

Hierbei ist der materialorientierte Ansatz Bordwells eine große Hilfestellung. Er misst der Analyse des filmästhetischen Materials einen hohen Stellenwert in der Theoriebildung bei und schließt auch die kognitiven Leistungen des Zuschauers mit ein. Teile des Analyseapparates Bordwells, Thompson aber auch Monacos sind in Kapitel 4.3 einbezogen. Einen psycho-physiologischen Ansatz, der sich vor allem der Wirkung von Filmbildern verschreibt, vertritt Christian Mikunda in „Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung.“ Er deckt wahrnehmungspsychologische Grundlagen auf, die den Blick des Zuschauers (unbewusst) lenken, aber auch physiologische Mechanismen auslösen, die ein emotionales Verstehen im Zuschauer bewirken. Umrissen in den Kapiteln 3.1. und 3.3.1.

Ein weiterer Faktor um den, in einem Film angewendeten, ästhetischen Verfahren eine Funktion und damit eine Bedeutung zuzumessen ist nach David Bordwell und Kristin Thompson der Stil.

„Style may enhance *emotional* aspects of the film.“⁹ Jörg Türschmann geht in seinem Aufsatz „Raumverengung als Spannungsstrategie“ davon aus, dass

⁷ Winkler 178
⁸ Foucault 324
⁹ Bordwell/Thompson 331

„[d]ie Vermittlung räumlicher Dimensionen in einem fiktional-narrativem Werk [...] [eine] Strategie der Produktionsseite [ist], Raumerfahrungen eine sinnliche Eindrücklichkeit zu verleihen, die über den vordergründigen Selbstzweck hinaus auf übergeordnete Strukturzusammenhänge verweist.“¹⁰

„One part of a director’s job is to direct our attention, and so style will often function simply *perceptually* – to get us to notice things, to emphasize one thing over another, to misdirect our attention, to clarify, intensify, or complicate our understanding of the action.“¹¹

Und: “Style also shapes *meaning*.”¹²

Khouloki fasst die Möglichkeiten des Beitrags des filmischen Raumes für die Narration wie folgt zusammen

„Über den Raum können Charakterisierungen, Wahrnehmungszustände und Beziehungsgefüge visualisiert werden. Filmemacher gestalten so eine subtile, vom Zuschauer oft nicht bewusst wahrgenommene Bedeutungsebene, die durch eine subkutane Wirkung das Filmerlebnis entscheidend prägt.“¹³

Um Martin Scorseses Stil wird es sowohl in den einzelnen Filmanalysen (Kap. 5), als auch im Kapitel 6 gehen, in dem ich verstärkt Besonderheiten und wiederkehrende Motive im Umgang mit dem filmischen Raum in Scorseses Werk herausarbeiten werde.

Die Fragen die sich stellen, sind ob man in Scorseses Werk eine eigene, einzigartige Handschrift bezüglich der Rauminszenierung finden kann, aus welchen Elementen sie sich zusammensetzt und in wie weit sie die Narration eines bestimmten Filmes voranbringt.

Vor allem aber interessiert mich, ob es bei Scorsese ein filmübergreifendes Muster in den Raumstrukturen gibt, das sich als Interpretationsschablone auch auf andere Filme Scorseses umlegen lässt.

¹⁰ Türschmann 101
¹¹ Bordwell/Thompson 331
¹² Bordwell/Thompson 331
¹³ Khouloki S 182

1 Ästhetischer Raum (nach Ernst Cassirer)

Um mit den Worten Ernst Cassirers zu sprechen: „Die rein ontologische, die gegenständliche Charakteristik dessen, was Raum und Zeit ‚sind‘, dringt noch nicht in den Kern dessen ein, was sie für den Aufbau der Erkenntnis ‚bedeuten‘.“¹⁴

In seinem Hamburger Vortrag „Mythische, ästhetische und theoretische Räume“ skizziert Cassirer den Weg des Raumbegriffs weg vom »Ding«, hin zur »Substanz«, einem Begriff der Ordnung¹⁵. Er verdeutlicht weiter, dass dieser „Übergang vom Seinsbegriff zum Ordnungsbegriff“¹⁶ auch in ästhetischer Hinsicht von Bedeutung sei. Denn bei der Verschiebung vom „Pol des Seins nach dem Pol der Ordnung“¹⁷ handle es sich im Allgemeinen immer darum, „das Unbegrenzte zu begrenzen, das relativ Bestimmungslose zu bestimmen.“¹⁸

Und, in diesem Kontext viel wichtiger:

„Nicht nur der theoretische »Begriff« besitzt die Kraft, das Unbestimmte zur Bestimmung zu bringen, das Chaos zum Kosmos werden zu lassen. Auch die Funktion der künstlerischen Anschauung und Darstellung ist von dieser Grundkraft beherrscht [...]“¹⁹

Paul Virilio sieht in der „[...] perspektivischen Raumkonstruktion einen Code der Bemächtigung, der eine ‚dauerhafte Ordnung‘ in das ‚grundsätzliche Chaos des Sehens‘ bringt.“²⁰

Für die Raum-Ordnung entscheidend ist bei Cassirer,

[...] dass der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der »Sinnordnung« erhält [...] Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal bestehende Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs [...]. Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment.“²¹

Diese Theorie bedeutet für meine Arbeit, dass Räume an sich nicht nur Sinnträger sind, sondern Bedeutung sogar ihre primäre Eigenschaft ist, aus der sie überhaupt erst ihre Struktur gewinnen.

¹⁴ Cassirer 485

¹⁵ Cassirer 489

¹⁶ Cassirer 491

¹⁷ Cassirer 492

¹⁸ Cassirer 492

¹⁹ Cassirer 493

²⁰ nach Winkler 190

²¹ Cassirer 494

Man kann also davon ausgehen, dass, auch wenn seine Bedeutung in Abhängigkeit der Story steht, der Raum (im Film) an sich Bedeutung trägt, und somit Mitträger der Narration ist.

2 Filmischer Raum

2.1 Konstruktion – Zur räumlichen Wirkung des zweidimensionalen Filmbildes

„Eine der grundlegenden Qualitäten des filmischen Bildes besteht darin, die Illusion von Räumlichkeit zu erzeugen. [...] Das Bild wird vom Künstler und vom Betrachter als Fenster konzipiert, durch das sich der Blick in eine andere, im direkten Wortsinn jenseitige Sphäre öffnet. Die Fläche, auf die das Bild aufgebracht wird, verliert an dieser Stelle der bildlichen Darstellung scheinbar ihre materielle Qualität [...]“²²

Der Raum des Films ist also ein Kuriosum, er ist ein Zwitter. Anne Goliot-Lété schreibt über den Raum des Films: „Le champ [...] est un espace imaginaire, tridimensionnel, investi de significations, un espace qui joue contre la planéité de l'écran.“²³

Der tatsächliche Raum des Films ist die zweidimensionale Leinwand. Doch um die soll es in meiner Arbeit nicht gehen. Für mich steht das scheinbar dreidimensionale Bild im Mittelpunkt des Interesses, das auf dieser Leinwand abgebildet wird.

Zunächst möchte ich festhalten, dass diese Illusion von Räumlichkeit dem Zuseher weitgehend unbewusst bleibt. Er rechnet sie als ein selbstverständliches Attribut dem Gezeigten selbst zu, da sie die Illusion von »Realität« stützt.

Wie aber erzeugt der Film, dieses zweidimensionale Bild, die Illusion von Räumlichkeit?

Hartmut Winkler nennt in „Der filmische Raum und der Zuseher“ vier »Raummechanismen« des Films²⁴, die ich nun kurz umreißen möchte.

Seine erste Gruppe bilden diejenigen (1) Mechanismen die vor dem Film auch schon von der Malerei oder der Fotografie genutzt wurden. Das ist zuerst die **Zentralperspektive**, durch die ein homogener Bildraum entsteht, der jedem Objekt seinen Ort und seine exakte räumliche Relation zu allen anderen Objekten zuweist. Von Hickethier ergänzt durch die Gliederung des Abgebildeten in Vorder- und Hintergrund²⁵. Betont durch die **Abdeckungen/**

Überschneidungen der Objekte untereinander und die **Größenunterschiede** zwischen Objekten unterschiedlicher räumlicher Tiefe. Und zuletzt die unterschiedliche **Schärfe** von Objekten. Wobei die vom Objektiv abhängige Tiefenschärfe von der Luftperspektive (der Eintrübung im Hintergrund durch natürlichen Dunst) zu unterscheiden ist.

²² Borstnar 104

²³ Goliot-Lété 16

²⁴ Winkler 79-84

²⁵ nach Hickethier 72

Die zweite Gruppe sieht Winkler in den (2) räumlichen Effekten der Licht-Codes, die einerseits der Absetzung der Objekte untereinander dient, als auch dem Herstellen von Plastizität. Sie bestehen aus **Schatten/Glanz**, der Wahl der Objektoberflächen und der **Farbgestaltung**. Hickethier nennt sie »Farbräumlichkeit« und erklärt ihrer Wirkung indem sich die „[...] kräftigen Farben des Vordergrunds von den diffusen, lichten Farben der Ferne abheben.“²⁶

In der dritten Gruppe bespricht Winkler den (3) räumlichen Effekt der Bewegung selbst. Und zwar die Bewegung der im Raum abgebildeten **Objekte** und die Bewegung der **Kamera** selbst im Raum. Khouloki konstatiert dazu: Bewegt sich ein Objekt von der Stelle, so

„[...] steht die Bewegung in der Regel in einem noch stärkeren Bezug zum Raum, da das Objekt den Raum durchläuft und dieser dadurch in seiner Ausdehnung visuell stärker erfahrbar wird.“²⁷

Vierter und letzter Faktor, der für die Räumlichkeit der filmischen Darstellung Bedeutung hat, ist der (4) Ton. Er ist in der Lage Nähe/Ferne zu signalisieren und gibt auch Hinweise auf Größe und Beschaffenheit des jeweiligen Raumes.

2.2 Begrifflichkeiten

2.2.1 Das Bild

Erster und grundlegendster Raum im Film ist der einzelne Filmkader auf dem Filmstreifen. Doch auch um diesen zu bezeichnen, gibt es bereits differenzierende Begriffe, für die ich mich an „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“ von Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans Jüren Wulff lehne:

Das **Bild** „ist ein Ort der *Repräsentation*; d.h. ein Bild vergegenwärtigt durch die Mittel der visuellen Darstellung ein an sich abwesendes Phänomen. [...] Damit konstruiert das Bild die Fiktion der Präsenz des Dargestellten.“²⁸

Das **Bildfeld** „beschreibt das Bild als inhaltsgefüllte Fläche.“²⁹

Der **Bildkader** „bezeichnet das Bildfeld und akzentuiert dessen Begrenztheit [...] gegenüber den ausgeschlossenen Bezirken.“³⁰

Der **Bildraum** ist nun „die Menge der dargestellten Elemente, die abgeschlossen vom Bildäußeren besteht.“³¹

²⁶ Hickethier 72

²⁷ Khouloki 54f

²⁸ Borstnar 86

²⁹ Borstnar 89

³⁰ Borstnar 89

³¹ Borstnar 104f

2.2.2 On und Off

Genau mit dem „Phänomen der Rahmung, dessen filmtheoretische Bedeutung darin liegt, dass es ein singuläres Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von An- und Abwesenheit eröffnet“³², soll es in diesem Kapitel gehen.

Die ersten Überlegungen zum Problem von On und Off lieferte André Bazin in seinen Studien „Peinture et cinéma“ sowie „Théâtre et cinéma“ (beide in „Qu’est-ce que le cinéma?“). Darin unterscheidet er die »cadre-Funktion« des Gemälderahmens von der »cache-Funktion« der Leinwandränder:

„Während der Gemälderahmen das Dargestellte nach außen abriegelt, suggerieren die Ränder des Filmbildes, dass der abgebildete Raum sich jenseits der Bildgrenzen ins Unendliche fortsetzt.“³³

Aber wodurch kommt es zu diesem Effekt? Detlef Linke schreibt, „[...] dass das Off einen strukturell vielschichtigen Raum bildet, der sich über unterschiedliche Verfahren wie Figurenbewegung, Blickkonstruktion, Ton u.a.m. definiert.“³⁴ Weiters wird er „im klassischen Erzählkino nicht nur umrissen, sondern auch mit Bedeutung gefüllt, [...] um den Bildraum [der Leinwand] diegetisch zu erweitern.“³⁵ Das Off wird so zum suggestiven Vorstellungsraum, der die Imagination des Zuschauers bereichert. Detlef Linke erklärt diesen Vorgang aus wahrnehmungspsychologischer Methode wie folgt: „Die Verhüllung ist [...] paradoxerweise ein Mittel zur Wahrnehmungsintensivierung.“³⁶

In der französischen Filmtheorie wird zwischen champ (on) und hors-champ (off) unterschieden. Anne Goliot-Lété schreibt: „Le champ et le hors-champ forment ensemble, un espace homogène non circonscrit que Aumont nomme »espace filmique« [...]“³⁷

Auch bei Eric Rohmer in seiner Analyse über Murnaus Faust³⁸ sind es On und Off die gemeinsam den filmischen Raum konstruieren, der dadurch entstehe, dass sich die architektonischen Räume einzelner Einstellungen oder Einstellungsteile zu einem größeren kontinuierlichen Raum ergänzen. Dieser filmische Raum sei also nie vollständig abbildbar, sondern entstehe durch die filmischen Konstruktionen im Kopf des Zuschauers, als räumliche Komponente der Diegese. Rohmers filmischer Raum bezieht also sowohl das Off, als auch Räume aus anderen Einstellungen mit ein. Ein Punkt an dem zur Unterscheidung zwischen

³² Ramet 33

³³ Ramet 34

³⁴ Ramet 33

³⁵ Ramet 42

³⁶ Linke

³⁷ Goliot-Lété 17

³⁸ Rohmer, Eric: „Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll.“ München: Hanser, 1980

On und Off noch weitere Sphären des Raums im Film zum Thema werden, denen ich mich im folgenden Kapitel widmen möchte.

2.2.3 Innerfilmische Räume

Doris Agotai schreibt:

„Während der konkrete Raum einen Bereich beschreibt, der für den Zuschauer zwar nicht unmittelbar sichtbar ist, jedoch in der logischen Konsequenz abgeleitet werden kann, ist der imaginäre Raum ein Produkt der Vorstellungskraft des Zuschauers.“³⁹

Um die verschiedenen Filmräume zu klären zitiere ich vorerst Begriffsbestimmungen aus Anne Goliot-Létés präzisen und didaktisch gut aufbereitetem Aufsatz „A travers le film et ses espaces“:

„Le champ et le hors-champ forment ensemble un espace homogène non circonscrit que Aumont nomme «**espace filmique**» ou «scène filmique». “⁴⁰ Hier ist der Begriff des filmischen Raumes in der einzelnen Einstellung lokalisiert.

Rücksicht auf die Tonebene wird unter einer anderen Kategorie genommen :

„Ce que nous baptiserons le »**grand champ**« désigne un espace qui a beaucoup d’affinités avec la scène filmique, mais qui ne se confond pas tout à fait avec elle. L’adjectif «grand» contient l’idée d’une double extension du champ : extension par le hors-champ – on retrouve la scène filmique –, mais aussi extension de l’espace visuel par le son, pour produire un espace audiovisuel. “⁴¹

„Avec **le lieu**, on traverse en quelque sorte l’écran, on quitte l’espace *de* l’image pour aborder l’espace *dans* l’image, un espace qui n’est au fond qu’un élément de contenu de l’image. André Gardies considère le lieu comme un objet du monde diégétique.“⁴² Jetzt sind wir zurück am Ende des vorigen Kapitels, bei Rohmer, der über die einzelne Einstellung hinausgeht und den filmischen Raum, um den aus anderen Einstellungen, erweitert. Auch bei Khouloki wird dieser Raum als »**Ort**« bezeichnet: „Ort meint einen Schauplatz, an dem sich eine Handlung abspielt und von dem Teilansichten für den Zuschauer in einzelnen Einstellungen sichtbar sind.“⁴³ Das Resultat daraus sind zu erst das entstehen einzelner Schauplätze, an denen sich die Geschichte abspielt, die also damit zur diegetischen Welt gehören.

³⁹ Agotai 56

⁴⁰ Goliot-Lété 17

⁴¹ Goliot-Lété 17

⁴² Goliot-Lété 18

⁴³ Khouloki 92

Und in weiterer Folge entsteht die Gesamtheit der Orte, eines Gebiets, an oder in dem die Narration sich entfaltet. „Le lieu unique ou l’ensemble des lieux d’un film forment son **territoire**.“⁴⁴

Khoulaki verwendet hierfür den Begriff »**diegetischer Raum**«. Er bezieht sich auf „die gesamte im Film dargestellte Welt mit allen sichtbaren und nicht sichtbaren Teilen.“⁴⁵ beschäftigt sich mit diesem Thema.

2.3 Definition

Die kompakteste Definition des filmischen Raumes, die mehr oder weniger intensiv auf die bisherigen Ansätze eingeht, habe ich in der relativ neu erschienenen, aber lang überfälligen Studie Rayd Khoulokis gefunden:

„Der filmische Raum schafft die Illusion eines in sich geschlossenen, eigenständigen, homogenen, dreidimensionalen Universums. Die Montage [...] ermöglich[t] es, jede auf einer zweidimensionalen Fläche mögliche Raumvorstellung zu realisieren. Die spezifische Qualität filmischen Raums entfaltet sich zwischen der Künstlichkeit des Films (zweidimensionale Fläche, Fragmentarisierung durch die Montage) und seinem starken Realitätseindruck (fotografisches Bild, Bewegung). Die einzelnen Einstellungen repräsentieren Fragmente des Raum-Zeit-Kontinuums des dargestellten Universums, das, so wird es suggeriert, vor Beginn der filmisch repräsentierten Zeit existiert hat und nach dem Ende des auch weiterexistieren wird.“⁴⁶

⁴⁴ Goliot-Lété 20

⁴⁵ Khouloki 92

⁴⁶ Khouloki 15

3 Der filmische Raum als Text

3.1 Raumwahrnehmung (nach Christian Mikunda)

In diesem Kapitel stütze ich mich auf die Ergebnisse Christian Mikundas Untersuchungen in „Kino spüren“. Er versucht das kollektive Bilderlesen und -empfinden nicht (wie viele) über kulturtheoretische Ansätze zu lösen, sondern vertritt die Meinung, dass visuelle Zufriedenheit „nicht an irgendwelchen Konventionen [liegt], sondern an der physiologischen Reaktion unserer Sehnerven.“⁴⁷

In der Gestalttheorie besagt das Gesetz der Prägnanz, „dass der Wahrnehmungsapparat des Menschen zu Eigenschaften wie Regelmäßigkeit, Symmetrie, Geschlossenheit, Einheitlichkeit, Ausgeglichenheit, maximale[r] Einfachheit [...] und Knappheit tendiert.“⁴⁸

Mikunda führt überdies das Gesetz der Entropie ins Feld, „dem alle biologischen Organismen [...] unterliegen. Es besagt, dass abgeschlossene Systeme bestrebt sind, in sich einen Zustand des Gleichgewichts aufrechtzuerhalten. Das Ungleichgewicht eines einseitig überhängenden **Spannungsmusters** wirkt diesem Prinzip entgegen und wird aus diesem Grund als unangenehm empfunden.“⁴⁹ (Abb. 1)

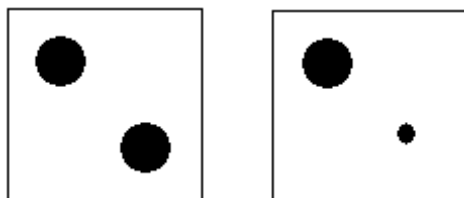


Abb. 1 (nach Mikunda 30 und 33)

Prinzipiell stellt sich das „Gleichgewicht im Spannungsmuster [eines Bildes] nicht auf den ersten Blick ein, sondern erst sukzessive, als Ergebnis der Pendelbewegungen unserer Augen [sakkadische Augenbewegungen].“⁵⁰

Was aber wenn das Spannungsmuster eines Bildes ungleichmäßig komponiert ist?

Da der menschliche Wahrnehmungsapparat jedoch einer Tendenz zur Idealisierung unterliegt, ist der Mensch bestrebt ein potentielles Ungleichgewicht auszugleichen. Das bedeutet, dass

⁴⁷ Mikunda 25

⁴⁸ Katz, David: „Gestaltpsychologie“ Basel/Stuttgart 1969, 51 nach Winkler 129

⁴⁹ Mikunda 33

⁵⁰ Mikunda 31

„Gleichgewicht und Ungleichgewicht [im Bildfeld] unmittelbar gespürt werden und daher [so Mikunda] inhaltlich motiviert sein müssen.“⁵¹

Das Filmbild gewinnt an »Gewicht« zwischen dem »Strukturgerüsts« des Leinwanddreiecks. „Dieses »**Strukturgerüst**« besteht hauptsächlich aus dem Mittelpunkt, den Diagonalen und den Seitenhalbierenden.“⁵² Die „Schwere“ einzelner bildkompositorischer Elemente gliedert sich in folgenden Hierarchien: (1) groß vor klein, (2) oben vor unten, (3) rechts vor links. (4) hell vor dunkel, (5) warme Farben vor kalten Farben, (6) Leuchtfarben vor Pastellfarben, (7) regelmäßig/rund vor unregelmäßig/eckig, (8) senkrecht vor waagrecht und (9) scharf vor unscharf.⁵³

Der Einsatz dieses Wissens bietet potentielle Möglichkeiten um den Blick des Betrachters zu lenken. Und mit dem bewussten (oder auch instinktiven) Anwenden dieser Methoden beginnt man Einfluss auf die Wirkung von Filmbildern zu nehmen, sie aktiv zu gestalten. Plötzlich enthält das einzelne Filmbild selbst Bedeutung.

3.2 *Raumgestaltung*

Ob man also will oder nicht, das Filmbild enthält Informationen, die den Blick lenken und kognitive Prozesse auslösen.

Die Gestalttheorie behauptet, „[...] dass in einem [...] Setting selbst die Details im Hintergrund noch der »Gestaltung« und damit jenem Mechanismus des Zeigens unterworfen sind, der dem semantischen Lesen auf Seiten des Zuschauers korrespondiert. [...] [So] erscheint der Film nun als eine symbolische Maschine, die die Produktion der visuell-semantischen Konzepte ihrer Naturwüchsigkeit entreißt und der bewussten Gestaltung zugänglich macht [...]“⁵⁴

Und die bewusste Gestaltung des filmischen Raumes bedeutet nichts anderes, als dass der filmische Raum ein inszenierter ist.

Marion G. Müller schreibt:

„»Inszenierung« in der visuellen Kommunikationsforschung ist ein wertneutraler Begriff, der auf komplexe, mehrdeutige Phänomene Anwendung findet, die strategisch gestaltete Wirklichkeit widerspiegeln.“⁵⁵

⁵¹ Mikunda 27
⁵² Mikunda 46
⁵³ nach Mikunda 46-51
⁵⁴ Winkler S 150
⁵⁵ Müller 31

3.2.1 Bildkomposition (nach James Monaco)

James Monaco diagnostiziert (analog zu den drei Dimensionen des Filmbildes) drei Codes der Komposition, die innerhalb des Filmbildes wirksam sind und innerhalb derer sich eine aktive Gestaltung des Filmbildes vollziehen kann.

Bevor ich diese kurze vorstelle, möchte ich noch zur Diskussion stellen, ob nicht die Wahl eines bestimmten **Filmformats**, so sie möglich ist, die Bildgestaltung prägt. Immerhin legt das Filmformat die Relationen der Bildbegrenzung zueinander fest. In jedem Fall birgt diese Wahl eine ästhetische Entscheidung. Aber Monaco scheint es hier ganz auf die Gestaltung des realen, vorfilmischen Raumes abgesehen zu haben, ohne die technischen Vorbedingungen zur Abbildung (sei es das Material oder die Kamera) in seine Überlegungen mit einzuschließen.

Da wären einmal die dreidimensionalen Codes. Der Codetypus, der den Bereich der (1) **Geografie des fotografierten Raumes** betrifft, dessen Ebene Monaco parallel zwischen Boden und Horizont angesiedelt ist. Eine Ebene in die alle Gegenstände der Diegese fallen, wie das Setting, die Kostüme oder die Figurenbewegung. Weiters nennt Monaco die Codes, die sich dem Bereich der (2) **Tiefen-Wahrnehmung** widmen, der senkrecht zu Bild- und geografischer Ebene steht. Hier fällt hinein was in Kapitel 3.1. im Mittelgrund stand, wobei festzuhalten ist, dass Konvergenz, relative Größe und zunehmende Dichtheit (aber auch die Beleuchtung) von der geografischen Ebene abhängig sind. Überschneidungen und oder Abdeckungen finden ihre Realisation in der (3) **Bildebene**, die sich über die zweidimensionale Fläche der Leinwand erstreckt.

Etwas unglücklich bezeichnet James Monaco die Bildebene als „einzige »wirkliche« Ebene“⁵⁶, weil schlussendlich auch dreidimensionale Codes in ihr präsent sind. Offensichtlich greifen also diese drei Codeebenen ineinander und sind kaum unabhängig voneinander analysierbar. Einen kurzen Überblick über die einzelnen Codes in ihrer Gesamtheit biete ich deshalb in Kapitel 4.3.

3.3 Raumwirkung

Doris Agotai ist der Meinung, „dass die Wirkung bereits als Anlage im gebauten Raum auszumachen ist.“⁵⁷ Oder anders gesagt: „Die Raumwirkung ist eine im Raum angelegte Struktur, die in der Folge vom Betrachter erkannt und verstanden [...] wird.“⁵⁸

⁵⁶ Monaco 194

⁵⁷ Agotai 43

3.3.1 Emotionale Bildsprache und emotionales Design (nach Christian Mikunda)

Zurück vom formalen zum psychophysiologischen Ansatz Christian Mikundas, der sich verstärkt auch der Wirkung spezifischer Raumkonstruktionen widmet. Über die Wirkung einzelner Bilder erweisen sich manche Gestaltungsmethoden als stimmig oder unpassend, je nachdem was sie kommunizieren sollen.

Wie ich bereits in Kapitel 3.1. erwähnt habe, ergibt sich das Strukturgerüst des Filmbildes hauptsächlich aus dem Mittelpunkt, den Diagonalen und den Seitenhalbierenden. Zusätzlich bauen sich zwischen diesem Gerüst und dem Rand des Filmbildes gerichtete Spannungen auf, die wiederum zu einem Spannungsgerüst führen, das man berücksichtigen muss.

Ein wichtiger Gestaltungsaspekt und gleichzeitig ästhetischer Standard der **emotionalen Bildsprache** ist, was Christian Mikunda als »Luftgeben« bezeichnet. Er bezieht sich dabei auf die im Bild abgebildete Gestalt. Je schräger sie im Bild erscheint, desto mehr Luft muss ihr nach vorne und hinten gegeben werden. Nun kann man aber durch eine gezielt »falsche« Komposition dem Zuschauer ein unbewusstes, unangenehmes Gefühl vermitteln, das beispielsweise die Ausweglosigkeit eines Konfliktes vermitteln kann.⁵⁹

Ein Phänomen, auf das auch Regisseur und Cutter Steven D. Katz in seinem Buch „Film Directing: Shot by Shot“ eingeht. Er sieht das Positionieren einer Figur am Rand des Filmbildes anstatt im Zentrum, als eine visuell kraftvollere Alternative. Allerdings bemerkt er auch: „Slightly off-center framing is so common today that a centred subject is nearly as powerful as a drastically decentered composition.“⁶⁰

Dabei kann das »Luftgeben« auch nach oben und unten funktionieren, wie Knut Hickethier es nahe legt:

„Der zentralperspektivische Punkt, auf den hin ein Geschehen ausgerichtet ist, steht in Abhängigkeit von der Bildmitte. Liegt er tiefer, haben wir den Eindruck eines hohen, luftgefüllten Raumes, liegt er darüber, entsteht der Eindruck, dass unser Blick stärker auf den Boden gerichtet wird.“⁶¹

Überträgt man das Spannungsgerüst des Filmbildes auf den profile two-shot, in welchem sich zwei Personen frontal gegenüber stehen, verkehren sich die auf die Bildränder gerichteten Spannungen hin zur Bildmitte. „Wenn sich zwei Personen bereits so nahe gekommen sind,

⁵⁸ Agotai 44
⁵⁹ nach Mikunda 52ff
⁶⁰ Katz 129
⁶¹ Hickethier 72

dass sich zwischen ihren Gesichtern induzierte Spannung einstellt, ist das in unserem Kulturkreis ein deutliches Anzeichen für Intimität.“⁶²

Die klassische Liebespaar-Einstellung, dem profile two-shot in Großaufnahme, erzeugt also nicht nur ein optisch intensives Spannungsmuster, sondern besitzt auch bestimmte narrativ-kommunikative Fähigkeiten.⁶³

Nun hat aber nicht nur das Filmbild ein Spannungsgerüst, sondern auch die Formen der einzelnen Objekte und Figuren im Bild.

„Die Strategien des **emotionalen Designs** zielen nun darauf ab, jene figurale Spannung derart zu manipulieren, dass die Intensität des Spannungseindrucks verstärkt wird.“⁶⁴ Wie etwa durch den Reiz der Auslassung: Nur ein Teil einer Figur oder eines Objektes wird gezeigt, von dem aber immer noch deutliche Hinweismarkierungen bestehen, weshalb es beim Zuschauer zum Impuls zur Ergänzung der visuellen Spannung kommt.⁶⁵

Eine weitere Strategie zur Intensivierung des Spannungsgerüsts besteht in der Verformung (herbeigeführt beispielsweise durch den Kamerawinkel)⁶⁶ oder der Schrägheit von Objekten⁶⁷, welche deshalb hauptsächlich auf Einstellungen beschränkt bleiben, die besondere Dramatik ausstrahlen sollen.⁶⁸

Mikunda weist darauf hin, wie manchmal in besonders dramatischen Szenen, ein schräges Objekt groß durchs Bild ragt, wie zum Beispiel die Schrägheit eines Treppengeländers die Auseinandersetzung aufheizt, denn „[d]ie visuelle Spannung in der Schrägheit, die auf die Horizontale drängt, erhöht die Intensität der Szene und somit die emotionale Anteilnahme des Publikums.“⁶⁹

3.4 *Raumverstehen*

„Ein Bild ist ein optisches Muster; es ist aber ebenso eine geistige Erfahrung.“⁷⁰ Nicht zufällig teilen die englischen Ausdrücke »image« (Abbild / Idee) und »imagine« (sich etwas ausmalen/vorstellen) denselben Wortstamm.

⁶² nach Mikunda 56

⁶³ nach Mikunda 59

⁶⁴ Mikunda 106

⁶⁵ nach Mikunda 117

⁶⁶ nach Mikunda 106-112

⁶⁷ nach Mikunda 112-116

⁶⁸ nach Mikunda 113

⁶⁹ Mikunda 131

⁷⁰ Monaco 155

Anders als im vorigen Kapitel geht es hier nicht mehr um psycho-physiologische Empfindungen, die ein, auf eine bestimmte Weise komponiertes Bild im Zuschauer auslöst, sondern um aktive, wenn auch unbewusste gedankliche Vorgänge beim Lesen eines Bildes oder einer Abfolge von Bildern.

An diese Stelle möchte ich leicht melancholische Zitate Eric Rohmers stellen, der der fortschreitenden Entschlüsselungsfähigkeit des Zuschauers nicht nur Positives abgewinnen kann, in ihr aber doch auch neue Chancen sieht.

„Der moderne Zuschauer [...] ist schon zu lange daran gewöhnt, visuelle Zeichen zu interpretieren und den Daseinsgrund eines jeden Bildes zu verstehen, um sich für die »Realität« dessen, was er sieht, zu interessieren. Das Filmspektakel präsentiert sich ihm eher als Entzifferungsaufgabe denn als Schau.“⁷¹
„[A]ls er zu verstehen begann, hat der moderne Zuschauer zu sehen verlernt. [...] [W]eil Filmkunst aber immer noch eine Kunst des Sehens ist, erfassen wir inzwischen wenigstens dank ihr die Absichten jener räumlichen Sprache besser, die genauso nuanciert, genauso subtil sein kann wie die gesprochene Sprache [...]“⁷²

3.4.1 Der semantisch aufgeladene Raum

Das ist genau der Punkt an dem die **Hermeneutik**, die „Deutung des Visuellen“⁷³ einsetzt. Das Konzept der Hermeneutik geht einmal mehr davon aus, „dass die Kunst dazu auffordere »gelesen« zu werden. Anders als in der Phänomenologie (und auch im Gegensatz zu Rohmers Auffassung) steht „nicht das Schauen und Sehen als spezifisch visuelle Wahrnehmungsmethode [im Zentrum], sondern das Lesen und damit die Sprachlichkeit [...]“⁷⁴ „Nicht das Auge, sondern das Gehirn »sieht« und interpretiert, und interpretieren bedeutet, einem Abbild oder Eindruck eine bestimmte Bedeutung zuzuweisen.“⁷⁵

Doch vor der Interpretation steht der Text. Borstnar, Pabst und Wulff schreiben, dass:

„[...] in künstlerischen Texten die repräsentierten Räume semantisiert [werden], d.h. ihnen werden zusätzliche, nicht-räumliche Merkmale zugeschrieben. Somit lassen sich die Raumstrukturen in einem Text oder Film auch als Bündel unterschiedlicher, nicht-räumlicher Merkmalskomplexe beschreiben. Mit Hilfe dieser räumlichen Merkmale[...] sind [...] Filme in der Lage, auch abstrakte Begriffe und Daten / Bedeutungen darzustellen, die genuin nicht-räumlicher Natur sind.“⁷⁶

⁷¹ Rohmer 525
⁷² Rohmer 526
⁷³ Müller 137
⁷⁴ Müller 137f
⁷⁵ Müller 158
⁷⁶ Borstnar 154f

Zum Beispiel gibt allein die Außenansicht eines Gebäudes, seine Stilgebung, uns abgesehen von der Zeit der Diegese wertvolle Informationen: So „vermittelt der Bau eine bestimmte Haltung und spricht die Sprache einer Zeit [...] Dies bietet [...] die unterschwellige Möglichkeit, Ideen einer bestimmten Geisteshaltung zu vermitteln.“⁷⁷

Des Weiteren unterscheiden sie zwischen drei Konzepten: (1) dem **topografischen** oder auch filmischen **Raum**, der der „naturräumliche oder zivilisatorische virtuelle Raum der Diegese“ sei. Dem (2) **semantisierten Raum**, der aus dem topografischen entsteht, wenn dieser mit „nicht obligatorischen Merkmalen“⁷⁸ aufgeladen ist. Als Beispiel nennen sie etwa Raum – Stadt mit Attributen wie arm – reich auszustatten. Dahingegen können (3) **abstrakte semantische Räume** „[...] unabhängig von einer topografischen Grundlage existieren“⁷⁹. Zum Beispiel oben genannte Räume des Reichtums oder der Armut ohne Koppelung an Gebiete wie Stadt oder Land.

Marion G. Müller schreibt: „Bilder sind prinzipiell mehrdeutige Kommunikationsformen, da ihre Bedeutungen von der Interpretation der jeweiligen Betrachter abhängen.“⁸⁰

Trotzdem kann die Bedeutungszuschreibung keineswegs willkürlich von statten gehen. Hier einige Theorien über die kognitiven Prozesse, die dahinter stehen.

Der »**Framing-Ansatz**« ist eine Theorie die konkreter am Ablauf des Verstehens interessiert ist. Eine Theorie darüber, wie einzelne Sachverhalte beurteilt werden könnten: »Frames« (»Bezugsrahmen«) werden als Interpretationsmuster verstanden, die helfen, neue Ereignisse und Informationen sinnvoll einzuordnen und effizient zu verarbeiten [...], indem sie bestimmte Aspekte in den Vordergrund rücken und andere vernachlässigen“⁸¹

Die Gestalttheorie wiederum behauptet weiter, „[...] dass jede Wahrnehmung an Erwartungen, Konzepte, an Interpretationen und an das Wiedererkennen gebunden ist.“⁸²

„Wenn Filmbilder also von verschiedenen Betrachtern gleich oder ähnlich verstanden werden, so verdankt sich dies nicht dem Sosein der abgebildeten Gegenstände oder der »Objektivität« der Abbildung, sondern einzig und allein der Tatsache, dass beide Betrachter einen bestimmten Teil ihres

⁷⁷ Agotai 134f
⁷⁸ Borstnar 156
⁷⁹ Borstnar 156
⁸⁰ Müller 27
⁸¹ Müller 175
⁸² Winkler 129

Weltwissens teilen und dieses Weltwissen durch ein gemeinsames symbolische System seine Struktur erhalten hat.“⁸³

Hier wird schon deutlich, dass die „[...] Bedeutungszuweisung zu Bildern keineswegs universell gleich, sondern kulturell kodiert [...]“ ist. Und damit zum nächsten Kapitel.

3.4.2 Visuelle Zeichen dechiffrieren

„Wenn wir ein Bild betrachten, findet ein Prozess intellektuellen Verstehens statt – uns nicht unbedingt bewusst –, und es folgt daraus, dass wir zu irgendeiner Zeit dieses Verständnis gelernt haben müssen.“⁸⁴

Das symbolische System in welchem wir Bilder verstehen können, ist **der filmische Code**. „Codes sind entscheidende Konstruktionen – Systeme von logischen Beziehungen –, die sich aus dem Film selbst herleiten, [...]“⁸⁵ Dieser Code bedient sich auf Bildebene visueller Zeichen.

In Abgrenzung zum sprachlichen Zeichen (feste Verabredung, aber grundsätzlich beliebig) beschreibt Uwe Pörksen **das visuelle Zeichen** als „[...] keineswegs beliebig, es beruht auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Figur und Bedeutung.“⁸⁶ So werden visuelle Zeichen zumeist in die drei Kategorien Ikon, Index und Symbol unterteilt⁸⁷, deren Ähnlichkeitsbezug zum abgebildeten Objekt immer abstrakter wird. Das ikonische Zeichen erhält seine Bedeutung durch die Ähnlichkeit von Signifikat und Signifikant. Der Index funktioniert durch inhärente Beziehung zum Abgebildeten und das Symbol schließlich, ist ein willkürliches Zeichen, „[...] indem der Signifikant weder eine direkte noch hinweisende Beziehung zum Signifikat hat, sondern dieses nur auf Grund von Konvention darstellt.“⁸⁸

So ist ein Wetterhahn im Film zuallererst ein Wetterhahn, auf indexikalischer Ebene bezeichnet er Wind, symbolisch könnte er aber etwa auch für den Opportunismus einer Filmfigur stehen, dessen Meinung sich ändert, so schnell wie der Wind dreht.

⁸³ Winkler 228
⁸⁴ Monaco 153
⁸⁵ Monaco 180
⁸⁶ Pörksen 153
⁸⁷ nach Borstnar 46
⁸⁸ Monaco 165

„Die Kamera ist Subjekt der Auswahl und des technisch vermittelten Blicks [...].“⁸⁹

Oder, in Winklers Worten (dessen Untersuchung sich mehr den technischen Vorbedingungen des filmischen Produktionsprozesses widmet, als dem Einfluss des Filmemachers auf den filmischen Raum): „Dem subjektivem Blick nachkonstruiert, den die »objektive Welt« im menschlichen Auge hinterlässt,“⁹⁰ ist „[d]ie zentrale Leistung dieses räumlichen Codes [...] eine scheinbare Versöhnung von Subjekt-Ansprüchen und »Objektivität« [...]“⁹¹

„Dem symbolischen System des Films ist damit eine »mittlere« (und vermittelnde) Sphäre zwischen derjenigen der Technik und der Ebene der Inhalte, der einzelnen Botschaft zugewiesen.“⁹²

Was einerseits bedeutet, dass der Code den Gegebenheiten der Technik unterworfen ist, aber andererseits auch „dass Codes eben alles andere als »neutral« gegenüber den Inhalten (den Botschaften, dem Artikulierten) sich verhalten.“⁹³

Monaco nähert sich diesem Ansatz an, wenn er von den „konnotativen Fähigkeiten“⁹⁴ des Films spricht: „Wir wissen [...], dass ein Filmemacher bestimmte Entscheidungen getroffen hat: [... Winkel, Kamerabewegung, Farbe, ect. ...]. Dies sind spezielle Hilfen für die **filmische Konnotation** [...].“⁹⁵ Dabei ist zwischen der paradigmatischen und der syntagmatischen Konnotation zu unterscheiden. Erstere bedeutet, „[...] der konnotative Sinn, den wir erfassen, resultiert daraus, dass die Aufnahme – nicht unbedingt bewusst – verglichen wird, und zwar mit den nicht realisierten, aber austauschbaren Aufnahmen im Paradigma oder Allgemein-Modell dieser Art von Aufnahme.“⁹⁶ Bei der syntagmatischen Konnotation kommt es zum „[...] Vergleich mit tatsächlichen Aufnahmen, die ihr vorausgehen oder folgen [...]“⁹⁷ (Abb. 2)

⁸⁹ Müller 88

⁹⁰ Winkler 234

⁹¹ Winkler 234

⁹² Winkler 226

⁹³ Winkler 226

⁹⁴ Monaco S 163

⁹⁵ Monaco S 163

⁹⁶ Monaco 163

⁹⁷ Monaco 163

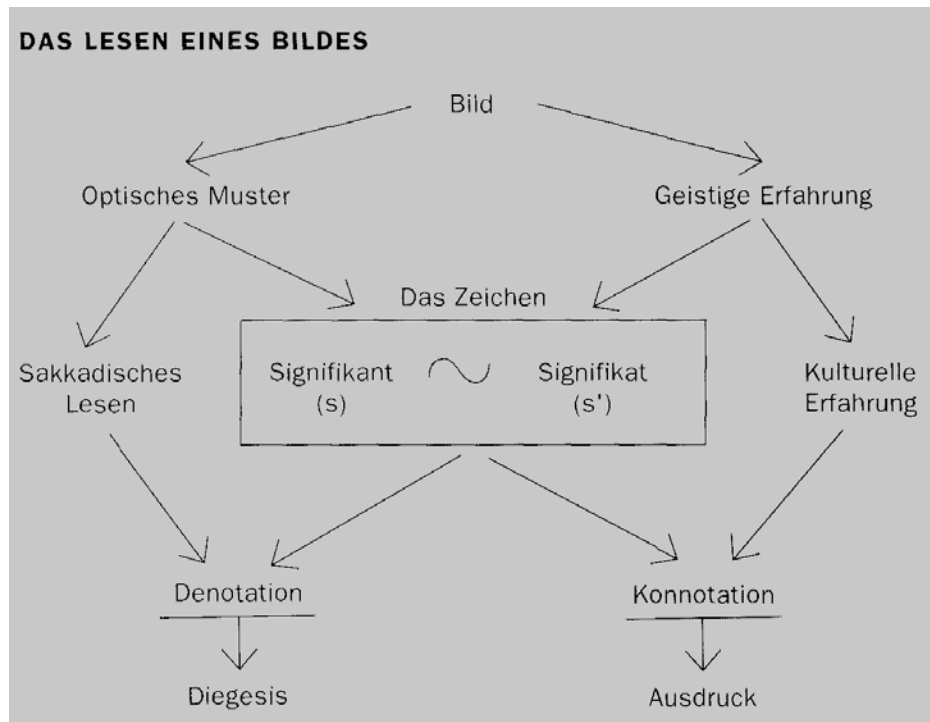


Abb. 2 aus Monaco 178

„Es scheint als ob ein großer Teil der konnotativen Stärke des Films von Index-Kunstgriffen abhänge“⁹⁸. Monaco erklärt dies am Beispiel der Hitze.

Um die Idee von Hitze in einem Film zu vermitteln, stehen dem Drehbuchschreiber und/oder Regisseur etwa das Abfilmen eines Thermometers oder subtilere Zeichen wie Schweiß, oder flimmernde Schlieren zur Verfügung.

Er unterscheidet zwischen solch »dekorativen Codes«, die nicht in die Handlung eingreifen, sondern dem Erzählmateriale bloß physisch spürbare Unmittelbarkeit verleihen und den eher »expressiven Codes«, die direkt im Dienste der Filmhandlung stehen, die Handlung durch gezielte Ausdruckssignale voranbringen.

3.5 Bedeutungsfelder des filmischen Raums – eine Zusammenfassung

Der umbaute Raum, so Hickethier,

*„[d]er architektonische Umraum, der durch den Menschen geschaffene Raum, ist im Film immer auch ein Zeichen für historische und soziale Gegebenheiten. Durch ihn werden Situationen und Handlungsfelder angelegt.“*⁹⁹

⁹⁸ Monaco 167
⁹⁹ Hickethier 75

In erster Linie ist der filmische Raum einmal ein Raum mit einer bestimmten **sozialen Funktion** zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort. Daher ist er zum einen bei der **Figurencharakterisierung** nützlich, denn es ist von Bedeutung wie eine Figur sich in einem bestimmten sozialen Umfeld verhält. Faulstich schreibt, dass die Situierung einer Figur in unterschiedlichen Räumen zentrale Charakterisierungsmerkmale deutlich machen kann.¹⁰⁰ Zum zweiten ermöglicht die Beschaffenheit des Raumes natürlich auch Rückschlüsse auf das historische Wann und geografische Wo der Handlung. Der Zuseher ergänzt – je nach Wissensstand – die Informationen der jeweiligen kulturellen Vorbedingungen, auf deren Basis er die Narration erst verstehen kann.

Aber der filmische Raum erschöpft sich nicht nur in der Auswahl bestimmter sozialer Räume und Settings. Zusätzlich gibt es „kinematographische Räume, die sich zwar auf die Realität der Alltagswahrnehmung beziehen, deren ästhetische Funktion sich aber nicht in deren Reproduktion erfüllt.“¹⁰¹ Es sind dies inszenierte, das heißt für den Zuseher **strategisch gestaltete Räume**, die mit bestimmten Bedeutungen beladen sind.

„Zur Wirkung des filmischen Raumes trägt auch die Ausgestaltung des Raumes selbst bei. [...] Bedeutung stiftend sind Szenerien, in denen das Geschehen stattfindet. Das Ambiente, die gebaute Architektur steckt die Handlungsfelder der Figuren ab und definiert die Handlungen damit mit.“¹⁰²

Hermann Kappelhoff spricht sogar vom semantischen Potential, „[...] das in den differierenden Raumkonstruktionen selber liegt [...]“¹⁰³

Es gibt einige Theorien darüber wie der Zuseher die eingeschriebenen Hinweise verstehen kann. In der Filmtheorie und -analyse hat sich das System der Codes jedoch durchgesetzt. Durch Elemente wie etwa – um die grundsätzlichsten zu nennen – das Setting, die Figurenaufstellung, die Beleuchtung oder die Kameraperspektive, erhält das Bild eine **konnotative Bedeutung**, die den Zuseher sowohl emotional als auch intellektuell anspricht. Emotionale Reaktionen auf das Filmbild resultieren dabei aus der visuellen Aus- oder Unausgeglichenheit, während der kognitive Prozess durch das Vorwissen des Zuschauers über konventionelle Darstellungen gestartet wird, der allerlei Assoziationen innerhalb als auch außerhalb des Filmes herstellt. Seien das nun die Vergleiche zu anderen (nicht realisierten) Einstellungen, oder verstandene Anspielungen auf bekannte Abbildungen aus Alltag oder Kunst, oder auch die Verbindungen zu bestimmten Filmgenres.

¹⁰⁰ nach Faulstich 145

¹⁰¹ Kappelhoff 140

¹⁰² Hickethier 73

¹⁰³ Kappelhoff 139

Die Auswirkungen dieser Vorgänge führen einerseits dazu, dass der Film eine bestimmte Atmosphäre erhält, andererseits kann dem Filmbild über diese Assoziationen freilich auch Bedeutung auf **symbolischer Ebene** zukommen.

Hickethier schreibt: „Häufig werden [...] spezifische Raumsituationen für den seelischen Zustand der Figuren genommen.“¹⁰⁴ Oder, um beim Genreaspekt zu bleiben, wurden beispielsweise im klassischen Film Noir, mit seinen schattenwerfenden Elementen wie Gittern oder Jalousien „[...] käfigartig wirkende Räume präsentiert, die das seelische Elend ihrer Bewohner symbolisierten.“¹⁰⁵

In besonderen Fällen wie etwa in *The Eyes of Laura Mars* werden filmischen Räumen sogar „[...] ganz bestimmte narrative Funktionen zugeordnet.“¹⁰⁶ Der Raum ist nicht mehr „nur“ konnotierendes Element sondern erzählt aktiv die Geschichte mit.

Die letzte Bedeutung stiftende Ebene des filmischen Raums ergibt sich über die **Montage**.

„Filmischer Raum entsteht aus der Addition verschiedener Einstellungen, in denen unterschiedliche Raumsegmente gezeigt werden. Diese einzelnen Einstellungen können an ganz verschiedenen Orten genommen werden, entscheidend ist die Wahrscheinlichkeit ihres Zusammenwirkens in der filmischen Verbindung einzelner Einstellungen. Dadurch entsteht ein Raum, der im Grunde künstlich ist und keine Entsprechung in der Realität besitzt, der sich durch die Addition der Raumsegmente, die die einzelnen Einstellungen zeigen, vielfältig ausdehnt, und damit mehr als einen tatsächlich umschreibbaren Raum darstellt.“¹⁰⁷

¹⁰⁴ Hickethier 73
¹⁰⁵ Hickethier 73
¹⁰⁶ Blümlinger 62
¹⁰⁷ Hickethier 84

4 Filmanalytisches Instrumentarium

4.1 Szene vs. Sequenz

„Unter **Szene** versteht [Christian] Metz ein kontinuierliches, narratives Segment, in dem keine Zeitsprünge enthalten sind. [...]

Eine **gewöhnliche Sequenz** beruht auf der Einheit einer komplexen Handlung, überspringt aber alle für den Fortgang irrelevanten Phasen und ist darum zeitlich diskontinuierlich.“¹⁰⁸

Oder wie Monaco es formuliert: „In der Szene ist die Abfolge der Ereignisse – die lineare Erzählung – kontinuierlich. In der Sequenz wird sie aufgebrochen. Sie ist immer noch linear, narrativ und chronologisch, [...] aber sie ist nicht kontinuierlich.“¹⁰⁹

4.2 Mise-en-scène – Montage

Die Mise en scène ist im Allgemeinen die Veränderung des formbaren Raumes, wohingegen die Montage, sich der Veränderung der formbaren Zeit annimmt.¹¹⁰

Mise en Scène – die Organisation des Bildfelds

Sie umfasst Gestaltungsmittel, die den Raum vor der Kamera im Aufnahmeprozess betreffen, ist also eine „vorfilmische Konstruktion“¹¹¹ Oder mit Bordwells und Thompsons Worten: „[we] use the term to signify the directors control over what appears in the film frame. [...] the director stages the event for the camera.“¹¹² Sie beschreibt also den „kalkulierten Aufbau eines Bildes und seine Veränderungen ohne Schnitte“¹¹³.

Bordwell/Thompson sprechen von vier Aufgabenbereichen der Mise-en-scène: (1) Setting, (2) Kostüme und Make-up, (3) Beleuchtung (inklusive Farbkomposition) und (4) Staging (Objekt- und Figurenaufstellung, die Organisation von Bewegung und Schauspiel).

Das Staging ist ein schwierig einzuordnender Begriff, da er, wie die obige Beschreibung nahe legt eben nicht nur den vorfilmischen Raum betrifft, sondern auch schon das Verhalten der

¹⁰⁸ Borstnar 144
¹⁰⁹ Monaco 226
¹¹⁰ nach Monaco 176
¹¹¹ Borstnar 99
¹¹² Bordwell/Thompson 156
¹¹³ Faulstich 122

Kamera mit einkalkuliert. Steven D. Katz formuliert fünf grundsätzliche Bereiche des Staging: (1) Arrangement der statischen und (2) der sich bewegenden Schauspieler, (3) Verwendung der Tiefe des Raumes, (4) Ablauf der Kamerabewegung und (5) der Kamera- als auch Figurenbewegung zusammen.¹¹⁴

Wenn von Organisation des Bildinhaltes spricht, geht es dabei meistens darum, das Geschehen für den Betrachter möglichst deutlich und verständlich darzustellen. Aber die Mise-en-Scène ist nicht nur dazu da die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf wichtige Elemente im Vordergrund zu lenken, „[...] but rather to create a dynamic relation between foreground and background.“¹¹⁵ Zwar ist auch die Gliederung in **Vorder- und Hintergrund** ein Hilfsmittel um dem Zuschauer den plot optimal zu präsentieren, aber eben auch ein Stilmittel.

Will man Informationen in der räumlichen Struktur einer einzelnen und nicht zweier aufeinander folgender Einstellungen unterbringen. So ist der Gebrauch von **Tiefenschärfe** unerlässlich, welche „[...] die Beziehungen von Personen und Wahrnehmungen in der räumlichen Dimension ermöglicht, ohne dabei länger Eindeutigkeit zuzulassen.“¹¹⁶ Bordwell/Thompson unterscheiden zwischen shallow- und deep-space Kompositionen. Während erstere die Handlung nur auf einer (vorderen) Ebene im Bild ansiedelt, streicht die zweite die Distanz zwischen den einzelnen Handlungsbereichen hervor.¹¹⁷ Entweder um Isoliertheit oder Spannungen auszudrücken, oder aber ganz einfach um zwei Geschehen gleichzeitig zeigen zu können¹¹⁸.

In diesem Abschnitt möchte ich noch André Bazins Konzept der »Inneren- oder **Vertikalmontage**« erwähnt wissen: Im Gegensatz zu montierten Szenen fordert Bazin lange Einstellungen, in denen die bewegte Kamera und die Tiefenschärfe die Einstellung organisieren. Somit werde dem Zuschauer ein eigenes Feld konzentrierter Wahrnehmung eröffnet, in dem sein Blick freier schweifen könne.¹¹⁹ Oder, in den Worten Brdwell/Thompsons: „When an entire scene is rendered in only one shot, the long take is

¹¹⁴ nach Katz 173f
¹¹⁵ Bordwell/Thompson 180
¹¹⁶ Seeßlen 388
¹¹⁷ nach Bordwell/Thompson 180
¹¹⁸ nach Bordwell/Thompson 186
¹¹⁹ nach Borstnar 142

known by the french term ***plan-séquence*** [...].”¹²⁰ Plansequenzen sind zumeist in medium oder long shots realisiert. Ihr größter Vorteil ist: “[...] the shot has its own internal pattern of development.”¹²¹

„The master shot is the one shot that is wide enough to include all the actors in the scene and that runs for the entire length of action.”¹²² „If the master is a moving shot, the camera is fluidly repositioned [...] throughout the course of a scene, essentially combining several camera angles that in edited sequence would be obtained by individual shots. This approach to staging is also called the sequence shot and usually employs movement of the actors along with the travelling camera.”¹²³

Vor allem durch die Aufgabenbereiche des Setting, Staging und der Beleuchtung wird klar, dass die Mise-en-scène, ebenso wie der Schnitt, die Aufgabe hat, die Kontinuität des filmischen Raumes zu unterstützen.¹²⁴

Die Montage – die Relation der Bildräume

Auch wenn ich im einleitenden Satz zu diesem Kapitel gesagt habe die Montage widme sich vorrangig der Organisation der Zeit, darf man ihre stark raumerzeugenden Qualitäten nicht unter den Tisch kehren.

Bordwell/Thompson zitieren Dziga Vertov: „I am Kino-eye. I am builder. I have placed you In an extraordinary room which did not exist until just now when I also created it.”¹²⁵

Borstnar Pabst und Wulff beschreiben die Aufgabe der Montage wie folgt:

„Durch Fragmentation (Découpage) der profilmischen Realität in eine Anzahl von einzelnen Aufnahmen erhält man das Ausgangsmaterial von Bildern, die bei der Montage [...], also bei der Zusammenfügung von Aufnahmen, zu Ganzheiten der Aussage kombiniert werden (Assemblage).“¹²⁶

In anderen Worten: „Der einheitliche Raum wird zergliedert, und mit dessen Aufteilung bilden sich Elemente des filmischen Erzählens aus [...]“¹²⁷

Die Montage ist also ihrem wesen nach eine Technik, die Inhalte in Zeit aber auch Raum zerteilt, um sie aussagehaltig wieder zusammenzufügen. Die Montage als

Organisationsprinzip ist jedoch nicht gleichzusetzen mit ihrer technischen Umsetzung, die als Schnitt bzw. »Editing« bezeichnet wird, auf das ich in Kapitel 4.3.5. eingehen werde.

¹²⁰ Bordwell/Thompson 242

¹²¹ Bordwell/Thompson 245

¹²² Katz 174

¹²³ Katz 174

¹²⁴ Borstnar 106

¹²⁵ nach Bordwell/Thompson 258

¹²⁶ Borstnar 135

¹²⁷ Beller 57

4.3 Konstruktionselemente des filmischen Raums

Nun geht es mir darum all die Elemente vorzustellen, mit denen der filmische Raum gestaltet werden kann. Hierbei ist eine Trennung in Codes der Mise en scène und der Montage nicht mehr sinnvoll, da sich beide Organisationssysteme im Bereich der Kameraarbeit überschneiden.

In der folgenden Auflistung, gliedere ich die Codes der Bildgestaltung zuerst in einzelne Untergruppen, um dann auf einige konventionelle Bedeutungszuweisungen, im Hinblick auf mögliche Realisation einzugehen. Diese stellen Verallgemeinerung dar und dienen nur dazu, ein generelles Gefühl für die unterschiedlichen Möglichkeiten der Gestaltung zu vermitteln. Keinesfalls sind sie fixierte Bedeutungszuweisungen zu verstehen. Vielmehr werden sie oft nicht nur anders, sondern sogar im Kontrast zu ihrer klassischen Wirkungsweise eingesetzt.

4.3.1 Setting

Prinzipiell gibt es zwei unterschiedliche Arten von Sets. Entweder das Filmteam dreht »on location«, d.h. an einem bereits existierenden Ort, oder aber man errichtet ein Set in einem Studio und kreiert eine gänzlich artifizielle Welt.¹²⁸

“Specific settings fulfil distinct narrative functions.”¹²⁹ Unterscheidung in Innen- und Außenräume, Faktoren wie öffentlich oder privat oder noch einfacher hell oder dunkel sind ebenso wichtig um die Bedeutung eines Raumes ganz erfassen zu können.

André Bazin schreibt dem Schauplatz selbst sogar eine dramatische Komponente zu, wenn er sagt: “The human being is all-important in the theatre. The drama on the screen can exist without actors. [...]”¹³⁰

Darüber hinaus hat das Setting in gewisser Weise auch Bedeutung für die Darsteller im Film, denn sie müssen in diesem präparierten Raum spielen.

„Jeder Mensch ist von dem Raum, in dem er sich jeweilig befindet, in bezug auf seinen ganzen Habitus durchaus abhängig [...]. Und so wird auch in den großen Schauspielerischen Leistungen, in den Bewegungen, in der Sprechart der dargestellten Personen indirekt immer der besondere Raum enthalten sein, in dem sich in dem betreffenden Moment der dargestellte Mensch zu befinden hat.“¹³¹

¹²⁸ nach Bordwell/Thompson 159

¹²⁹ Bordwell/Thompson 185

¹³⁰ nach Bordwell/Thompson 159

¹³¹ Herrmann 505

Das führt zu einer engen Wechselwirkung zwischen dem Setting, der Darstellung und der Figurenaufstellung.

4.3.2 Objekt- und Figurenaufstellung

Als Teil des Staging ist dieser Bereich stark in der Mise en scène verwurzelt, greift aber in gewisser Weise auch noch in den Bereich des Setting, als vorfilmischen Raum. Denn “[...] the actor is always a graphic element in the film [...]”¹³². Man kann Figuren, die sich im Laufe der Szene nicht bewegen, genauso einsetzen wie andere Objekte.

„Je näher ein Gegenstand ist, desto wichtiger scheint er.“¹³³

Im Kapitel 3.2.1. bin ich schon auf Codes der Bildkomposition eingegangen, die hier bei der Figuren- und Objektaufstellung, Bedeutung erhalten. James Monaco hat einen kleinen Katalog der Bedeutungszuschreibungen aufgestellt, die kulturell erlernt sind und damit sowohl auf Rezipientenseite automatisch verstanden, als auch auf Produzentenseite instinktiv eingesetzt werden.

„Unten ist »wichtiger« als oben, links kommt vor rechts, unten ist fest, oben beweglich; Diagonalen von unten links nach rechts oben führen »hoch« von Festigkeit zu Unbeständigkeit. Horizontalen erhalten mehr Gewicht als Vertikalen: Sehen wir uns horizontalen und vertikalen Linien gleicher Länge gegenübergestellt, lesen wir wahrscheinlich die horizontale als die längere, ein Phänomen, das durch die Dimension des Bildes betont wird.“¹³⁴

Die Überlegung wie man seine Objekte im Bild positioniert ist ausschlaggebend dafür, ob das Filmbild eine **offene oder geschlossene Form** bildet.

„The terms open and closed compositions are used to describe the types of framing techniques and strategies devised to include or exclude the viewer from the picture space.“¹³⁵

“Closed framings are compositions with subjects carefully positioned for maximum clarity and graphic balance.”¹³⁶ Während bei der offenen Form Figuren abgeschnitten, oder auch von Objekten im Vordergrund teilweise verdeckt sein können.

¹³² Bordwell/Thompson 173

¹³³ Monaco 193

¹³⁴ Monaco 195

¹³⁵ Katz 259

¹³⁶ Katz 259

Auch Blicke, die auf etwas außerhalb des Bildraumes gerichtet sind lenken die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Off-Raum und damit auf die Ausschnitthaftigkeit des Filmbildes. Auch für die Narration kann diese offene Form von nutzen sein:

„[...] something from offscreen can protrude partly into the frame. [...] The director has used the selective powers of the frame to exclude something of great importance and then introduce it with startling effect.“¹³⁷

Während die offene Form realistischer wirkt, erscheint die „sichere Abgeschlossenheit [im Bildraum] durch Passform des Raumes auf das Bildformat“¹³⁸ sehr komponiert.

Dabei kann die exakte Passform des Bildausschnitts auf das Bildformat die Nähe der Personen zueinander und eine beschauliche, sichere Abgeschlossenheit¹³⁹ repräsentieren. Genauso gut kann die geschlossene Form aber auch ein Gefühl von Gefangensein und Ausweglosigkeit im Zuseher evozieren.

4.3.3 Kamera

Mit dem Begriff der »motivierten« Kamera bezeichnen Borstnar, Pabst und Wulff den

„[...] konventionalisierten Zeigeakt der Kamera [...], welcher sich im klassischen Erzählkino herausgebildet hat und die Fiktion einer geschlossenen Diegese aufrecht erhält. Die motivierte Kamera hat die Aufgabe, [1] den Raum zu konstruieren (Establishing Shots, Master Shots, Panoramaaufnahmen u.ä.); [2] Bewegungen von Figuren zu folgen oder aber [...sie zu...] begleiten; [3] Blicken zu folgen und Blickobjekte zu bezeichnen (mittels der POV Shots); [4] erzählerische Details zu zeigen [...]“¹⁴⁰

“In Cinema, our vision is attuned to changes of several kinds: [1] movement, [2] color differences, [3] balance of distinct components, and [4] variations of size. Our sensitivity to these changes allows the filmmaker to direct our notice across the two-dimensional space of frame.”¹⁴¹

Was Bordwell/Thompson hier mit Kamerabewegung, Farbunterschieden und unterschiedlichen Größenverhältnissen meinen ist wohl klar. Mit der Balance der Komposition beziehen sie sich darauf, in wie weit gleichgewichtig raumfüllende Objekte oder interessante Blickpunkte (so wie ich sie in Kapitel 3.1. vorgestellt habe) im Filmbild verteilt sind.

¹³⁷ Bordwell/Thompson 216f
¹³⁸ Agotai 76
¹³⁹ nach Agotai 76
¹⁴⁰ Borstnar 174
¹⁴¹ Bordwell/Thompson 176

4.3.3.1 Filmformat

“In cinema the frame is important because it actively defines the image for us. [...] [It] can powerfully affect the image by means of (1) the size and shape of the frame; (2) the way the frame defines onscreen and offscreen space; [...] and (4) the way framing can move in relation to the mise-en-scène.”¹⁴²

4.3.3.2 Objektiv

Das **Normal-Objektiv** der Kamera versucht sich den Sehgewohnheiten des menschlichen Auges anzugleichen.

Das »**Weitwinkel-Objektiv**« bietet einen breiteren Bildausschnitt und betont die Tiefenwahrnehmung. „Wenn eine starke Weitwinkeloptik verwendet wird [...] stellen sich die charakteristischen Verformungen des »wide angle« ein. Die sogenannte lineare Verzerrung krümmt alle geraden Linien. Außerdem erscheinen die Objekte in der Tiefenebene gestreckt.“¹⁴³ Sodass ein extremes Weitwinkel-Objektiv wie das »Fischauge«, soweit von der menschlichen Wahrnehmung abweicht, dass Figuren allenfalls wie Fratzen erscheinen und der Impuls zur Wiedererkennung ausbleibt.

Das »**Tele-Objektiv**« wirkt wie ein Teleskop. Es vergrößert entfernt liegende Gegenstände, aber unterdrückt die Tiefen-Wahrnehmung.¹⁴⁴

Das »**Zoom Objektiv**« schließlich erweckt den Eindruck einer Annäherung der Kamera an das abgefilmte Objekt und wird deshalb – obwohl es sich nicht um eine solche handelt – im Abschnitt „Kamerabewegung“ behandelt.

4.3.3.3 Beleuchtung

„Als »gutes Filmlicht« gilt, was dem intendierten Raum und Milieu des Gezeigten und der dramaturgischen Bedeutung der Szene entspricht, das Geschehen betont und alles plastisch sichtbar macht.“¹⁴⁵

Bordwell/Thompson sprechen von vier möglichen Charakterisierungsmerkmalen des Lichts¹⁴⁶: Zuerst (1) Qualität, wo sich hartes oder weiches Licht gegenüberstehen, das entweder klar definierte Konturen und Schatten oder eben verschwommene Linien erzeugt.

Dann sprechen sie von der (2) Richtung des Lichts (jeweils vom Kamerastandpunkt ausgehend). Sie unterscheiden »**frontal lighting**« (Vorderlicht), das alles in Helligkeit taucht,

¹⁴² Bordwell/Thompson 208

¹⁴³ Mikunda 130

¹⁴⁴ nach Monaco 75

¹⁴⁵ Hickethier 81

¹⁴⁶ Bordwell/Thompson 164-169

die Tendenz hat Schatten zu eliminieren und das Bild eher flächig erscheinen lässt. „Volle Frontalbeleuchtung lässt das Objekt [sogar] verschwinden“¹⁴⁷. Dann »**backlighting**« (Gegenlicht), das die Kamera blendet, und sofern nicht mit anderen Lichtquellen kombiniert, Silhouetten kreiert. Kombiniert man es jedoch mit frontalen Lichtquellen kommt es zu dem Sonderfall des »edge oder rim lightning«, bei dem Objekte zwischen Gegenlicht und Objektiv zu Silhouetten mit Korona werden. »**Underlighting**« (Unterlicht) verzerrt Gegenstände und Gesichtszüge und verleiht so „Gesichtern ein unheilvolles Aussehen.“¹⁴⁸. Deshalb wird es oft für unheimliche Horror-Effekte verwendet. „Extrem helles Licht [dagegen] illustriert sehr oft die Begegnung mit dem Göttlichen, Überirdischen.“¹⁴⁹ Das »**top lighting**« (Oberlicht) beleuchtet Objekte im Raum von nahezu exakt darüber.

Dann gibt es noch die Frage nach der (3) Quelle (oder den Quellen des Lichts).

Üblicherweise wird das Set von außerhalb beleuchtet, wobei diese Beleuchtung aber zumeist von den im abgebildeten Raum sichtbaren Lichtquellen motiviert ist. Um nun die gesamte Szene auszuleuchten, hat sich im Classical Hollywood Cinema das »**high key**« System durchgesetzt, das mit »backlight«, »key light« (Führungslicht) und »fill light« (Fülllicht) arbeitet, um das Filmbild möglichst plastisch und flächig zu gestalten. Dabei wird das »key light« in der Regel schräg zur Kameraachse gesetzt und durch ergänzende Lichtführungen aufgefüllt. Hickethier merkt an, dass sich der high key prinzipiell durch eine freundliche Grundstimmung auszeichnet¹⁵⁰.

„Beim »**Normalstil**« wird die Szene so ausgeleuchtet, dass alle Details deutlich zu erkennen sind und der Eindruck einer »gleichmäßigen Ausleuchtung« entsteht.“¹⁵¹

Beim »**low key**« System wird – wie der Name schon sagt – das oft harte »key light« niedrig gehalten, was einen stärkeren Kontrast und schärfere, dunklere Schatten erzeugt. Dadurch fallen andere Lichtquellen, das Fülllicht, stärker auf und führen, sofern an ungewöhnlichen Stellen platziert, zu originellen Effekten. Oder aber auf »fill lighting« wird ganz verzichtet, wodurch der Eindruck besteht, „die Dunkelheit herrsch[e] über das Licht“¹⁵², was wenn man das Genre bedenkt, dass dieses Beleuchtungssystem vorzieht, der Film Noir, nicht zufällig auch metaphorische Bedeutung hat. Zusätzlich verstärken beim Film Noir „Vorhänge, Jalousien, Gitter, niedrig hängende Lampen [...] den Eindruck des Versteckten,

¹⁴⁷ Monaco 199

¹⁴⁸ Faulstich 147

¹⁴⁹ Mikunda 254

¹⁵⁰ nach Hickethier 80

¹⁵¹ Hickethier 80

¹⁵² Faulstich 147

Geheimnisvollen, Bedrohlichen.“¹⁵³ Und „[d]urch kalkulierte Beleuchtung werden vertraute Gegenstände und Schauplätze verfremdet [...]“¹⁵⁴

Die Unterwerfung von Figuren unter die Gesetze des Raumes, Figuren im Halbdunkel, egal ob seitlich beleuchtet, oder durch **Schatten** bzw. Gitter fragmentiert, erscheinen undurchsichtig, rätselhaft, vielschichtig bis gegensätzlich.“¹⁵⁵ Dabei muss zwischen »shading« und »casting shadows« differenziert werden:

*„If a person sits by a candle in a darkened room, patches of the face and body will fall into darkness. [...] This phenomenon is shading [...]. But the candle also projects a shadow on the wall behind. This is a cast shadow, because the body blocks out the light.“*¹⁵⁶

Highlighting, das Herausleuchten visueller Elemente aus ihrem Umfeld, führt in ihrer extreme Anwendung zu intensiven Hell-dunkel-Kontrasten¹⁵⁷. „Hell angestrahlte Gesichter erscheinen hart und grob.“¹⁵⁸ Durch »cross-lightning«, bei dem unterschiedliche helle Scheinwerfer das Gesicht aus unterschiedlichen Richtungen beleuchtet, kommt es zu einer spannenden **Verzerrung** der Gesichtszüge.¹⁵⁹ „[...] Glanzlichter (Spots/spotlights) [dagegen] können die Aufmerksamkeit auf Details richten [oder Gegenstände mit Bedeutung aufladen]; [...] Seitenlicht kann dramatische Chiaroscuro-Effekte erzielen [...]“¹⁶⁰, wo bei es ebenfalls zu spektakulären hell-dunkel Gegensätzen kommt.

Letzter Aspekt der Beleuchtung bei Bordwell/Thompson bildet die (4) Farbe, auf die ich im nächsten Abschnitt eingehen werde.

4.3.3.4 Farbe

*„In practice, filmmakers who choose to control the lighting typically work with as purely a white light as they can. By use of filters placed in front of the light source, the filmmaker can color the onscreen illumination in any fashion.“*¹⁶¹

Denn Farben können „[...] als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweis oder auch als symbolische [...] Bedeutungsträger“¹⁶² eingesetzt werden.

¹⁵³ Faulstich 147
¹⁵⁴ Faulstich 146
¹⁵⁵ nach Faulstich 147
¹⁵⁶ Bordwell/Thompson 164
¹⁵⁷ nach Mikunda 69
¹⁵⁸ Faulstich 147
¹⁵⁹ Mikunda 122
¹⁶⁰ Monaco 199
¹⁶¹ Bordwell/Thompson 169
¹⁶² Faulstich 147

Dabei spielen sie nicht nur im Bereich der Beleuchtung, wie etwa durch den Einsatz von Farbfiltern eine entscheidende Rolle, sondern wirken auch im Setting, oder bei den Kostümen.

Allerdings haben Farben in verschiedenen Kontexten und Kulturen unterschiedliche Bedeutungen inne. „Es kommt also darauf an, nicht einzelne Farben einfach »wild« zu interpretieren, sondern zunächst Muster zu ermitteln, die in ihrer Gesamtheit, also strukturell Sinn machen.“¹⁶³ Häufige Dualismen sind schwarz-weiß und warm-kalt.

Worauf man sich in jedem Fall verlassen kann, ist die physiologische Wirkung von Farben: „Rot, gelb und orange regen das autonome Nervensystem an.“¹⁶⁴ Das bedeutet der Blutdruck steigt, die Pulsfrequenz erhöht sich. Der Zuschauer hat das Gefühl die Temperatur steigt. Das Gegenteil ist bei leuchtendem Blau und Grün der Fall. Der Zuschauer empfindet den filmischen Raum als kühler. „Ein schreiendes Zinnoberrot erscheint als exaltierte Kraft [...] Das leuchtende Blau enthält eine kühlere, mehr verhaltene Aktivität, eine lauernde Spannung [...]“¹⁶⁵ „Orange hat eher einen Charakter des Grelten, Aggressiven. [...] [Gelbe] Leuchtsignale sind ausgesprochen giftig.“¹⁶⁶

4.3.3.5 Schärfe

“Die erste Entscheidung ist die zwischen Schärfentiefe, in der alles von Vordergrund bis Hintergrund ziemlich klar ist, und flacher Schärfe, bei der die Schärfe eine Bildebene heraushebt.“¹⁶⁷ Sie geht oft Hand in Hand mit der Entscheidung für deep- oder shallow-space Kompositionen. Da man nur dann eine Handlungsebene in den Hintergrund verlegen kann, wenn die Schärfe mitspielt. Oder man muss die Schärfe im Bild verlagern, weshalb der zweite Aspekt in diesem Bereich „[...] das Kontinuum zwischen harter und weicher Schärfe[...]“¹⁶⁸ ist. Somit hat auch die Schärfe großen Einfluss auf die räumliche Wirkung eines Filmbildes.

Sie kann aber auch gut atmosphärisch eingesetzt werden: „Weichzeichner wird im allgemeinen mit [...] romantischen Stimmungen assoziiert. Harte Schärfe ist enger mit Naturtreue verbunden.“¹⁶⁹

¹⁶³ Faulstich 149
¹⁶⁴ Mikunda 242
¹⁶⁵ Mikunda 243
¹⁶⁶ Mikunda 248
¹⁶⁷ Monaco 203
¹⁶⁸ Monaco 204
¹⁶⁹ Monaco 204

4.3.3.6 Kameraperspektive

Sie ergibt sich aus der Positionierung der Kamera in Bezug auf ihre Relation zur Handlungsachse und ihre Entfernung zum abgefilmten Geschehen, als auch durch die Einstellungsperspektive.

Achsenverhältnisse

Sie „[...] bezeichnen das Verhältnis von Handlungsachse und Wahrnehmungsachse. Diese Kategorie ist enorm wichtig für die Rezeption und Identifikation.“¹⁷⁰ Steven D. Katz weist darauf hin, dass je frontaler die Blicklinie zur Kamera ist, der Kontakt des Zuschauers intimer wird.¹⁷¹

Sind Handlungs- und Wahrnehmungsachse parallel, so bedeutet das, dass sich das Geschehen frontal zum Zuschauer abspielt, und etwas direkt auf ihn zukommt. Egal ob es sich hierbei um ein Objekt, oder lediglich einen Blick handelt, es wird größtmögliche emotionale Involviertheit hervorgerufen.

Stehen die beiden Achsen in einem rechten Winkel zueinander, ist der Zuseher eher unbeteiligter Beobachter, weshalb sich oft ein Winkel um die 45° für das klassische Schuss-Gegenschuss-Verfahren anbietet. Christian Mikunda sieht in diesem »three-quarter angling«, das sowohl Teile der Vorderfront als auch Teile der Seite der abgebildeten Gestalt sichtbar macht aber noch einen Vorteil. Es führt zu einer Verzerrung gleichzeitig der Schräg- und der Vorderseite. „Aus regelmäßigen Umrisslinien, wie Rechtecken, werden Trapeze, aus Kreisen werden Ellipsen.“¹⁷² Durch »cross-lightning« kann dieser Effekt noch verstärkt werden, indem „[...] ein Schatten entsteht, der an den Backenknochen ansetzt und die Seitenhälfte des Gesichts überzieht. Dieses [...] erscheint außerordentlich plastisch. Gleichzeitig trennt der Schatten die schlanke Ellipse der vorderen Gesichtshälfte von der seitlichen.“¹⁷³

Einstellungsperspektiven

Die Einstellungsperspektive, ergibt sich aus drei Faktoren, die in ihren englischen Termini präziser zu fassen sind. Nur die erste hat eventuell etwas mit dem Standort der Kamera zu tun, die (1) Distance/Einstellungsgröße. Die beiden anderen, (2) Angle/vertikales Kippen der

¹⁷⁰ Faulstich 122
¹⁷¹ nach Katz 175
¹⁷² Mikunda 122
¹⁷³ Mikunda 122

Kamera und (3) Level/horizontales Kippen der Kamera, beziehen sich allein auf die variablen statischen Funktionen der Kamera selbst.

(1) Distance

*„In every culture there are customs of privacy, physical contact and accepted behaviour based on the distances permitted between people in various situations. A filmmaker can use the camera to record these social distances in such a way that we react to them as if they were happening within our own personal space.“*¹⁷⁴ *“We can be made to feel detachment or an emotional involvement with events and subjects on the screen largely through the manipulation of space with the lense of the camera.“*¹⁷⁵

Ganz grob kann man sagen, dass figurenzentrierte Einstellungen, von der Detail- bis zur Nahaufnahme sich als »kleinere« Einstellungsgrößen zusammenfassen lassen, während raumorientierte Einstellungsgrößen von der Halbtotale bis zur weiten Einstellung eher als »größer« gelten.¹⁷⁶

Da es im Bezug auf die Einstellungsgrößen immer wieder leichte Abweichungen zwischen unterschiedlichen aber auch innerhalb desselben Sprachraumes gibt möchte ich kurz, zur Orientierung auf die wichtigsten eingehen.

Die Großaufnahme/»close-up«

Steven D. Katz formuliert pointiert „In film the eyes have it.“¹⁷⁷ Und weiter: “[...] communicating silently what the mouth must do largely with words and sounds.“¹⁷⁸

„Not only can the close-up reveal the intimate, it can make us feel as if we are intruding on moments of privacy or sharing a moment of vulnerability – as if the person on screen has opened himself up to us.“¹⁷⁹

Großaufnahmen bieten sich für das Schuss-Gegenschuss-Verfahren an. Wenn man die Figuren dabei nicht im sogenannten »dead center« positioniert sondern »off center«, bleibt das Auge des Betrachters nicht in der Bildmitte hängen, sondern muss stetig von einer Seite des Bildes auf die andere springen¹⁸⁰. Das schafft nicht nur Rhythmus sondern hält den Zuseher psychophysiologisch bei der Stange. (Vgl. Kapitel 3.1.)

Die halbnahе Einstellung/»medium shot«

¹⁷⁴ Katz 123f

¹⁷⁵ Katz 124

¹⁷⁶ Faulstich 117

¹⁷⁷ Katz 123

¹⁷⁸ Katz 123

¹⁷⁹ Katz 124

¹⁸⁰ Katz 124

„[...] the medium shot captures an actor's gestures and body language, but is still tight enough to include subtle variations in facial expression.”¹⁸¹ Deshalb eignen sie sich besonders gut bei Figurenkonstellationen wie dem two- oder three-shot¹⁸².

Die Totale/»long shot«

“[...] dient dazu, vor Beginn einer Aktion die Szenerie als deren Rahmen zu präsentieren [...] und soll alle Elemente der Szene zeigen, die wir als Zuschauer kennen und lokalisieren müssen, um der folgenden Aktion folgen zu können.”¹⁸³ Im Zusammenhang mit der räumlichen Orientierung am Beginn einer Szene wird sie auch als »establishment shot« bezeichnet.

„Er [der Zuschauer] benötigt zwischendurch immer wieder Überblicke, muss sich räumlich orientieren können. Die Orientierung verschafft die größere Distanz zu einem Objekt, sie gibt auch mehr Informationen über eine Situation. Der Wechsel zwischen Nähe erzeugenden und distanzhaltenden Aufnahmen bildet ein Grundprinzip des Films.“¹⁸⁴

(2) Angle

Bordwell/Thompson unterscheiden den »straight-on angle«, den »high angle« und den »low angle«.

Sowohl der »low angle« als auch der »high angle« bieten sich wieder hervorragend für Mikundas Theorie der implizierten Spannungsgerüste an. Wenn man aus der Untersicht/Froschperspektive an einem Objekt emporblickt, erscheint dieses als kontinuierlich nach oben zusammengedrückt. Schaut die Kamera an einem Gegenstand hinab, wird dieser nach unten zusammengepresst.

„Weil diese beiden Einstellungstypen einen vehementen Eingriff in die abgebildete Form bewirken, verändert sich dadurch deren Ausdruck beträchtlich.“¹⁸⁵ „Da die Verformung nicht nur den Ausdruck des Gegenstandes festlegt, sondern ihn gleichzeitig mit visueller Spannung erfüllt, macht sie aus der inhaltlichen Mitteilung etwas geradezu physisch Spürbares.“¹⁸⁶

„Einstellungsperspektiven drücken häufig Veränderungen im Verhältnis von Figuren aus [...]“¹⁸⁷ Und das kann sich über den ganzen Film entwickeln. Wenn beispielsweise der

¹⁸¹ Katz 127
¹⁸² nach Hickethier 58f
¹⁸³ Hickethier 58
¹⁸⁴ Hickethier 61
¹⁸⁵ Mikunda 126
¹⁸⁶ Mikunda 127
¹⁸⁷ Faulstich 119

Bösewicht am Anfang eines Filmes mit »extreme low camera« (Untersicht) oder im »low shot« (Bauchsicht) gefilmt wird, wirkt er meist übermächtig oder bedrohlich. Wenn dann im Laufe des Filmes, etwa an einem Wendepunkt, der Kamerawinkel auf die »normal camera height/straight-on angle« (Normalansicht, ungefähr in Augenhöhe) wechselt, um den Bösewichten gegen Ende dann im »high shot« (Aufsicht) zu zeigen, wird dem Zuseher signalisiert, dass die Bedrohung abnimmt.

Eine gerade bei Scorsese nicht unwichtige Einstellungsperspektive ist der »extreme high shot«, die Vogelperspektive.

Eine Besonderheit der Einstellungsperspektive verknüpft diese mit dem Verhältnis der Kamera zur Handlungsachse: Der »angle plus angle« kombiniert die Verzerrungseigenschaften von Ober- bzw. Untersicht mit den Eigenschaften des three-quarter angling. „Such double angling will [...] deliver the most forceful linear perspective and produce a third dimensional effect.“¹⁸⁸

Diesen Effekt kann man durch Einsatz eines Weitwinkelobjektives noch verstärken.¹⁸⁹

(3) Level

Bordwell/Thompson beschreiben das Kamera-Level anhand eines Beispiels:

*„Assume that we are filming telephone poles. If the framing is level, the horizontal edges of the frame will be parallel to the horizon of the shot and perpendicular to the poles. If horizon and poles are at diagonal angles, the frame is canted in one manner or another.“*¹⁹⁰

Der Filmemacher Klaus Wyborny ist der Meinung, “[...] dass im Filmbild die Horizontalität des Horizonts gefordert wird, ebenso die Vertikalität der Vertikalen. Abweichungen müssen inhaltlich motiviert werden.“¹⁹¹

Wie ich schon in Kapitel 3.3.1. gezeigt habe, erzeugen schräge Elemente visuelle Spannung. Nun kann man diese Spannung auch erzeugen, indem man einfach die Kamera verkantet, wie dies beim »Dutch-tilt-angle« der Fall ist. Knut Hickethier merkt an, „[w]ie gerade auch eine leichte *Verkantung der Kamera*, [...] die scheinbare »Normalität« einer Situation in Frage stellen und drohende Gefahren signalisieren kann [...]“¹⁹². Christian Mikunda deutet eine „[...] totale Schrägheit des Gesamtbildes [im Gegensatz zu der Schrägheit eines einzelnen Objektes

¹⁸⁸ Mascelli, Joseph V., „The Five C’s of Cinematography. Motion Picture Filming Techniques“ Hollywood: Simplified, 1965 nach Mikunda 129

¹⁸⁹ nach Mikunda 130

¹⁹⁰ Bordwell/Thompson 218

¹⁹¹ Hickethier 71

¹⁹² Hickethier 71

im Filmbild] als Signal des Fallens und somit der höchsten Erregung [...]“¹⁹³. Ja er spricht sogar von Panik, die in der Schrägheit des Dutch angle zum Ausdruck kommen kann¹⁹⁴.

4.3.3.7 Blickpunkt

Der Blickpunkt ist keine technische, sondern eine psychologische Größe. Er beschreibt den Standpunkt, den die Kamera, respektive der Zuschauer, gegenüber dem abgebildeten Geschehen einnimmt. Und steht damit in direkter Abhängigkeit von der Kameraperspektive. Die Kameraperspektive ist ein ausschlaggebender Faktor bei der Erzeugung **ästhetischer Distanz**, um die es in diesem Kapitel gehen soll.

„Aesthetic distance is a phrase used to describe the degree to which a work of art manipulates the viewer.“¹⁹⁵ Wie schon im Abschnitt über die Achsenverhältnisse angeklungen ist, spielt die Kameraperspektive eine ausschlaggebende Rolle dafür, wie Groß der Grad der Involviertheit des Zuschauers zum abgebildeten Raum und den Figuren in ihm ist, indem sie den zur Repräsentation des filmischen Raumes gewählten Ausschnitt bestimmt. Nahaufnahmen beziehen den Zuschauer in das Geschehen ein und ermutigen ihn eher zur Empathie mit dem Protagonisten, während die oben genannten »großen« Einstellungen, ganz im Besonderen die Einstellungen aus einem “viewpoint that is not on the human scale“¹⁹⁶ (wie etwa die Vogelperspektive) den Grad der Involviertheit limitieren.

Im Classical Hollywood Cinema hat sich eine Art allwissender Stil eines auktorialen Erzählers herausgebildet. Einige Merkmale dieses Stils sind der Einsatz von establishing shots zur Orientierung, »reaction shots« in Großaufnahmen, das Schuss-Gegenschuss Verfahren, oder auch der point of view-shot.

Dennoch begleiten alternative Strategien hinsichtlich des Blickpunkts das Kino von Anbeginn. So enthält Griffiths *Grandma's Reading Glass* von 1901 einige subjective shots, die Bordwell/Thompson wie folgt veranschaulichen: „Sometimes the camera [...] invites us to see events »through the eyes« of a character.“¹⁹⁷ Und manchmal – wie in Jonathan Demme's *Silence of the Lambs* – zwingt die Kamera dem Zuschauer die Sicht einer Filmfigur regelrecht auf. Ein radikales Experiment stellt in diesem Rahmen auch Robert Montgomery's *Lady in*

¹⁹³ Mikunda 134
¹⁹⁴ nach Mikunda 135
¹⁹⁵ Katz 259
¹⁹⁶ Katz 263
¹⁹⁷ Bordwell/Thompson 247

the Lake von 1946 dar. Ein Film, der sich gänzlich der »**first-person camera**«, der subjektiven Kamera aus Sicht des Protagonisten Phillip Marlowe verschreibt.

Sie unterscheidet sich praktisch von einem »**point of view-shot**«, indem die betreffende Figur keinesfalls im Bild angeschnitten zu sehen ist (wie etwa bei einem over the shoulder-close up) und etwaige Blickkonstellation zu einem Gegenüber nicht nur ungefähr, sondern genau entlang der Blickachse verlaufen.

Auch bei der »**camera as character**«, fällt die ästhetische Distanz abseits der technischen Vorbedingungen gänzlich weg. Die Kamera fungiert in diesem Fall als eigenständig beobachtende Person und vollzieht durchaus auch narrativ unmotivierte oder gar hinderliche Bewegungen. Michelangelo Antonioni ist ein prominenter Anhänger dieser Blickpunkt-Strategie. James Monaco beschreibt sie als eine „[Erzähl-]Perspektive der »dritten Person«: Die Kamera scheint manchmal einen eigenständigen Charakter zu bekommen, der sich von dem der anderen Personen abhebt.“¹⁹⁸ Das hat aber Konsequenzen bezüglich der Illusionierung des Zuschauers zur Folge:

„When the camera moves on its own [...], we are conscious of it actively interpreting the action, creating suspense or giving us information which the characters do not have.“¹⁹⁹

4.3.3.8 Kamerabewegung

„»Mobile framing« [Kamerabewegung] means that within the image, the framing of the object changes. The mobile frame thus produces changes of camera height, distance, angle, or level during the shot. Further [...] we often see ourselves as moving along with the frame. [...] [W]e may approach the object or retreat from it, circle it or move past it.“²⁰⁰

„Es gibt zwei Grundlegende Arten von Kamerabewegungen: Die Kamera kann sich entweder um eine ihrer drei – imaginären – Schwenkachsen drehen [...]“²⁰¹, wobei es zum (1) pan (horizontaler Schwenk), (2) tilt (vertikaler Schwenk) oder (3) roll (kippen. Räder schlagen) kommt, „[...] oder sie bewegt sich von einem Ort zum anderen.“²⁰² Auch hier gibt es zwei Varianten, entweder das Travelling (eine Kamerafahrt) auf Schienen (tracks) oder einem Wagen (dolly). Ein »crane shot« schließlich erlaubt es der Kamera sich mittels eines Kranes nicht nur horizontal sondern auch vertikal zu bewegen.

¹⁹⁸ Monaco 213
¹⁹⁹ Bordwell/Thompson 234
²⁰⁰ Bordwell/Thompson 224
²⁰¹ Monaco 93
²⁰² Monaco 93

Die Kamerabewegung steht meistens in Relation zur Figur bzw. zum Objekt. Sie kann Figuren verfolgen, oder sich von ihnen zurückziehen; möglicherweise um ein wichtiges Detail zu offenbaren, das bis dahin nicht sichtbar gewesen ist, etwa einen übersehener Hinweis oder einen bedrohlichen Schatten.²⁰³

Anders kann die Kamerabewegung auch in Relation zum Raum stehen. Um ihn zu erforschen oder auch zu verwandeln. So können beispielsweise Gänge in einem Luxushotel schnell zu einem Irrgarten werden. Khouloki will formale Indizien für den unterschiedlichen Einsatz horizontaler Schwenks ausmachen:

„Schwenks auf der horizontalen Achse haben meistens die Funktion, dem Zuschauer einen Überblick über den Raum zu geben oder eine Bewegung eines Objekts zu [sic] folgen. Schwenkt die Kamera langsam, lässt sie gewissermaßen den Blick des Zuschauers schweifen. Die Kohärenz des Raumes wird betont und der Zuschauer in ein Verhältnis zu ihm gesetzt, das ihn diesen visuell abtasten lässt. Der Raum ist hier Gegenstand der Darstellung. Bei hektischen, unruhigen Schwenks, die oft mit der Handkamera gedreht sind, geht es meistens darum, die Verfassung einer Figur erfahrbar zu machen.“²⁰⁴ (Vgl. Point of View-Shot in 4.3.3.7.)

Hickethier unterscheidet drei Arten von »tracking shots«.

*„Eine starke raumbildende Wirkung besitzen [...] **Querfahrten**, bei denen sich [...] die Tiefenstaffelung des Raumes dadurch ergibt, dass die Bewegungen im Vordergrund schneller als die im Hintergrund sind.“²⁰⁵ „Bewegungen, die **aus der Bildmitte in den Vordergrund** gehen, haben den Nachteil, dass sich das Bewegungstempo weniger deutlich markiert als bei einer Bewegung parallel zur Bildfläche. Dennoch werden sie vom Zuschauer aggressiver verstanden: sie drängen in seinen Blickraum ein, gehen direkt seine Blickrichtung an, erscheinen damit als direkte Bedrohung. Sehr schnell wird hier aus einer großen Distanz eine Nähe hergestellt, eine Nähe, die zu nah wird, so dass der Zuschauer instinktiv abwehrend auf das Näherkommende reagiert.“²⁰⁶ **Rückwärtsfahrten** „[...] lassen häufig ein Gefühl der Angst entstehen“²⁰⁷, wahrscheinlich, weil der Zuschauer keine Gefühl für und keine Kontrolle über das hat, was ihn erwartet.*

Ein Sonderfall der Kamerafahrten ist die Kreisbewegung, die in allererster Linie nur auf ihr Zentrum verweist.²⁰⁸

Obwohl es sich hierbei – wie schon oben erwähnt – nur um ein Objektiv handelt, dass die Illusion von Bewegung erzeugt, bei dem die Kamera sich tatsächlich nicht bewegt, möchte

²⁰³ nach Bordwell/Thompson 230

²⁰⁴ Khouloki 60

²⁰⁵ Hickethier 73

²⁰⁶ Hickethier 65

²⁰⁷ Hickethier 73

²⁰⁸ nach Khouloki 74

ich auch den **Zoom** (vor allem in seiner Unterscheidung zur Kamerafahrt) hier zum Thema machen.

Beim Zoom bleibt die Perspektive des Zuschauers konstant, selbst wenn sich das Bild vergrößert, hat man nicht das Gefühl, in die Szene einzutreten. „Bei der Fahrt jedoch bewegen wir uns physisch in die Szene hinein; die räumlichen Beziehungen zwischen Gegenständen verlagern sich, wie auch unsere Perspektive.“²⁰⁹

Man kann Kamerafahrt und Zoom auch gleichläufig kombinieren. Setzt man sie gegenläufig ein, wie es beispielsweise Alfred Hitchcock in *Vertigo* tat, hat dies einen starken viszerale Effekt und führt zu Eindrücken wie Orientierungsverlust oder Schwindel beim Zuschauer.

Die Kamerabewegungen sind auch wichtig, wenn ein Regisseur sich zur »inneren Montage« entschließt. Sie ist uns schon unter den Begriffen »Plansequenz« oder »Vertikalmontage« untergekommen. Sie führt dazu,

„[...] dass Objektbewegungen und Kamerabewegungen kombiniert werden, sich in einem dynamischen Verhältnis zueinander befinden.“²¹⁰ Entscheidend ist die Synthese dieser Bewegungsvorgänge zu einem einzigen Ablauf [...]. Was vorher bei Hitchcock als Folge einzelner Einstellungen zu sehen war, wird bei neueren Filmen des New Hollywood durch die Kamerabewegung zusammengezogen [...].“²¹¹

Keine Überraschung also, dass Kamerabewegung die Handlung vorantreiben kann. „The camera carves into space to create connections that enrich the film’s narrative form.“²¹²

Ein Beispiel hierfür wäre die systematische Wiederholung bestimmter Kameraeinstellungen, durch die man etwa eine Parallelisierung von Figuren oder Räumen erreichen kann.²¹³

4.3.4 Ton

Ich habe schon in Kapitel 2.1. von der raumkonstruierenden Funktion des Tons gesprochen. Er ist wesentlich für das Schaffen eines Schauplatzes vor allem im Hinblick auf die „Raumatmosphäre“²¹⁴.

Zusätzlich fallen ihm noch die Aufgaben des Erzählens (als Träger der Information), des Zeigens (akustische Aufmerksamkeitsfokussierung ohne, oder zusätzlich zur Kamera) als

²⁰⁹ Monaco 206
²¹⁰ Hickethier 67
²¹¹ Hickethier 67
²¹² Bordwell/Thompson 236
²¹³ nach Bordwell/Thompson 235
²¹⁴ Monaco 215

auch des Synthetisierens anheim²¹⁵. Wobei letztere die einzige ist, die mich in dieser spezifischen Arbeit interessiert: Da der Ton im Gegensatz zum geschnittenen Film grundsätzlich ein Kontinuum ist, das nicht künstlich fragmentiert werden kann, eignet er sich besonders gut dazu Kontinuität zwischen Einstellungen, Szenen oder anderen Syntagmen herzustellen. „»**Sound Bridges**« lassen akustische Überlappungen zwischen Einstellungen entstehen.“²¹⁶

Beim Ton kann man weiters die Gegensatzpaare **synchron/asynchron** (Kommt der Ton im entsprechenden Moment aus der Schallquelle?) und **syntop/asyntop** (Kommt der Ton von einer Schallquelle im Bild?) unterscheiden.²¹⁷ Letztere Unterscheidung ist besonders interessant, weil der Ton, anders als das Bild nicht begrenzt ist. Man kann auch Klänge hören, deren Quellen im Off angesiedelt sind. Sie können Ereignisse vorwegnehmen, könnten sie im Extremfall sogar alleine ausdrücken, wenn der Blick der Kamera beispielsweise verstellt sein sollte. Vor allem aber – und das ist für mich von Bedeutung – sind sie es, die den begrenzten filmischen Raum um ein Stück unsichtbare diegetische Welt bereichern können.

4.3.5 Editing

Heath sieht im Bereich des Schnitts die Lösung auf die nicht unwesentliche Frage angesiedelt, „[w]ie aus den wenigen partikularen Ansichten, die die Kamera zeigt, jener zusammenhängende und ungleich größere – nun diegetische – Raum entsteht, den der Film, obwohl die Kamera ihn nicht zeigt, suggeriert.“²¹⁸

Steven D. Katz stellt die Aufgabe des editing vor die der Kameraarbeit wenn er sagt: “For me, the main concern for the visualizer is not the pictorial elements of a shot or sequence, but the structure of the sequence [...]”²¹⁹ Und in der Tat kann allein der Wechsel von Einstellungsgrößen oder -dauern den Zuschauer dahingehend manipulieren, dass er Einstellungen miteinander vergleicht, oder als zusammengehörig versteht. Und auch in Bezug auf die Wahrnehmung hat die Sequenzstruktur Einfluss.

²¹⁵ nach Borstnar 123

²¹⁶ Borstnar 123

²¹⁷ nach Bortsnar 129

²¹⁸ Winkler 90

²¹⁹ Katz 148

„Shot flow is the name given to the kinetic effect of a sequence of shots. This is an apt description since it evokes the image of a river, which can be turbulent, tranquil or winding and can even turn back against itself in midcourse.“²²⁰

Die Aufgabe des Schnitts ist die **Überbrückung von Zeit und Raum** zwischen den einzelnen Einstellungen. „Das einfachste Gliederungsmittel ist [hierbei] der **harte Schnitt**.“²²¹ Die »Auf- und Abblende« wird häufig für größere Raum-Zeit-Sprünge verwendet. Die »Überblendung«

„[...] eignet sich ebenfalls für die Überbrückung zwischen zwei weit auseinander liegenden Raum-Zeit-Abschnitten. Im Gegensatz zur Auf-/Abblende, die signalisiert, dass ein Abschnitt der Geschichte zu Ende ist und ein neuer beginnt, knüpft bei der Überblendung die nächste Einstellung unmittelbar an.“²²²

Zusätzlich gibt es noch **Trickblenden**, wie Klappblende, Jalousieblende, Irisblende, Rauch-, Zerreiß-, Unschärfeblende, Fernrohr- oder Schlüssellochblende²²³, die jeweils spezifische Wirkungsweisen hervorrufen.

Bordwell und Thompson unterscheiden vier mögliche Kategorien des Übergangs von einer Einstellung zur nächsten²²⁴. Ein Beispiel für die Verbindung über (1) »graphic relations« ist der »**match cut**«. Der berühmteste, zu Beginn Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*, überbrückt in einem einzigen Schnitt 1000 Jahre menschlicher Evolution und verbindet die Erde mit dem Weltall. Ein in die Luft geschleuderten Knochen verwandelt sich in ein Raumschiff. Der Schnitt funktioniert auf Grund der optischen Ähnlichkeit beider Gegenstände und wird von der Bewegung, die in der zweiten Einstellung weitergeführt wird, unterstützt. Mit (2) »rhythmic relations« sind beispielsweise eine sukzessive Verlängerung der Einstellungen, oder aber eine Beschleunigung der Schnittfrequenz gemeint. Zu den (3) »spatial relations« schreiben Bordwell/Thompson: „Editing permits the filmmaker to relate any two points in space through similarity, difference, or development.“²²⁵ Ein Verfahren das im diesen Kontext Anwendung findet ist die **Parallelmontage**, das »crosscutting«.

Crosscutting „[...] is a common way films construct a variety of spaces“²²⁶. It “[...] gives us an unrestricted knowledge of causal, temporal, or spatial information. [...] Crosscutting thus creates some

²²⁰ Katz 159
²²¹ Monaco 227
²²² Khouloki 89
²²³ nach Faulstich 123
²²⁴ nach Bordwell/Thompson 251
²²⁵ Bordwell/Thompson 258
²²⁶ Bordwell/Thompson 259

spatial discontinuity, but binds the action together by creating a sense of cause and effect and temporal simultaneity.”²²⁷

Beispiele für (4) »temporal relations« sind ganz prinzipiell einmal das chronologische (oder aber auch achronologische) Anordnen der einzelnen Einstellungen und Szenen hintereinander. Des Weiteren fallen in diese Kategorie »flashbacks« oder »flashforwards«. Erstere ermöglichen es bislang unbekannte Tatsachen schlagartig preiszugeben, während letztere umgekehrt Spannung durch den Informationsvorsprung des Zuschauers aufbauen.

Katz sieht die logischen **Ursache-Wirkung-Zusammenhänge**, mit der die Montage arbeitet, als ein Mittel den Zuschauer kognitiv in den Film zu involvieren.

„In the course of any story [the] cause and effect relationship is the underlying scheme that involves the reader. It does this by asking the reader to become involved in making the logical connections between events.”²²⁸

Darauf basiert ein System, das sich in der Studio Ära Hollywoods herausgebildet hat; das »**Continuity Editing**«, auch als »unsichtbarer Schnitt« bekannt. Ob seiner Popularität ist es eine universell verstandene Organisationsform der Montage geworden. Sie ist so verbreitet, dass Abweichungen von ihr dem Betrachter ins Auge fallen und er sich einen narrativen Grund für die Abweichung erwartet.

Deshalb möchte ich sie und ihrer Regeln hier kurz umreißen.

Ein elementares Verfahren zur raffinierten Verbindung zweier Einstellungen in Zeit und Raum ist der »**match on action**«, „[...] the editing device that carries a movement across the break between two shots.“²²⁹ Er funktioniert übrigens auch über Blickrichtungen. „Through eyelines and body orientations, the editing keeps the spatial relations completely consistent.“²³⁰

Das Schuss-Gegenschussverfahren verlässt sich auf diesen »eyeline match« und wird üblicherweise ohne hin mit zwei Kameras gefilmt. Mit Hilfe des »**cheat cuts**« könnte man jedoch die Position einer Filmfigur von einer Einstellung zur nächsten leicht verändern, ohne dass es dem Zuseher auffällt, solange der Dialog von solcher Wichtigkeit ist, dass er die Aufmerksamkeit des Zusehers ganz für sich beansprucht.²³¹

Hier stoßen wir auf einen wichtigen Punkt in Bezug auf die Prioritäten im Continuity Editing. Die Narration absorbiert die Aufmerksamkeit des Zusehers und deshalb fallen ihm die

²²⁷ Bordwell/Thompson 275

²²⁸ Katz 145

²²⁹ Bordwell/Thompson 267

²³⁰ Bordwell/Thompson 271

²³¹ nach Bordwell/Thompson 272

Schnitte, die sehr wohl sichtbar sind, einfach nicht auf. „In the classical continuity system, time, like space, is organized according to the development of the narrative.“²³² Oder um es noch deutlicher zu sagen: „The editing subordinates space to action.“²³³

Der Filmemacher Klaus Wyborny unterscheidet zwei Schnitttypen. Sein Begriff des »transsequenziellen Schnitts« bezieht sich auf die Gestaltung der Übergänge zwischen einzelnen Szenen oder Sequenzen.

*„Der **innersequenzielle Schnitt**, welcher die Anschlüsse zwischen den einzelnen Einstellungen innerhalb einer Szene gestaltet, hat die Aufgabe, den Zuschauer in den szenischen Raum einzuführen. Dieser besteht aus einem einzigen Handlungsraum, bei dem jede Einstellung auf bereits bekannten Raumteilen aufbaut und so die Orientierung des Zuschauers sicherstellt. Der innersequenzielle Schnitt wird deshalb auch raumbenutzend genannt.“²³⁴*

Er erweitert das »visuelle Spektrum« des Zusehers, indem dieser „[d]urch die unterschiedlichen Blickwinkel der Einstellungen [...] Informationen über den Raum [erhält] und [...] in seiner eigenen Vorstellung einen zusammenhängenden Gesamtraum [entwirft]“. ²³⁵

Auch Rayd Khouloki ist der Ansicht,

„[...] dass bei der Montage mit Wahrscheinlichkeiten operiert werden muss, da der Zuschauer die fehlenden Verbindungen zwischen den in den Einstellungen repräsentierten Raumausschnitten selbst ergänzen muss.“²³⁶

Aus all diesen Gründen hat Hollywood um die **Orientierung im filmischen Raum** zu erleichtern ein System aus Einstellungsgrößen entwickelt. Und zwar establishing shot/breakdown/reestablishment shot. Wie schon in Kap 4.3.3.6. erwähnt, ist der establishing shot zumeist eine Totale, die uns den jeweils präsenten filmischen Raum möglichst in seiner Ganzheit zeigt. Danach kann sich der Zuseher auch durch kleinere Einstellungsgrößen im Raum orientieren. Betritt jedoch eine neue Figur den Raum, oder wird ein neues Element im Raum wichtig, muss die neue Figuren- bzw. Objektkonstellation eingeführt werden. Und dies geschieht am einfachsten durch einen reestablishment shot.

Auch die »**180° Regel**« dient der Orientierung im filmischen Raum. Sie besagt, dass die Handlungs- aber auch Blickachsen zweier Figuren immer nur von einer Seite aus gefilmt werden dürfen. Denn, so Bordwell/Thompson: [...] the eyeline match, like constant screen

²³² Bordwell/Thompson 276

²³³ Bordwell/Thompson 267

²³⁴ Agotai 100

²³⁵ Agotai 111

²³⁶ Khouloki 90

direction, can stabilize space.“²³⁷ Eine Einstellung direkt auf der etablierten Achse ist geeignet, um auf die andere Seite der Achse zu gelangen.²³⁸ Eine andere Alternative des Übergangs bietet ein Zwischenschnitt auf etwas oder jemanden, der bisher offscreen war. Ansonsten kann man auch durch Bewegungen der Figuren oder der Kamera eine Veränderung dieser imaginären Linie hervorrufen. Auch symmetrische Settings, wie etwa eine Szene in einem Türrahmen können die Handlungsachse brechen. Überschreitet man beim Dreh diese imaginäre Linie aber unvorbereitet, kommt es zum »**Achsensprung**«, bei dem es so aussieht, als würden die Darsteller plötzlich ihre Plätze gewechselt haben. Er desorientiert den Zuschauer und desillusioniert ihn, indem er die Aufmerksamkeit auf die Gemachtheit des Films lenkt. Genauso, wie der »**jump cut**«, in dem die Kamera unmotiviert ihre Distanz und/oder Position gegenüber dem Geschehen im Raum ändert.

Abschließend möchte ich noch einmal Bordwell und Thompson zitieren:

*„What makes the continuity system »invisible« is its ability to draw on a range of skills that we have learned so well that they seem automatic. This makes spatial continuity editing a powerful tool for the filmmaker who wishes to reinforce habitual expectations. It also becomes a central target for the filmmaker who wants to use film style to challenge our normal viewing activities.“*²³⁹

4.4 Katalogisierung der Raumtypen (nach Rayd Khouloki)

Die erste Gruppe bei Khouloki bilden **objektbezogene Raumkonstruktionen**²⁴⁰, bei denen es um die Darstellung von An- oder auch Abwesenheit von Objekten oder Figuren geht. Zu ihnen gehören (1) figurenzentrierte, (2) leere und (3) Detailräume. Wobei letztere auch an die entsprechende Einstellungsgröße gebunden sind.

Eine weitere Gruppe fasst er unter dem Begriff der **Bildkomposition** zusammen. „Bei dieser Kategorie geht es um die Frage, ob ein Raum tief oder flächig ist und ob sich verschiedene Bildebenen differenzieren lassen.“²⁴¹ Hierher gehören die (1) Bühnenräume, in denen sich das Geschehen im Vorder- und Mittelgrund abspielt, während der Hintergrund reine Kulisse bleibt und die (1) planimetrische Räume, die nicht das Gefühl von im Hintergrund zusammenlaufenden Fluchtlinien erzeugen, bei denen frontale Bewegungen auf die Kamera zu (oder von ihr weg) vermieden werden und die Kamera deshalb oft im rechten Winkel zur

²³⁷ Bordwell/Thompson 266
²³⁸ nach Bordwell/Thompson 274
²³⁹ Bordwell/Thompson 276
²⁴⁰ nach Khouloki 115f
²⁴¹ Khouloki 117

Bildebene positioniert ist. Ein Beispiel für einen planimetrischen Raum ist der profil-two-shot. Im Gegensatz zu ihnen stehen die (3) tiefen Räume, in denen Vorder- Mittel- und Hintergrund von Bedeutung sind, wobei sich der Schärfebereich konsequenterweise über alle drei Ebenen erstreckt. „Eine Unterkategorie dieses Raumtyps bildet eine Raumkomposition, die hier als Flucht bezeichnet wird“²⁴², bei der alle Linien einem Punkt zustreben, wobei durch „die Bewegung von Objekten [oder der Kamera] in diese Richtung“ die Dynamik noch verstärkt werden kann.²⁴³ Letzter Typ dieser Gruppe sind die (4) weiten Räume, in denen der Raum selbst im Mittelpunkt steht. Sie bieten einen guten Überblick über den Schauplatz und werden deshalb oft für establishing shots genützt.

Die Dritte Gruppe, baut auf die Erzeugung von **Emotion**, die „sich unmittelbar auf das Raumerleben bezieh[t].“²⁴⁴ Zu ihnen zählen (1) klaustrophobische Räume, für die „die Relation zwischen Figur und Umgebung und/oder die Relation zwischen Umgebung und Kameraposition“²⁴⁵ ausschlaggebend ist, weil beispielsweise durch die Begrenzung des Blicks des Zuschauers in den filmischen Raum, ein Gefühl der Beengtheit entsteht, von dem auch der Zuseher direkt betroffen ist. Ihr Gegenteil bilden (2) agoraphobische Räume, die den Eindruck von „überwältigender räumlicher Ausdehnung“²⁴⁶ evozieren.

Die letzte Kategorie ist die der **Kognition**. Die meisten Kognitionsprozesse bei der Dechiffrierung des Raumes laufen unbewusst ab. „Erst durch die Nicht-Erkennbarkeit von Raumstrukturen beansprucht diese sonst so selbstverständlich ablaufende Kognitionsleistung den Großteil der Aufmerksamkeit des Zuschauers.“²⁴⁷ Zu ihnen gehören die (1) nichteuklidischen Räume, die die aus der Alltagswahrnehmung vertraute räumliche Orientierung rechts-links, oben-unten, außer Kraft setzen und die (2) labyrinthischen Räume. Die in ihnen herrschende Orientierungslosigkeit kann durch verschiedene Strategien erzielt werden: durch verschlungene Gängen und Räume, das Verbergen des Ausgangs, lange komplizierte Kamerabewegungen durch den Raum oder durch „falsche“ Anschlüsse im Schnitt. Auch die (3) Aufhebung vertrauter Größenverhältnisse hat zu Folge, dass der Zuseher bewusst kognitiv arbeiten muss um manche Räume verstehen zu können. (4) Assoziierte Räume konstruiert der Zuschauer allein über Hinweise, da nur einzelne Merkmale

²⁴² Khouloki 119
²⁴³ Khouloki 119
²⁴⁴ Khouloki 120
²⁴⁵ Khouloki 120
²⁴⁶ Khouloki 121
²⁴⁷ Khouloki 121

repräsentiert werden, die die Vorstellung eines bestimmten Raumes nahelegen. (5) Amorphe Räume dagegen sind zwar sichtbar, aber ihre dreidimensionale Ausdehnung nicht einschätzbar. Zusätzlich zum labyrinthischen Raum, gibt es auch andere Möglichkeiten zur (6) Zerstörung des Raums, das heißt zur Zerstörung der Tiefenwahrnehmung durch die Auflösung der Objektgrenzen etwa durch Reißschwenks oder Veränderung der Schärfe. Letzter und nicht mehr konkret bildlicher Raum ist der (7) Erzähler-Raum, der parallel zur dargestellten Welt existiert und (als Teil der Diegese) einen zweiten Raum „zwischen der diegetischen Welt und dem Zuschauer“²⁴⁸ öffnet.

5 Filmanalysen

In einem Interview mit Guy Flatley 1976 (nach Filmen wie *Mean Streets* und *Taxi Driver*) sagt Scorsese: „It’s too early to talk about me in terms of style, but I suppose you could say my movies are similar to me, to the way I am as a person [...]“²⁴⁹. Dennoch müssen wir uns bewusst sein, dass Scorsese, ein Filmstudent der NYU, visuelle Entscheidungen bewusst trifft. „[As a kid] I drew my own stories, like comic books, and I do that with my movies now. I draw all the scenes, the camera angles and everything, first.“²⁵⁰

In diesem Kapitel geht es mir um eine Weiterführung dessen, was Cassirer in seinem Text „Mythische, ästhetische und theoretische Räume“ als »die magischen Züge« bezeichnet.

„Heiligkeit oder Unheiligkeit, Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit, Segen oder Flucht, Vertrautheit oder Gefahr – das sind Merkmale, nach denen der Mythos die Orte im Raume gegeneinander absondert [...] Jeder Ort steht hier in einer eigentümlichen Atmosphäre [...]“²⁵¹

„»Mich langweilt, die konventionelle, besonders amerikanische Dramaturgie«, meinte Scorsese in einem Interview mit Caroline M. Buck. »Man sagt von einem Film, er müsse drei Akte haben. Theaterstücke haben Akte, aber warum sollte ein Film nicht zum Beispiel in Kapitel unterteilt sein wie ein Roman? Oder in Sätze, wie ein Musikstück?«“²⁵²

Scorsese führt uns durch „[...] die »Zellen« einer Erzählung, die nicht den gesamten Raum mit einem Sinn zu erfüllen vermögen, sondern durch unseren Gang durch sie immer neue Einsichten ermöglichen.“²⁵³

Und diesen Gang möchte ich jetzt stellvertretend durch sechs Filme beschreiten. Sie spannen einen Bogen von Scorseses drittem Langfilm *Mean Streets* aus 1973 bis zu seinem bislang letztem, 2006 erschienenem Spielfilm *The Departed*. Man wird sehen dass Scosese in über 30 Jahren eine starke Handschrift entwickelt hat und Themen und Motive seiner frühesten Filme immer wieder verwendet.

Ich habe mich auf Filme aus jenem Segment Scorseses Schaffen konzentriert, in dem Gewalt im Zentrum der Konflikte steht. Dabei habe ich drei Grundlegende innerfilmische Strategien der Raumin szenierung feststellen können.

²⁴⁹ Flatley 51
²⁵⁰ Flatley 54
²⁵¹ Cassirer 495
²⁵² Seeßlen 441
²⁵³ Seeßlen 394

An Hand eines Beispielfilms bespreche ich die Raumkonstruktionen und wende die herausgearbeitete Schablone der Rauminszenierung dann auf je einen weiteren Film an. Nicht weil sie sich nur auf einen anwenden lässt, sondern weil im Rahmen der Diplomarbeit allenfalls Hinweise auf weitere Filme Platz gefunden haben.

Das Ghetto – »Mean Streets« (1973)

Am Beginn des Filmes steht ein black screen mit Martin Scorseses Stimme im voice over: „You don’t make up for your sins at church. You do it in the streets, you do it at home.“ Keine Frage, dass hier das Thema des Films vorweggenommen wird; und zwar die Buße Charlies. Aber auch in Bezug auf den Raum werden die konträren und sich doch beeinflussenden Schauplätze vorgestellt: die Kirche, die Strasse (auch mit ihren Bars und Restaurants) und das zu Hause, Ort des Privaten.

Die erste Szene zeigt uns einen aus Träumen aufschreckenden Charlie (Harvey Keitel). Die Sicherheit und Sauberkeit seiner Wohnung, die in nächtlich blaues Licht getaucht ist, wird durch die Schatten der Jalousien, die gitterartig auf sein Bett fallen negativ und beengt konnotiert. Verstärkt durch die Sirenen (überhaupt das erste Geräusch abgesehen vom Rascheln der Bettwäsche) wird hier deutlich, dass das Milieu, in dem er lebt, auch in seine Privatsphäre und in sein Leben Einzug hält.

Er steht auf, wobei die Kamera ihm sukzessive nach links folgt. Im Schwenk erscheint zuerst eine Jalousie, dann ein Kreuz und zuletzt ein Spiegel, in dem Charlie sich betrachtet. Die **Religiosität und Selbstreflektion** der Hauptperson sind somit auch ins Bild gesetzt.

Auf die home movie-Sequenz folgt die Szene einer Parade, als Bild der Masse im öffentlichen Raum, die stark kontrastiert wird durch einen blau gekleideten Junkie. In einer bläulich kalten Toilette setzt er sich eine Nadel, wobei er von Tony (David Proval) erwischt wird, der ihn hinauswirft – stetig von der Kamera durch das ganze Lokal (Toilette – Billiardraum – Bar) begleitet. Ein establishing shot, in dem Sinne, dass er, wie in 4.3.3.6. beschrieben einen zentralen Schauplatz der Handlung vorstellt und für den Zuseher (wenn auch nicht wie üblich in einer Totale) ansatzweise überschaubar macht. Scorsese hält fest: „*Mean Streets* has no establishing shots, practically.“²⁵⁴ Und darüber hinaus wird in dieser Einstellung Tonys Revier und soziale Funktion als Rotlichtbar-Besitzer markiert.

Die nächste Szene zeigt Michael (Richard Romanus) unter einer Autobahnbrücke bei seinen krummen Geschäften. Am deutlichsten von den vier Protagonisten ist er, allein schon durch die Örtlichkeit der Szene, mit der Unterwelt in Verbindung gebracht. Zusätzlich wird die Bedeutung des Autos als sicherer Ort (auch in der Öffentlichkeit) deutlich.

Johnny Boy (Robert De Niro) wird am helllichten Tag gezeigt, wie er einen Postkasten sprengt, auf dem auch noch „U.S. mail“ zu lesen ist. Am liebsten würde er, Symbol anarchischer Zerstörungswut, die gesamten vereinigten Staaten hochgehen lassen. Robert Casillo beobachtet: „Johnny Boy entering the frame from the left in a deliberately imbalanced composition evocative of both, his oddball nature and generally disturbing presence.“²⁵⁵ Und tatsächlich geht Johnny Boys Auftritt oder nur die Erwähnung seines Namens mit visuellen Störungselementen einher. Ebenso charakteristischerweise endet die Szene mit seiner Flucht nach vorne, begleitet vom Klang der Sirenen.

Zum Abschluss der Expositionssequenz folgt die Kamera Charlie in die Kirche. Langsam fährt diese vorne an ihm hinab, wobei eine Aufsicht zur Untersicht wird: Zuerst wird das Gefühl evoziert er fühle sich Jesus unterlegen. Wenn die Kamera ihn aber schließlich in Untersicht filmt, als er den Blick nach oben, also weg von der Kamera, auf einen Ort außerhalb des Kaders richtet, spürt man seine Sehnsucht auch wie dieser zu sein. Und seine Worte, „[...] if I do something wrong, I just wanna pay for it MY way. So I do my own penance for my own sins.“, werden nichts anderes bedeuten, als dass er sich tatsächlich selbst zum Märtyrer für die Schuld der Anderen (in diesem Falle Johnny Boys) macht.

Auf dieses intime, in Großaufnahme gefilmte Gespräch mit Gott folgt eine weite Einstellung, die die ruhige Kirche mit ihren weitläufigen Säulen und Kuppeln in starkem Kontrast zu den beengten Räumlichkeiten der Wohnungen, Bars und Autos in Charlies Alltag stellt.

Während das voice over noch in die nächste Szene übergeht, fährt die Kamera in leichter Zeitlupe die Bar in Tonys Lokal ab, in der alles (auch jeder einzelne Gast) so rot ist, dass sicher mit Filtern und nicht nur mit roter Beleuchtung gearbeitet wurde.

In der Bar-Szene verfestigt sich ihre Funktion als Treffpunkt. In einer Totalen sehen wir, wie Charlie von links die Bar betritt und an ihr entlang geht. Als er an Tony vorbei kommt, klopfte dieser ihm amikalisch auf die Schulter. Nach einem Zwischenschnitt auf die Stripperin Diane, folgt die Kamera dem tänzelnden Charlie durch den Raum, seine Silhouette immer im Bild, bis er zu Diane auf die Bühne geht.

Dicht am Rücken des Schauspielers, scheint sie [die Kamera] diesem [Charlie] in den Raum hinein zu folgen. Tatsächlich aber ist der Gang der Figur nur simuliert. Faktisch wird der Schauspieler – vor der Kamera positioniert wie ein Fadenkreuz – in einer mehr oder weniger klaren Kreisbewegung durch den Raum geschoben.“²⁵⁶

²⁵⁵ Casillo 186

²⁵⁶ Kappelhoff 144

Später sitzt er an einem Tisch und vom rechten Rand her legt eine Hand Zigaretten auf die Tischplatte: Michael setzt sich zu ihm. Man sieht die beiden in einer nahen Einstellung, wie sie symmetrisch am zentriert stehenden Tisch sitzen. Aber als Johnny Boys Schulden zum Thema werden, kommt Unruhe ins Bild. Die Kamera scheint immer wieder an den Figuren abzurutschen, wegzudriften. Und schließlich bricht im Hintergrund sogar ein Kampf aus. Als auch Johnny Boy in der übernächsten Einstellung die Bar betritt und an der Garderobe seine Hosen abgibt, ist klar wieso alleine seine Erwähnung Unruhe verbreitet.

Der anschließende Zoom auf Charlies Gesicht, gepaart mit dem voice over, zieht uns wieder in dessen Gedankenwelt. Charlie bestellt Johnny Boy in den back room. Doch bevor sie dort sind, kommt es noch zu einem halb lustigen Streit um das letzte Wort (und das letzte Bild!). Der back room ist eine einfache Abstellkammer, ein Raum der zwar nicht für die Figuren inszeniert ist, sehr wohl aber für die Zuschauer: Das farblose, kahle Zimmer, eigentlich dunkel, erhellt nur von zwei nackten von der Decke hängenden Glühbirnen, suggeriert, dass wir hier hinter die Fassade des gesellschaftlichen Spiels schauen können.

Die nächste Sequenz führt uns in Oscars Nobelrestaurant, das sich bezeichnenderweise nicht in Little Italy befindet. Der Raum wird eingeführt durch viele und schnelle Kamerabewegungen von oben nach unten, rechts nach links und zurück, bis die Kamera Charlie „findet“ und bei ihm bleibt. Dieser zweite „gefarene“ establishing shot beginnt in der Kuppel des Restaurants und rauscht dann vorbei an diversen Säulen. Durch diese Analogien zur Kirchenszene, kombiniert mit der italienischen Arie, kommt einem in den Sinn, dass ein solches Restaurant zu führen, Charlies höchste Ambition verkörpert, seinen Himmel auf Erden, in der begrenzten Welt von Little Italy. Die roten Wände wiederum sind eine Parallele zu Tonys Kleinganoven-Bar.

Im blau akzentuierten Café/Restaurant (das hier auch noch ein x-beliebiges Büro sein könnte), nimmt Onkel Giovanni (Cesare Danova) Charlie beiseite. Wieder reden sie erst Klartext als sie im Hinterzimmer ankommen, das übrigens wieder voller Kisten, eintönig (beige) und unattraktiv ist.

Nachdem Michael und Tony zwei Teenager reinlegen, beschließen sie ins Kino zu gehen. Durch die räumliche Begrenztheit im Auto gibt es fast nur Großaufnahmen. Und als sie auf ihrem Weg bei Tonys Bar halten, um auch noch Charlie aufzulesen und zu dritt vorne sitzen, wird die Nähe auch in einem three shot spürbar.

Das Kino scheint in *Mean Streets* auf zweifache Weise eine andere Welt zu bedeuten. Einerseits natürlich durch den Inhalt des Films (hier: John Fords *The Searchers*), andererseits aber auch durch den Ort des Kinos. Die großen, leuchtenden Reklametafeln entlang der Kinomeile machen effektiv deutlich, dass die drei Freunde jetzt in einer Gegend sind, die sich stark von ihrem gewöhnlichen Umfeld unterscheidet.

Mit einer doppelten Welt beginnt auch die nächste Sequenz.

Von einem gegenüberliegenden Dach filmt die Kamera eine Jesus-Statue (deren ausgebreiteten Arme die darunterliegenden Straßen segnen und eine Anlaufstätte für jeden symbolisieren). Darauf folgt ein Schwenk nach unten, der den Blick auf Tonys Auto frei. Im Kontrast zur Jesus-Statue auf dem Gebäude, symbolisiert der Schwenk die Angehörigkeit der Autoinsassen zur Unterwelt, die sich freuen, dass das »San Gennaro Festival« (ein italienisches katholisches Fest für einen Märtyrer) endlich aus ist. Robert Casillo bezeichnet es, als „expression of the Italian religion of the streets“ und als „river of light amid the surrounding blackness“²⁵⁷.

Der entpersonalisierte Kamerablick verdeutlicht die **Diskrepanz zwischen der katholischen Moral und dem täglichen Leben** der Protagonisten. Die Kamera folgt dem Auto von außen bis sie sich nach einem Schnitt auf der Rückbank befindet und geschäftliche Gespräche „belauscht“. Kein Wunder, dass der Versuch eines Bettlers, Geld durch das Putzen der Windschutzscheibe zu verdienen, von Tony als Störung empfunden wird, die auf räumlicher Ebene durch das Rückverlegen der Kameraperspektive nach außen angedeutet wird. In einer nahen frontalen Einstellung verstellt uns eine Hand mit Fetzen immer wieder den Blick auf die Figuren.

Die Enge und Vertrautheit der Figuren verdeutlicht sich in der nächsten Einstellung, in der ebenso in einer Nahaufnahme die drei Protagonisten auf der Vorderbank zusammengedrängt zu sehen sind. Wieder fühlt sich Tony durch die Präsenz des Bettlers bei geschäftlichen Gesprächen gestört. Ein Umstand, den er ändert, in dem er den Fensterheber betätigt, und so die „geschlossene Gesellschaft“ und verschworene Einheit im Auto wiederherstellt.

Zu dritt betreten sie die Pool-Halle und gehen wieder einmal ins Hinterzimmer, um die Geschäfte zu regeln. Wie im Auto besprochen, führt Charlie das Kommando.

Gerade noch in einer Totalen sieht man den Billardtisch schräg im Zentrum des Raumes stehen. Charlie bewegt sich zu beiden Seiten des Tisches, während Tony und Johnny Boy

diskret im hinteren Bildbereich stehen bleiben. Die Verhandlungsszene mit Joey Gattucci ist in zwei Parteien aufgeteilt, die im Schuss-Gegenschussverfahren gezeigt werden. Tony und Johnny Boy, Charlies Unterstützung (Abb. 3)²⁵⁸, gegen Joey und Jimmy, der Charlie um Hilfe gebeten hat. (Abb. 4) In beiden Lagern ist Charlie, als Vermittler der Dritte.



Abb. 3



Abb. 4

Bisher verläuft das Gespräch erfolgreich. Obwohl Charlie Tony und Johnny Boy die Anweisung gibt im Hinterzimmer zu bleiben, ändert sich zurück im Hauptraum die Personenaufstellung. Jetzt steht Joey, links vorne im Bild, am Eck der Bar um Drinks einzuschenken, „umzingelt“ von Jimmy und Charlie zur Rechten und Johnny Boy und Tony im Hintergrund (Abb. 5). Anschließend beginnt Johnny Boy zu provozieren, wodurch er – zumindest in der Figurenaufstellung – zum Anführer im Geschehen wird. Zu sehen sind jetzt nur noch er und Tony in einem two shot (Abb. 6). Die anderen Beteiligten sind ausgeblendet. Auch Charlie wird nicht ins Bild genommen, nicht einmal wenn er spricht. Seine Stimme kommt aus dem Off. Nach einem Schnitt auf Joey sind wieder Charlie und Jimmy im Bild, auf denen sich jetzt die Wut Joeys entlädt. Und es ist bezeichnend, das sich links hinten Johnny Boy in das Filmbild drängt als Joey Jimmy als „mook“ beschimpft (Abb. 7), was die Schlägerei auslösen wird.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

Eine Situation die sich am Ende der Sequenz wiederholen wird, wenn der Streit geschlichtet ist und sie doch die zuvor eingeschenkten Drinks trinken. Wieder sind alle fünf im Bild zu sehen. Im Hintergrund rechts Joey, links Jimmy und Charlie und von ihnen räumlich ein wenig distanziert im Vordergrund Johnny Boy und Tony (Abb. 8). Auf einen two shot von Charlie und Jimmy folgt eine nahe Einstellung von schräg links auf Joey, wodurch Johnny Boys Rücken wie ein schlechtes Omen links im Vordergrund zu sehen ist (Abb. 9). Drei Einstellungen später ist er alleine im Bild zu sehen und provoziert von Neuem. Nur dass,

durch over the shoulder close ups im Schuss- Gegenschussverfahren verdeutlicht wird, dass dieser Streit sich direkt zwischen Johnny Boy und Joey abspielt.



Abb. 8



Abb. 9

Nach der Schießerei in der Bar, sieht man wie draußen, in der einsamen Nacht das Opfer stirbt während die Lichter ausgehen und die Hunde bellen. Mit dem Erklängen der Sirenen beginnt die Flucht aller aus dem Lokal durch ein Fenster nach hinten. Die Enge der Gasse wird schon durch die steile Aufsicht auf das Fenster nahegelegt, dass man überhaupt nur durch die spärliche Beleuchtung einer nackten Glühbirne mit Mühe erkennen kann.

Als die Kamera dann auf die Augenhöhe wechselt und wir am rechten Bildrand durch die halb erleuchteten Silhouetten im Hintergrund etwas wie einen schmalen Gang ausmachen können, weiß der Zuseher um die Dunkelheit und Enge der back alley. Obwohl es nur zwei Fluchtrichtungen gibt, verleiht die Dunkelheit dem Ort etwas Labyrinthisches. Vor allem als Michael, Johnny Boy und Charlie Richtung Kamera flüchten und dabei durch einen Lichtkegel unbekannter Quelle laufen, der instinktiv an Suchscheinwerfer erinnert, vor denen man sich verstecken will und für den Zuschauer einen weiteren Ansatz zur räumlichen Orientierung bietet.

Die Vorwärtsbewegung wird in der nächsten Einstellung fortgeführt, in der die drei auf der nächtlichen Straße auf Michaels Auto zugehen. Als auch zwei andere Gäste um eine Mitfahrgelegenheit bitten, zeigt sich einmal mehr die Exklusivität der im Auto geduldeten Gesellschaft: Wiederholt versuchen die beiden Männer die Türe zu öffnen bis Johnny Boy sie einmal nicht mehr wieder zuziehen kann. Und nach kurzer Fahrt werden die Beiden, wegen des Benehmens des einen Mannes, der allein schon durch seine gelbe Regenjacke als nicht dazupassend gekennzeichnet wird, unsanft wider aus dem Auto geworfen.

Auch Charlie und Johnny Boy verlassen den Wagen. Nach einem Schnitt sehen wir sie eine menschenleere, nächtliche Straße entlang schlendern. Die Art der Häuser zu ihrer Linken, mit den Mistkübeln davor und die karge Straßenbeleuchtung (inklusive sich auf den scheinbar nassen Gehsteigen spiegelnder roter Lichtkegel) machen eindeutig, dass sie wieder in ihrer angestammten Gegend sind. Sie gehen auf die Kamera zu, unter einem Schild durch, auf dem

Charles zu lesen ist und dann, weiter im Vordergrund unter einer, von einer Lampe hell erleuchteten Pistole, dem Schild für ein Waffengeschäft. Ein böser Vorbote, der Charlie, während er mit Johnny Boy unterwegs ist, mit Waffengewalt verbindet.

In Charlies Schlafzimmer hockt sich Charlie hinter sein von Jalousien vergittertes Fenster und schaut in Teresas (Amy Robinson) Wohnung. Im Gegenschuss sehen wir in einem point of view-shot Theresa am Fenster, wie sie sich auszieht. Zweifelsohne dient die Jalousie zur Verstärkung des voyeuristischen Blickes. So wie auch die folgenden cut-ins auf immer kleinere Einstellungsgrößen. Aber die Unterscheidung zwischen freiem und verstelltem Blick zieht sich in der nächsten Szene weiter.

Nach einer Beleidigung durch Charlie sieht man Teresa in einer Totale am Fenster stehen. Das Gegenlicht, das durch das Fenster strahlt, ist so gleißend hell, dass man nicht erkennen kann, dass die Jalousien heruntergelassen sind. Erst als in der übernächsten Einstellung Charlie wie gekreuzigt die Arme über das Bett ausbreitet und das Licht-Schatten-Muster der Jalousien sich über seinen Oberkörper legt, wird man ihrer gewahr. Ich teile Casillos Meinung nicht, dies repräsentiere Charlies Schuldgefühle, da er Sexualität mit Sünde identifiziere²⁵⁹ Gerade in dieser Einstellung erscheint mir Charlie eher wie ein Mann, der seinem (Märtyrer-)Schicksal nicht entkommen kann und in seiner Welt und Weltanschauung gefangen ist. Teresa befindet sich im Vordergrund und bewegt sich während der Einstellung von der linken zur rechten Bildseite ohne ins Lichtgitter zu geraten. Sie scheint im Gegensatz zu Charlie von Zwängen dieser Art unbelastet zu sein.

Überhaupt kommt in der Hotelzimmerszene eine neue Farbe ins Spiel: **das gleißende Weiß**, das schon in der ersten Einstellung der Sequenz auffällt. (Auch im Gegensatz zum Weiß in Charlies Zimmer aus der vorherigen Szene, das – wie auch schon zu Beginn – eine bläuliche Qualität hat.) Die zweite Einstellung, der zentral von oben gefilmten Nahaufnahme von Charlie und Teresa auf dem Bett, ist überbelichtet, sodass, je weiter das Auge zum linken Bildrand wandert, keine Konturen oder Schatten mehr erkennbar sind. Bedingt durch die Einstellungsgröße ist vom Zimmer nichts als ein Ausschnitt vom Bett sichtbar. Und sogar das Leintuch ist zum Rand hin nicht mehr als solches erkennbar. Für einen kurzen Augenblick sind Theresa und Charlie nicht in dieser Welt. Durch Teresas Anwesenheit ist jedes Mal im Film die Möglichkeit eines anderen Lebens für Charlie im Bild widergespiegelt. (Auch später, in der Szene als Charlie sie verlassen möchte: Die beiden stehen vor einer Türe, durch deren

Fenster helles weißes Licht fällt, rechts und links die blauen Wände des Stiegenhauses. Sie nähern sich einander an, bis ihre Köpfe im Vordergrund, den Raum verdecken. Einzig das weiße Licht ist noch zwischen ihnen zu sehen und hüllt die Beziehung der beiden einmal mehr in eine himmlische Leichtigkeit, abseits aller Umstände.)

Zurück im Restaurant seines Onkels Giovanni belauscht Charlie unabsichtlich die Konversation darüber was mit dem Killer aus der Bar geschehen soll. Er ist auf der in blau gehaltenen Toilette und in einer Parallelmontage sehen wir abwechselnd das Geschehen am Tisch und ihm, wie er sich wäscht und selbstzweifelnd in den Spiegel blickt.

Schnitt. Helligkeit. Weiß. Die Kamera schwenkt nach rechts, zu Teresa und Charlie. Es sind unüberbrückbare Differenzen (in der Lebensanschauung), symbolisiert durch einen Holzboller, der während der gesamten Diskussion zwischen ihnen zu sehen ist, die Charlie in Tonys Bar treiben.

Die nächste Sequenz führt uns wieder in Oscars Nobelrestaurant.

Onkel Giovanni und Mario betreten das Lokal. Und wieder einmal folgt ihnen die Kamera mit einer Kombination aus Schwenks und Fahrten in den Speisesaal. Im Hintergrund bewegen sie sich (Giovanni voraus) zu einer Gesellschaft, während Charlie im Vordergrund sichtbar wird. Eine imaginäre Linie zwischen einer weißen Säule und dem Türrahmen trennt die beiden Handlungsräume.

Charlie steht höflich auf und geht zur Säule. Nach einem Zwischenschnitt auf sein Gesicht, wird wieder in die Totale zurückgewechselt. Nur dass sich Charlie jetzt links vor der Säule steht, während sich alle Anderen rechts dahinter befinden. Erst als Giovanni (und danach Mario) auf ihn zugehen, geht er ebenfalls einen Schritt in ihre Richtung, bleibt jedoch immer noch vor der zu Szenenanfang etablierten Trennlinie und überschreitet also die Grenze zwischen den beiden sekludierten Bereichen nicht. Bezeichnenderweise führt in Giovanni dann auch nach vorne links, also weg von den Anderen.

Es wird visuell sehr deutlich gemacht, dass hier nicht Charlies Revier ist. Zwar wird er zum Schulden eintreiben hergeschickt, er ist aber deshalb noch lange nicht mit den Bossen bekannt und darf nicht in ihre Welt eindringen. Er gehört zu den anderen Klein-Ganoven in Tonys verwinkelte Rotlichtbar und nicht hierher, in den zwar auch roten roten, aber elitären, durch all die Säulen und Kuppeln fast sakral wirkenden Treffpunkt der Gangster.

In der nächsten Szene sehen wir in einer Totalen wie Mario, Giovanni und Charlie bei Tisch sitzen. Die Kamera ist zunächst in leichter Aufsicht zentral positioniert und gibt den Blick auf den Raum frei. Ein Vorgehen, das – wir erinnern uns – bisher im Film eher vermieden wurde. Die „establishing shots“ waren viel mehr Kamerafahrten durch viele und/oder eng verwinkelte Räume und Gänge (Tonys Bar, Charlies Wohnung, Giovannis Restaurant). Hier setzt Scorsese bewusst die Totale ein um den Mafioso Giovanni auch visuell in einen anderen Rahmen als Charlie zu setzen.

So sitzt Giovanni am Vorsitz, der unüblicherweise auf der Längsseite des Tisches platziert ist, während Mario zu seiner Rechten und Charlie zu seiner Linken auf den schmalen Breitseiten etwas beengt sitzen. Die Kanten des Tisches fluchten parallel zu den Säulen, die sich zu beiden Seiten finden, in den Hintergrund. Obwohl genug Platz wäre, sind im Mittelbereich des Restaurants, hinter Giovanni, keine weiteren Tische aufgestellt, ganz so, als ob niemand in seinen Raum eindringen dürfe. Außerhalb der Säulen im Hintergrund von sowohl Charlie als auch Mario sind jedoch andere Gäste zu sehen. Giovanni ist ein mächtiger Mann in diesem Milieu und ist mit Respekt zu behandeln. Was nicht nur bedeutet, dass er vom Chef persönlich bedient wird, sondern eben auch, dass er das Recht auf Geräumigkeit hat, während sich alle anderen in den schäbig kleinen Hinterzimmern treffen, sich zu dritt auf die Vorderbank eines Autos quetschen oder ihr Bett teilen.

Das Gespräch ist dann relativ konventionell in statischen Nah- und Großaufnahmen aufgelöst. Doch als die Sprache auf Johnny Boy kommt, passiert das, was schon ganz zu Anfang des Filmes beim Gespräch zwischen Michael und Charlie geschehen ist; die Kamera beginnt an den Figuren „abzurutschen“, das Bild wird unruhig, geradeso als allein durch Johnny Boys Erwähnung der anarchische Geist (auch auf formaler Ebene) geweckt wurde.

Nach dem Gespräch wird Charlie in die Küche geschickt um sich umzusehen und schlagartig ist er zurück in seiner bläulich schimmernden Welt.

Nach der Party-Sequenz, Johnny Boys Auftritt am Dach und diversen Begegnungen mit dem immer ungeduldiger werdenden Michael, sind Charlie und Teresa in Charlies Wohnung. Charlie sitzt in einem Sessel im linken hinteren Eck des Raumes, Teresa geht auf ihn zu. Er steht auf und verlässt das Zimmer, als würden Teresas Forderungen ihn in die Flucht schlagen.

Die nächste Szene beginnt in medias res. Johnny Boy geht am Gehsteig entlang, die Kamera folgt ihm. Und zwar nicht auf Schienen oder einem Dolly, sondern es kommt eine

Handkamera zum Einsatz. (Wie übrigens schon in der Szene in der Teresa in Tonys Bar geht um Charlie zu Johnny Boy zu schicken, der in der Gegend herumballert.) Mittlerweile reicht das bloße „Abrutschen“ der Kamera nicht mehr um die Beunruhigung, die Johnny Boy in seiner Umwelt verursacht, begreifbar zu machen. Das Bild ist noch unruhiger, die Kamera hat scheinbar Mühe überhaupt mit dem aufgebrachten Johnny Boy Schritt zu halten, dessen eigene Nervosität sich an einem Passanten entlädt, bevor er (und der Kameramann mit ihm) zu laufen beginnt. Johnny Boy wirkt wie ein Getriebener.

Zurück in Charlies Appartement ergreift dieser wieder die Flucht, als Teresa ihn auf die gemeinsame Wohnung anspricht, die uptown, also außerhalb Little Italy's und damit auch außerhalb Charlies Welt liegt. Doch genauso wie auch sonst in seinem Leben kommt er nicht weit. Wir folgen ihm und Teresa zwar durch zwei Türrahmen, aber dann ist auch schon wieder Sackgasse.

Unterbrochen von weiteren Aufnahmen von Passanten, kehren wir wieder zu Johnny Boy zurück, der zwar noch paranoid um sich sieht, aber wieder etwas beruhigt hat. Geschickt klettert er über Dächer und Treppen bis wir am Ende der Parallelmontage sind: Charlie versöhnt sich gerade wieder mit Teresa, als die Kamera unmotiviert nach rechts schwenkt und den Blick auf Johnny Boy freigibt, der das heimliche Paar ertappt hat.

Als er ins Zimmer einsteigt wird dieses plötzlich noch blauer und die ganze Wohnung erscheint dunkler. Nach einer Auseinandersetzung flüchtet Johnny Boy wieder hinaus auf die Straßen.

Er und Charlie laufen von links in die weite Einstellung. Charlie erwischt Johnny Boy und stoppt ihn, indem er ihn gegen einen Rollladen stößt. Man sieht ungewöhnlich viel von der heruntergekommenen, verlassenen Gegend: kaputte Geschäftsschilder, eine vergessene Leiter, vor dem angeleuchteten Nachbargeschäft, dass den Standort der beiden akzentuiert. Sie befinden sich auf den leeren Straßen, wo nur ein paar Laternen und rote Ampeln sind – gleich an der Ecke leuchtet das Gebot „Don't Walk“. Noch stärker als in anderen Szenen, die im Milieu von Little Italy spielen, scheint Scorsese hier die Probleme seiner Protagonisten in diesem speziellen Umfeld verwurzelt zu wissen. In einem Interview von 1975 sagt er: „[W]e only shot six days at New York. [...] the best I could do was to put the people in the middle of the buildings and let the buildings do all the talking.“²⁶⁰

Auf eine weite Einstellung (und Großaufnahmen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren) folgt eine Annäherung an die Personen durch eine amerikanische Einstellung. Johnny Boy ist frontal angeleuchtet und hat dadurch (wie schon in der vorhergehenden Stiegenhaus-Szene) einen sehr präsenten Schatten. Der könnte die zunehmende Verquerung seines Charakters und seiner Situation bedeuten (auch bei seiner Flucht vom Dach hat er ja sehr lange Schatten geworfen.) oder zum Ziel haben Johnny Boy einfach nur unberechenbar und bedrohlich erscheinen lassen. Das anschließende Gespräch wird im Schuss-Gegenschussverfahren aufgelöst, die Nähe der beiden zueinander stellt sich wieder ein. Und als am Ende der Szene noch einmal in die anfängliche weite Einstellung geschnitten wird, ist es um zu zeigen, wie Charlie Johnny Boy umarmt zurück führt, in die Richtung aus der sie gekommen waren. Nur dass die Lichter im Hintergrund jetzt weitgehend hell sind und die Ampel zustimmend ihr grünes „Walk“ erstrahlen lässt.

Doch in Tonys Bar ist Johnny Boy wieder in räumlicher Distanz zu Charlie und Tony in Szene gesetzt. Als Michael dann kommt, befindet er sich mit Tony hinter der Bar und gibt Michael 30 Dollar, woraufhin dieser ihn fragt, „Where ist he rest?“. Und es ist bezeichnend, dass in dieser Einstellung Charlie mit Michael im Bild zu sehen ist. Obwohl er schon vorher mit Johnny Boy gesprochen hat wieder holt er, halb ahnungslos tuend und halb vorwurfsvoll, Michaels Frage. Es scheint Charlie sei endlich bereit Johnny Boy (wie alle anderen) aufzugeben und eine Allianz mit Michael gegen ihn zu bilden.

Auf der anderen Seite steht Tony hinter Johnny, isst seine Nudeln und amüsiert sich vorerst über Johnny Boy, wie er es auch schon in der Poolhall getan hat, bevor er sich nervös an den Kragen zu fassen beginnt. Noch einmal wird die Figurenaufstellung in einer seitlichen Halbtotale veranschaulicht. Zwischen den beiden Parteien ist plötzlich mehr Raum, als vorher im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, aber entspannen kann sich die Situation trotzdem nicht. Vielmehr wird im Hintergrund der Blick auf die Leute am Ende der Bar freigegeben, die gebannt zuhören und unter denen sich Shorty (Martin Scorsese), Michaels Handlanger, befindet.

Es kommt zur Eskalation und geht zurück ins Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Michael wirft sich über die Bar und dringt in Johnny Boys Handlungsraum ein. Erst als Johnny Boy die Waffe zückt zieht er sich zurück. Nun ist es Johnny, der versucht über die Bar zu klettern und in Michaels Bereich zu kommen.

Nachdem Michael gegangen ist, wiederholt sich dieses Spiel, als Charlies Aggression zum Ausdruck kommt. Wieder ist es die seitliche Halbtotale, die die Beziehungen der Personen

zueinander auf den Punkt bringt: Links von der Bar Charlie, rechts Tony, der dem hinter ihm stehende Johnny Boy abweisend den Rücken zudreht. Dass Tony sein Auto herborgibt ist ein Gefallen, den er nur Charlie tut.

In der übernächsten Szene ruft Charlie Teresa an. In der Totale wird ein Raum gezeigt, in dem rechts ein blauer Getränkeautomat steht, der die Botschaft »Ice Cool« proklamiert, aber leider kaputt ist und an dem Nägel beißend Johnny Boy lehnt. In der Mitte befindet sich ein auf einer braun-blauen Mosaikwand befestigtes Münztelefon, vor dem Charlie steht und links von ihm hängen zwei Plakate. Oben, das hellblaue „*Point Blank*“-Plakat mit Marvin Lee und einer überdimensional großen Pistole und darunter ein unscheinbares Plakat für Cassavates’ „*Husbands*“. Doch immer noch will oder kann sich Charlie nicht für eine der beiden Optionen entscheiden. Wobei – zugegeben – die beiden Filme auch nicht so einfach zu kategorisieren sind. Denn da ist der Individualist Walker (Lee Marvin), der sich gegen alle Welt stellt, während Charlie sich bemüht allen zu gefallen. Und die Ehemänner, die beginnen an ihrem Weg zu zweifeln, den sich Charlie nicht einmal auszuprobieren traut. Er versucht alles unter einen Hut zu bekommen.

Also sehen wir in der nächsten Szene Teresa zwischen Johnny Boy und Charlie im Fluchtauto sitzen. Abwechselnd werden Bilder ins Auto und aus dem Auto gezeigt. Dabei häufen sich Indizien dafür, dass sie in einen anderen Teil New Yorks fahren (Straßenschilder, Abfahrten), bis sie schließlich die Brooklyn-Bridge überqueren.

Nach kurzer Zeit überholt sie ein Wagen und Schüsse fallen. Die Szene beginnt schon unübersichtlich: Der Zuseher hat noch keinen Anhaltspunkt wo im Auto sich Shorty befindet, als er in Großaufnahme ins Bild kommt. Er küsst seinen Revolver und zielt kaum links am Zentrum der Kamera vorbei. Daraufhin folgt die nächste Großaufnahme die Johnny Boy zeigt, dem Blut aus dem Hals spritzt. Nach einem Schnitt auf Michael wird wieder Shorty gezeigt. Und zwar in einer nahen Einstellung, die genug zeigt um zu erkennen, dass er aus dem Fenster der Rückbank schießt. Nach weiteren Schüssen, wird Charlie an der Hand verletzt und verliert die Kontrolle über das Auto. Von oben sehen wir, wie es durch Kisten bricht und haarscharf an einer Häuserfront vorbei rast. Nach einem kaum merkbaren Achsensprung sehen wir das Auto von hinten, wie es auf das blau angeleuchtete Nachbarhaus zufährt bis es von den Kisten gestoppt wird. Anscheinend hat es bei dem Unfall auch noch einen Hydranten umgefahren, da eine Wasserfontäne in einem bläulichen Lichtkegel empor spritzt.

Nach der Hektik und Unüberschaubarkeit der bisherigen Szene kehrt Ruhe ein, als Michael und Shorty ihr Werk bewundern. Wieder ist es eine relativ langer, entpersonalisierter Kamerablick von schräg rechts oben, der uns durchatmen lässt. Zur Rechten ist unser Blick von der Häuserfront teilweise verdeckt, während die Wasserfontäne das Autowrack akzentuiert.

Michael und Shorty verlassen den Tatort über die – ich möchte sagen – neonblau beleuchteten Straßen. Zurück bleiben Bilder des Leidens, der Buße, die sich Charlie zu Anfang gewünscht hat, parallelmontiert mit den Tätigkeiten der anderen Figuren, von Tony bis zur Stripperin Diane und natürlich der Öffentlichkeit. Charlie fällt auf die Knie, bevor ihm in den Rettungswagen geholfen wird und Johnny Boy flüchtet sich humpelnd in eine seiner vielen Chiaroscuro-back alleys, verfolgt von einem Schatten der vergleichsweise übermächtig scheint. Der Unterschied zu den anderen Szenen ist lediglich, dass diesmal die Sirenen nicht nur zu hören sind, sondern ihn der Polizeiwagen (zu welchem Zweck auch immer) schon erwartet.

Die letzte Einstellung des Films zeigt zwei Wohnungsfenster, von denen der blau erleuchtete Raum hinter den altbewährten Jalousien versteckt ist, während das Rollo vor dem rot beleuchteten Raum wie in Bezugnahme auf den Anfang des Films unter Applaus zugezogen wird.

Little Italy ist eine abgegrenzte Welt, die wir „gleichsam aus Charlies Kopf“²⁶¹ heraus betreten und aus der wir am Ende des Filmes wieder ausgeschlossen werden. Zumindest bis sie uns ihre Pforten wieder öffnet, wie es der Kommentator des San Gennaro Festivals am Ende ankündigt.

Danach, während die Credits ablaufen, spielt eine Kapelle sarkastisch den Song ‚No Place like Home‘. Zu Beginn wird uns Charlies Home Movie präsentiert, das ihn durch sein Umfeld, die Menschen und Orte in ihm charakterisiert. Und so ist von Anfang an klar, dass *Mean Streets* auch ein Film über ein bestimmtes Milieu und seinen speziellen Raum ist. Aus der Gesamtheit der einzelnen Schauplätze und Situationen – den Straßen mit den leicht heruntergekommenen Häusern, vor denen die Mistkübel effektiv aufgestellt sind, den schmutzigen Bars, den Kleinganoven an allen Ecken und dem Ausleben latenter Gewalt oder sogar letaler Brutalität – ergibt sich **das Bild eines Ghettos**. Eines Ortes, der mehr oder

weniger hermetisch abgeriegelt ist und in dem eigene Gesetze gelten. Er ist mit Michel Foucaults Begriff der »Heterotopie«, einem Ort des Anderen, zu beschreiben.

„Abweichungsheterotopien [sind] Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“²⁶²

Susanne Dürr spricht von Räumen,

„an die Gesellschaften das ihnen Unerwünschte, Deviate verlagern. Es sind Orte, an denen ausgelebt werden kann, was im Normen- und Wertesystem des gesellschaftlichen Innenraums nicht geduldet wird. Insofern wohnt [sic!] solchen Devianz-Heterotopien ein Zwitterstatus zwischen dem Erlaubten und dem Verbotenen inne [sic!]: denn die Gesellschaft sanktioniert offiziell durch verbotene Begierden verursachte Normverstöße, stellt aber gleichzeitig Räume im Außen bereit, in denen sie straflos begangen werden können. Nicht von ungefähr handelt es sich dabei häufig um Begierden, die sich von jeher am meisten gegen eine gesellschaftliche Zähmung und Integration in ein kulturelles oder religiöses Sinnsystem sperren: Sexualität und Aggression.“²⁶³

In einem solchen Umfeld, lässt man die ethnischen Faktoren beiseite, wurde Charlie sozialisiert. Dieses Umfeld ist Charlies Alltag, den zu verlassen nicht leicht ist. Denn obwohl Charlie um in der Rangordnung nach oben aufsteigen und sich vielleicht auch ein wenig aus dem Ganoven-Milieu zurückziehen zu können, Oscars Lokal in einem anderen Stadtteil, Greenwich Village, übernehmen soll. Und obwohl Teresa ihn wiederholt darauf anspricht doch mit ihr in eine eigene Wohnung uptown, also auch außerhalb Little Italys, zu ziehen, schafft er es nicht die Leinen zu lösen. Georg Seeßlen bezeichnet sein Verhalten als „innere Auflehnung dagegen, diesen Ort zu verlassen“²⁶⁴.

Eine andere, spannende Interpretations-Alternative bietet Hermann Kappelhoff, der vor allem am Anfang des Films und im Speziellen in der ersten Einstellung, auf die innere Stimme und die fragmentierte Raumdarstellung hinweist. Er schreibt: „Der Raum ist durch die gleitende Rekadrung in ineinander übergehende Teilansichten fragmentiert, ohne dass sich ein Überblick herstellt.“²⁶⁵ Zwar dringen von außen, durch das Fenster an dem Charlie steht, die Geräusche Little Italys in den Raum, aber dem Zuseher bleibe dieser klärende Blick aus dem Fenster, „der den Bildraum als Handlungsraum definierte“, verwehrt. Das aber

„[...] verleihe der Kammer eine ambivalente Bedeutung. Man mag die Verkehrsgeräusche und das einfallende Licht für die Zeichen eines erwachenden Großstadtmorgens nehmen; bezieht man sie aber auf die Stimme im Dunkeln, handelt es sich um die Boten der Außenwelt [...] Dem Zuschauer nämlich

²⁶² Foucault 322

²⁶³ Dürr 322f

²⁶⁴ Seeßlen 63

²⁶⁵ Kappelhoff 143

ist die Stimme vom Anfang sehr bald als innere [...] Rede verständlich. Ihm kann der Bildraum so einen Handlungsraum bezeichnen und zugleich die Innenansicht eines Ichs darstellen [...]“²⁶⁶

Auch in der Home Movie-Sequenz wird kein Handlungsort etabliert, sondern stattdessen der Raum in unverbundene Schnitte zerlegt. Kappelhoff betont auch die traumhaft übersteigerte Inszenierung in der Bar-Szene, die er in Kombination mit dem oben angesprochenen »vor sich Herschieben« der Kamera Charlies durch den Raum zu folgender Überlegung veranlasst:

*„Das Entscheidende an den skizzierten Rauminszenierungen ist die Unentschiedenheit ihres Realitätsbezugs: Zeigt das Bild den Raum einer handelnden Figur, oder entwickelt es eine subjektive Binnensicht?“*²⁶⁷

Ich sage beides. Denn zweifelsohne stehen vor allem am Beginn des Filmes viele Einstellungen, die Charlies subjektives Empfinden visualisieren. (Und davon möchte ich die erste Szene auch gar nicht zwangsläufig ausnehmen.) Dennoch ist es nicht zu bestreiten, dass die extreme Subjektivierung der Kamera im Verlauf des Filmes schwächer wird und die **Innenansicht eines Ichs** einem konkreten **Handlungsraum** weicht.

Aber im Gegensatz zu Seeßlen sehe ich einen schwerwiegenderen Grund als „innere Auflehnung“ als Ursache dafür, dass Charlie anscheinend nicht in der Lage ist Little Italy zu verlassen. Er ist eben als Figur von Beginn an als stark mit dem Raum verwurzelt charakterisiert worden und als Charakter tatsächlich an Little Italy gebunden.

Charlie hat ja gar nicht wirklich die Möglichkeiten woanders zu leben. Da ihm das ‚normale‘ Leben außerhalb der Gesetze und Mechanismen Little Italys gänzlich unbekannt ist. Deutlich wird das in der Szene auf dem Friedhof, in der Johnny Boy Charlie vorwirft: „You don’t work! What do you do? [...] You do nothing.“. Es ist möglich, dass Charlie noch nie in seinem Leben einen regulären Beruf ausgeübt hat und wahrscheinlich, dass er keinen erlernt hat. Überall sonst, gar noch ohne seine Beziehungen, täte er sich schwer. So ist das Ghetto, die sekludierte Gesellschaft, einerseits ein sicherer Hafen:

„[...] In his study of South Greenwich Village, an Italian American community not far from Scorsese’s Little Italy, Tricarico calls that area ‘a protective enclosure’ with the ‘sheltering properties associated with the home’. He mentions among other things the Mafia’s role in protecting children and elderly people [...]“²⁶⁸

Andererseits stellt es seine Bewohner auch in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis und wird so zu einem **sozialen Gefängnis**.

²⁶⁶ Kappelhoff 143

²⁶⁷ Kappelhoff 144

²⁶⁸ Casillo 181

„Die Ausweglosigkeit der sozialen Situation lässt nur den Weg nach innen übrig, so wie das Klaustrophobe, die Enge des Bildes und der Welt, die Entscheidungen umso dringlicher macht.“²⁶⁹

Wie schwer ein Ausbrechen aus diesem geschlossenen System ist, (vielleicht in Klammer zum Anfang als Johnny Boy ausgerechnet einen Briefkasten, Symbol für den Kontakt nach ‚Außen‘ sprengt²⁷⁰), ist auch im Film explizit gemacht. Beim ersten Ausbruchversuch kommt es, bereits in Brooklyn angekommen, zur Schießerei, die am Ende des Filmes steht.

Georg Seeßlen bemerkt ganz allgemein zu Scorsese-Filmen:

„Der Held lebt in einem geschlossenen sozialen, moralischen und, wenn man so will, ästhetischen und ideologischen System.“ Aus dem es nicht leicht ist auszubrechen und das „[...] noch einmal verdichtet zusammengefasst [ist,] in einem anderen geschlossenen System [...]“²⁷¹

Solche Verdichtungen stellen beispielsweise das Auto oder die Bar dar. Zwei bei Scorsese immer wiederkehrende Räume, denen gesondert Beachtung geschenkt werden wird. Aber auch Charlies Wohnung macht die Gefangenheit der Charaktere in ihrer kleinen Welt deutlich. Vor allem in der Parallelmontage (Charlie/Teresa – Michael) gegen Ende des Films, wo Charlie nervös, wie ein eingesperrtes Tier in der Wohnung auf und ab geht und immer wieder an Grenzen (markiert von Wänden) stößt. Auch der Spielpalast in *Casino* ist Beispiel für einen solchen Ort, wenn auch das soziale Gefängnis hinter einer glitzernden Fassade versteckt ist. Im Gegensatz zu Seeßlen bin ich nicht der Meinung, dass der Boxring aus *Raging Bull* auch eine solche Verdichtung des Systems darstellt. Scorsese sagt: [...] the ring becomes an allegory of whatever you do in life²⁷² und er bezieht sich dabei auf jede Art seinen Unterhalt zu verdienen. Der Ring ist für mich eher Metapher für Jake La Mottas (Robert De Niro) individuelle Befindlichkeit, denn Analogie auf das System in dem er lebt. Doch dazu später mehr. Als »verdichtete Räume« fungieren eher (aber auch nicht ganz) die Poolhalls in *The Color of Money*, in dem verschiedene Etappen Vincent Laurias (Tom Cruise) Einstellung auf seinem Weg vom Hobby »Hustler« zum Profispieler nachvollzogen werden. Denn eigentlich geht es darum, wie er nicht in diese Welt gehört, aber sich nach und nach von ihr und vor allem aber auch von Eddie Felson (Paul Newman) korrumpieren lässt. Die Bar in *Mean Streets* dagegen eignet sich hervorragend um Facetten des Lebens in der Unterwelt Little Italys herauszuarbeiten, das System des ‚rispetto‘. Gerade auch, weil Tony’s Bar sich von anderen Räumen im Film abhebt.

²⁶⁹ Seeßlen 463
²⁷⁰ Seeßlen 68
²⁷¹ Seeßlen 463
²⁷² Decurtis 167

Ich möchte hier mit einem Auszug aus Robert Casillos Buch *Gangster Priest* beginnen.

„[T]he bar represents the infernal world. So much is suggested by the fact that, whereas in a straight path down the aisle of the church to the altar, the corresponding scene of his entrance into Tony’s bar depicts him, first, as he weaves his way through its crowded, confused, and shadowy spaces, and the, in another forward tracking shot, follows his winding progress into the deeper interior of the bar until he finds himself last not at an altar, but at a stage enlivened by two prancing go-go dancers. Analogically the viewer is being asked to think not of those righteous ones who choose the straight path of rectitude, but of those mentioned in Proverbs and Psalms, whose pathes are ‘crooked’ [...]”²⁷³

Folgen wir diesem Ansatz der **Bar** als höllischem Ort etwas weiter, erscheint es stimmig, dass sich hier, an einem von der gemeinen Öffentlichkeit unberührten Ort, die ‚Unterwelt‘ trifft.

Georg Seeßlen bemerkt über Bars bei Scorsese, dass sie „[...] das nach Innen gekehrte eines Geburtsraumes und die soziale Funktion der Piazza verbinden“.²⁷⁴

Im Zusammenhang mit der Bar müssen wir auch das erste Mal auf die Farbwahl Scorseses rekurren. Seeßlen schreibt: „Es gibt kaum so etwas wie eine »natürliche« Farbe in den Scorsese-Filmen. Die Farbe füllt stattdessen offensichtlich eine Art des

Bedeutungsvakuums.“²⁷⁵ Und in Tony’s Bar werden durch das **höllische Feuerrot** und die diffuse Beleuchtung, die den Raum voll von Dampfschwaden erscheinen lässt, die die Figuren einhüllen, der Eindruck erweckt, als sei es in diesem durchaus kleinen Raum sehr heiß.

Zusätzlich assoziiert man mit rot sowohl das Blutopfer oder die Wunden der Märtyrer in der katholischen Ikonographie, als auch die profane Brutalität. Nicht umsonst ist rot die Signalfarbe für Gefahr.²⁷⁶

Eine weitere vorherrschende Farbe in *Mean Streets* ist **blau** in allen Variationen. Da ist zuerst einmal das Blau der Nacht, das auf die Straßen fällt, die blauen Kinopлакate im öffentlichen Raum oder die Stiegenhäuser. Onkel Giovannis Restaurant, das zur Tarnung seiner Geschäfte dient, ist ebenfalls blau akzentuiert. Das Restaurant ist auch der einzige Innenraum, in dem die Blasmusikkapelle des Festivals, ein Teil der Öffentlichkeit, gezeigt wird.

Sonst bleiben die Protagonisten nicht nur in ihrer Gegend, sondern auch in ihren angestammten Innenräumen: in ihren Wohnungen, den Bars, Restaurants und Pool-Halls, in Kirchen und auf Friedhöfen.

Einen weiteren Schutz gegen die Öffentlichkeit bieten die **Autos**. Seeßlen bezeichnet sie nicht untreffend als „Ort[e] der Entortung“²⁷⁷. Diese Funktion wird besonders in der Szene deutlich,

²⁷³ Casillo 203
²⁷⁴ Seeßlen 455
²⁷⁵ Seeßlen 481
²⁷⁶ Casillo 209

in der ein Bettler nahe an Tonys Auto herankommt um die Scheiben zu waschen, was Tony sichtlich enerviert. In *Mean Streets* fungiert das Auto als Privatraum in der Öffentlichkeit, als Fluchtwagen, als Bedrohung (wie noch expliziter in *Cape Fear*) und als Versteck für Charlie, der sich im Sitz eines Taxis zusammenrollt, um sich vor Diane zu verstecken. In *King of Comedy* wird das Auto zur Falle und in *GoodFellas* zum Leichenwagen.

Auch die Handlung wird immer wieder von Aufnahmen der **Öffentlichkeit** unterbrochen. Sie symbolisiert einerseits das „normale“ Leben, das den Protagonisten dieses Films nicht möglich ist, aber auch ein als Bedrohung empfundenes Eindringen Außenstehender in die abgeschottete Welt Little Italys.

Die Öffentlichkeit erscheint im Film durchgehend als Störfaktor. Die Protagonisten müssen sich durch die vollen Gassen an allen Leuten vorbei winden, deren Köpfe das Bild verstellen und drücken ihre Freude über die Beendigung des Festivals aus. Charlie und Teresa müssen sich ins Stiegenhaus zurückziehen, da sie im Hinterhof eine Anrainerin stören und Johnny Boy greift einen Passanten tötlich an, der ihm im Weg steht. Generell sind es eher die menschenleeren Gegenden (unter Brücken, auf nächtlichen Straßen oder Friedhöfen) oder ihre sekludierten Reviere in denen die Figuren agieren.

Down by Law – »Gangs of New York« (2002)

In *Gangs of New York* geht es Martin Scorsese nicht um das Milieu Little Italys. Er kontrastiert, aber parallelisiert auch, das Geschehen eines Ghettos New Yorks im 19. Jahrhundert mit der Geschichte Amerikas, als Union.

Hier wird nicht die Öffentlichkeit zum Feindbild sondern ultimativ die Regierung. Georg Seeßlen schreibt. „Staat und Verbrechen verhalten sich nicht wie System und Subsystem, sondern wie systemische Komponenten zueinander.“²⁷⁸

Gangs of New York beginnt mit einer Detailaufnahme auf die Augen von „Priest“ Vallon (Liam Neeson). Er schneidet sich an seiner Rasierklinge und gibt sie, an seinen Sohn weiter. Schon zu Beginn des Films wird das Thema der Nachfolgerschaft etabliert. Und schon zu Beginn wird Amsterdam, an das Ghetto von »Five Points« gebunden, auch wenn er dort de facto nicht aufwächst.

So ist die Vaterfigur in *Gangs of New York* weniger als Person inszeniert, denn in ihrer Funktion. Zuerst sieht man nur Detailaufnahmen seines Gesichtes und seiner Hände in Interaktion mit seinem Sohn. Er überreicht ihm die blutige Rasierklinge und erst dann legt er sich seinen Kragen um, wodurch er über sein Spiegelbild in seiner symbolischen Rolle als kriegerischer »Priest« etabliert wird. Das Leitmotiv des Films – die Symbiose aus Gewalt und Religion – wird in den ersten zwei Minuten vorgestellt. Und durch die Reihenfolge ihres Auftretens werden auch die Prioritäten deutlich gemacht. Religion als Rechtfertigung der Rebellion.

In der darauf folgenden Totale trifft ein Lichtstrahl von oben den »Priest« und markiert ihn so als einen von Gott erwählten Märtyrer. Er legt seinem Sohn eine Medaille des Erzengels Michael um, der den Teufel aus dem Paradies vertrieben hat. Auf eine Großaufnahme der Medaille folgt ein geschwenkter Zoom out auf das Gesicht des Jungen. Durch das Weitergeben der Medaille wird er nicht nur als zukünftiger Nachfolger seines Vaters ausgewiesen, sondern auch in seiner Funktion das Böse zu vertreiben, oder wie er später in einem Gebet sagt: „to crush the wicked“.

Von diesem versteckten, unterirdischen Raum treten Vater und Sohn Hand in Hand ihren Weg nach oben an. „Wir befinden uns in dunstigen, schmutzigen, unterirdischen Gängen und

Höhlen. Die sich die irischen Einwanderer in die Felsen gegraben haben.“²⁷⁹ Großaufnahmen des Vater, des Sohnes und des Kreuzes stehen am Anfang ihres Wegs.

Die Kamera befindet sich hinter ihnen und folgt den Beiden um Ecken, durch das unterirdische Labyrinth. Dabei schwenkt die Kamera immer wieder auf anderen Personen ab und zeigt diese und deren Vorbereitungen in Großaufnahmen. Sie schärfen die Messer, tarnen sich, legen ihre Waffen an.

In einem backtracking-shot sieht man Vater und Sohn auf die Kamera zugehen und Anhänger die sich von rechts und links hinten »Priest Vallon« anschließen. An jeder Ecke wird Valons Anhängerschaft größer. Ein Reißschwenk verdeutlicht, dass egal wo man hinsieht, alle hinter Vallon stehen. Ein sporadisch, aus Zweigen gebasteltes, Kreuz kommt ins Bild. Durch das Verteilen von Hostien und Kreuzzeichen werden die Kampfvorbereitungen der Iren religiös gerechtfertigt. Georg Seeßlen spricht von dem sakralen Ort „[...] an dem die heilige (und gewalttätige Handlung vollzogen werden kann, durch die aus einem Niemand ein Jemand wird.“²⁸⁰

Als der „Priest“ schlussendlich nach links vorne aus dem Bild schreitet, bleibt die Kamera statisch und zeigt seine Anhängerschaft, die er auf dem Weg vom Keller herauf zusammengeschart hat.

Doch immer noch nicht ist der Weg durch das **Labyrinth** beendet: Nach einer weiteren Ecke, begleitet die Kamera in einer Kranfahrt nach oben, den Weg über Stiegen aus dem Untergrund ins Erdgeschoss. Jetzt ist es aus mit der mythischen Repräsentation einer Guerilla-Truppe. Eine Rückwärts-Fahrt gibt den Blick frei auf die tatsächlichen Zustände im Ghetto: Man sieht einzelne Wohneinheiten in einem nach oben, unten und zu den Seiten hin offen gelassenen Raum. Dieser „Gemeindebaus“, diese Stadt in der Stadt (lokalisiert in einem einzigen Gebäude) ist im Bildraum nicht fassbar und endet irgendwo im unabsehbaren Bereich des Off. Assoziationen zu Zellen in einem Gefängnistrakt stellen sich ein.

Am Fluchtpunkt der Vorwärtsfahrt durch den Raum steht »Monk«. Bei ihm angelangt kommt die Kamera endlich zum Stehen und das Geschehen wird im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgelöst, bis dieser die Türe aufstößt und die Kamera in die winterlich weiße Landschaft hinausfährt. Georg Seeßlen schreibt: „Ganz buchstäblich stößt uns die Kamera oft ins Geschehen oder zieht uns unwiderstehlich mit.“²⁸¹

279 Seeßlen 368

280 Seeßlen 417

281 Seeßlen 382

„Scorseses Filme beginnen in der Regel in einem geradezu ungeheuerlichen Tempo, das sich, für einige Zeit, gar noch zu steigern scheint, bis mit einem einschneidenden Wechsel der Räume und Beziehungen ein endloser, mühseliger Prozess des »Abbremsens« beginnt [...].“²⁸²

An die Stelle der dunklen, beengten Räume tritt eine weite Einstellung eines menschenleeren Platzes. Erst jetzt wird ein hohes Gebäude von oben nach unten abgeschwenkt und weist die »Old Brewery« als bisherigen Handlungsort aus.

Die Protagonisten haben jetzt, nach den Vorbereitungen im „Backstage-Bereich“ ihren **Auftritt auf die Bühne**. So wie ihn Charlie in *Mean Streets* auf einer imaginären Leinwand hatte, oder Jake La Motta im Boxring in *Raging Bull*.

Ebenso rituell wie die Vorbereitungen, ist auch der Weg in die Arena inszeniert: wie eine Prozession, an deren Spitze das Kreuz steht.

Die enorme Distanz zur feindlichen Gang der »Natives« (sei sie ethnischer, religiöser oder weltanschaulicher Natur) wird in einem Schwenk über den schneebedeckten Hauptplatz verdeutlicht.

Der Auftritt der »Natives« beginnt mit einer Großaufnahme auf die Stiefel ihres Anführers, Bill, the »Butcher« (Daniel Day-Lewis), der bedrohlich mit seinen Füßen am Boden scharrt. Nach einem Schwenk auf sein Gesicht, sehen wir eine Totale der »Natives«.

Im Zentrum des Bildes steht Bill als der Alleinherrscher. In Respektabstand sind rechts und links Anhänger platziert, die vom Bildrand abgeschnitten werden. Im Gegensatz dazu sind die »Dead Rabbits« in einer weiten Einstellung weniger strukturiert, aber als Kollektiv inszeniert. In einer geschlossenen Bildkomposition ist die ganze Truppe im Bild zu sehen. Während im Gespräch der Anführer der »Butcher« in Nahaufnahmen vor seiner Gang gezeigt wird, sieht man den »Priest« in der weiten Einstellungen in mitten seines Kollektivs stehen. Und er hat nicht nur seine Gang versammelt sondern noch andere Gruppen unter seiner Führung vereinen können, die einzeln bedrohlich aus der Untersicht gezeigt werden. Hier sind alle Gruppen gleichwertig. Gegenüber wird dem autokratischen Herrscher Da Bill von seinen „Untertanen“ aus der Jacke geholfen. Er zückt seine Fleischerwerkzeuge. Der »Priest« ist im Gegenschnitt nur mit dem Kreuz in seinen Händen zu sehen.

Nach dem Tod des Vaters, flüchtet das Kind zurück in die »Brewery«. Die Kamera vollführt die Fahrt aus der Türe hinaus, in die andere Richtung zurück. Und unterstützt somit auch die Gegenbewegung der Figur. Zuerst sieht man das Kind vom bewohnten Raum eine

Wendeltreppe hinunterlaufen und dann durch die unterirdischen Tunnel über weitere Stufen noch tiefer in die Höhlen flüchten.

Derweil wird der »Priest« auf einer Bahre Richtung Kamera gekarrt. Diese fährt nach hinten und oben. In einigen Einstellungen entfernt sich die Kamera immer weiter vom Handlungsschauplatz und etabliert dadurch einen neuen. In Überblendung steht die Kamera in immer größerer Entfernung zum Kampfplatz. In einem Blickpunkt von über den Wolken, kann man »Five Points« nicht mehr ausnehmen. An die Stelle des Ghettos tritt der Großraum New York (der selber eine Metapher für ganz Amerika ist) in den Fokus. Jetzt, nach ungefähr fünfzehn Minuten, wird der Handlungsschauplatz dezidiert in einer Einblendung bekannt gegeben: „New York City, 1846“. Und so sehr der erste Schauplatz auch Teil des zweiten ist, wird schon zu Anfang klar gemacht, dass sie unterschiedliche Welten beschreiben. Hier wird das erste Mal im Film die große Geschichte und die große Stadt, gegen die Geschichte des Viertels »Five Points« und ihrer Einwohner gestellt. Eine Welt, die, betrachtet man die großen Zusammenhänge, ungesehen bleibt.

Sechzehn Jahre später wird das Kind von damals, als junger Mann aus der »Hell Gate«-Besserungsanstalt entlassen. In der ersten Einstellung sehen wir Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio) rechts im Bild, während auf das Kreuz links im Hintergrund Lichtstrahlen fallen. Als Amsterdam dann die Einrichtung verlässt, geht er durch einen weiteren bläulichen Lichtstrahl. In Rückblick auf die erste Szene noch ein Zeichen dafür, dass er auserwählt ist in die Fußstapfen seines Vaters zu treten.

Seinen Weg nach »Five points« findet Amsterdam, wie die irischen Einwanderer, über den Hafen. Jeder denkt er sei einer von ihnen, keiner nimmt ihn wahr bis die Kamera in einer weiten Einstellung in leichter Aufsicht über den Hauptplatz nach links hinter dem Rücken einer stattlichen Person vorbeifährt. Im Gegenschuss erkennt man den käuflichen »Monk« (Brendan Gleeson) in feinen Kleidern auf dem erhöhten Platz vor seinem »Barber-Shop«, über dem Abschaum des Ghettos stehen. Er sieht Amsterdam genau.

Sein erster Weg führt Amsterdam zurück, hinunter zu seinem Versteck, in die Tiefen der »Old Brewery«, die bald die »New Mission« beherbergen soll. Der Spiegel (in dem sein Vater für den Zuseher zum »Priest« wurde) verankert ihn endgültig »Five Points« und setzt die Bedeutungsübertragung vom Vater auf den Sohn fort. Und auch erst jetzt wird »Five Points«

als Hand mit fünf Fingern definiert. Es besteht aus fünf Straßen, die alle an der Spitze des Hauptplatzes, des »Paradise Squares«, zusammentreffen.

Amsterdam trifft seinen Jugendfreund Johnny (Henry Thomas), der ihn über die derzeitigen Gangs in »Five Points« aufklärt. In separaten Einstellungen, verbunden durch Überblendungen oder auch Reißschwenks ergibt sich der Eindruck eines disparaten Bildes der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen des Ghettos.

So wie sich diese unterschiedlichen Stämme (Amsterdam nennt sie im Film »tribes«) bekämpfen anstatt sich zusammen gegen Bill, the »Butcher« zu erheben, bekämpfen sich auch die konkurrierenden Feuerwehr-Truppen, anstatt das Feuer zu löschen.

Doch dann kommt Bill, für den die Kamera von den debattierenden Feuerwehrhauptmännern nach rechts schwenkt. In einer Halbtotale, sieht man den Feuerwehrrwagen des »Butchers« aus der Dunkelheit herausfahren. Amsterdam sieht ihn durch das Fenster aus dem Inneren des brennenden Hauses. Drei Schnitt-Paare, setzen die Gegner sukzessive größer ins Bild. Der Zuschauer teilt Amsterdams point of view, der Bill das erste Mal seit dem Mord an seinem Vater sieht, wie er auf seinem Feuerwehrrwagen einreitet, hinter ihm eine emporsteigende rote Dampfwolke, in einem Bild das scheinbar vor Hitze flimmert. Zumindest in Amsterdams Augen erscheint Bill Cutting wie der Teufel höchstpersönlich, über dessen Gesicht rotes Licht flackert.

Doch auch für Amsterdam lässt es sich nicht umgehen Bills Revier zu betreten, »**Satan's Circus**«. Es ist ein Raum mit vielen Funktionen. Die Kamera folgt einem Sänger durch den Raum, vorbei an einem leichten Mädchen, durch die Bar, bis an ein Geländer, über das sich die Kamera als scheinbar eigenständiges Wesen beugt. Unten, sieht man eine Arena, in der Wetten abgeschlossen werden. Die nächste Einstellung führt uns ein Niveau tiefer in die Arena, wo sich die Kamera im Kreis dreht – vorbei an der tobenden Menge. Alles in allem wird Bills Lokal als Sündenpfuhl der Laster dargestellt.

Dann folgt die bewegte Kamera wieder Johnny. Als dieser sich Bill nähert, werden die Einstellungen statischer. Ein sich anbahnender Streit zwischen Johnny und einem »Native«, wird durch einen Schnitt auf eine Großaufnahme von Bill beruhigt. Er ist hier der Chef und – in Anlehnung an den Namen des Lokals – Satan selbst.

Eine Assoziation, die auch durch die vorherige Szene bekräftigt wurde, in der er vor höllisch rotem Nebel aus dem Nichts aufgetaucht ist. Zumindest ist er in den Augen Amsterdams der Teufel. In Gestalt eines Drachen wurde er vom Erzengel Michael aus dem Paradies

vertrieben. Folgt man nun dem Konzept der Nachfolgerschaft (das durch die Übergabe der Rasierklinge, den Lichtstrahl, den Blick in den Spiegel, sowie das Umlegen der Medaille des Hl. Michael nahe gelegt wird) überträgt sich die Funktion des Erzengels auf Amsterdams, den Teufel Bill wenn nicht aus dem Paradies, dann zumindest vom »Paradise Square« zu vertreiben. Doch in seinem doppelten Spiel verwischen sich all zu schnell die Grenzen: „It’s a funny feeling, being took under the wing of a dragon. I’s warmer than you think.“

Symbolische Chiffrierungen finden auch Eingang in die Raumkonstruktion. Während Amsterdam (vor allem nach dem missglückten Attentat) nur tief unten in den Höhlen der »Old Brewery« sicher ist, ziehen sich die bedeutenden Leute auf erhobene Plätze zurück. In Bills Bar im »Satan’s Circus« ist fast immer im Hintergrund eine Treppe zu sehen, die hinauf in Bills Quartier führt. In Parallele dazu kann man die breiten Stiegen, die in den Häusern der reichen Bürger nach oben führen, und auch den Hügel sehen auf dem »Monk« lebt.

Eine Dichotomie die weiter bestätigt wird, als »Happy Jack« (John C. Reilly) feine Herrschaften durch das Elends-Viertel »Five Points« führt. Ihnen voran steigt er Treppen hinunter, während die Kamera nach rechts unten an oben und unten abgeschnittenen Wohnzellen vorbeifährt. Eine Überblendung zeigt ihn in einem schmalen Gang auf die Kamera zukommen; links nichts, hinten Dunstschwaden und rechts Wohnzellen. Durch Treppen hinauf kommen sie wieder ans Tageslicht, wo sie unvermittelt auf Bill Cutting treffen, der Jack die Show stiehlt und zu ihrem „Fremdenführer“ wird. Schon in der ersten Einstellung, ist er als Mittelpunkt inszeniert. Ich sage bewusst Mittelpunkt, obwohl er in der halbnahen Einstellung tatsächlich eher links im Bild positioniert ist, er aber durch die Positionierung vor den anderen, als die Spitze zweier zusammenlaufender Geraden, dennoch optisch die Aufmerksamkeit auf sich zieht (Abb. 10)²⁸³.



Abb. 10

Am Ende der Szene kommen Bill und seine Anhänger von schräg rechts auf die Kamera zu und während sich links im Bild die Fußgänger drängen, schlendert Bill in aller Ruhe auf der rechten Seite. Wie in *Mean Streets* wird auch in *Gangs of New York* die Öffentlichkeit nicht hoch geschätzt. Die Meute stellt entweder Abschaum (beispielsweise bei der Inszenierten Hinrichtung), ein Hindernis (in »Sparrow's Chinese Pagoda«) oder eine Bedrohung (der aufrührerische Mob) dar. Aber in »Five Points« hat Bill die Kontrolle.

Die Innenräume im Slum von »Five Points« sind überwiegend **Gemeinderäume**. Die hohen, fensterlosen Wohnsilos in der »Five Points Mission« (»Old Brewery«) sind gleichzeitig Ort von Tanz- und Theatervorstellungen.

Ein establishing shot in leichter Aufsicht (so weit er in einer unüberschaubaren Anlage möglich ist) zeigt die schwebenden Gänge der »Five Points Mission«, wo der Tanzabend abläuft. Rechts und links, sieht man ansatzweise weitere nach oben reichende Etagen. Extremer präsentiert sie sich bei der Vorführung von „Onkel Tom's Hütte“. Bill wird nach dem Attentat in extremer Untersicht gezeigt und man sieht wie sich hinter ihm endlos einzelne kleine Wohnzellen in die Höhe stapeln.

Auch Bills »Satan's Circus« ist wie oben beschrieben auf mehreren Ebenen realisiert. Die Innenräume sind einander architektonisch ähnlich und vor allem die »Five Points Mission« funktioniert wie eine eigene kleine Stadt, in der gelebt wird, aber wo auch soziale Veranstaltungen stattfinden. Hier bietet sich uns das Bild eines Ghettos, das noch viel autarker ist, als Little Italy. Die Einwohner verlassen »Five Points« nur um in reichen Gegenden zu stehlen.

Im Wesentlichen gibt es in *Gangs of New York* keine **Privaträume**, nur die einzelnen Wohnzellen, die aber nicht vom Gesamtraum abgrenzbar sind.

Nur zwei Menschen haben sich den Luxus eines „eigenen Reichs“ schaffen können.

An einem Morgen erwacht Amsterdam in Bills Kammer. Als er sich umdreht, sieht er Bill, der ihn beobachtet. In einer halbnahen beziehungsweise halbtotale Einstellung sieht man ihn in seiner Kammer, eingehüllt in eine Amerikanische Fahne, in einem Schaukelstuhl wippen. Die Raumkomposition ist weitgehend geschlossen, was einerseits zur Folge hat, dass der Raum in seinen warmen Farben sicher und, trotz der spärlichen Einrichtung, fast gemütlich wirkt. Andererseits lässt der Umstand, dass man keine Fenster oder Türen sieht, den Raum relativ abgeriegelt erscheinen. So wie »Butcher« sich sein Amerika vorstellt, in dem nur Platz für die »Natives« ist.

Schon die nächste Szene konfrontiert den Zuschauer mit einem gegensätzlichen Raumkonzept. Aufgeweckt durch die Messerwurfübungen Amsterdams, sieht man in einer Totalen »Monk« durch eine Tür in der linken Wand in seinen Geschäftsraum treten und durch die Türe an der rechten hinteren Wand in den Vorraum gehen. Neugierig stellt er sich ans Fenster. Er war den Film über immer der Beobachter, der Mann im Hintergrund auf seinem (man erinnere sich an Virilio) „Feldherrenhügel“.

Genauso wie der »Butcher« in seinem »Satan's Circus« lebt, wohnt auch »Monk« in seinem »Barber-Shop«. Der Unterschied ist aber, dass dieser räumlich distanziert auf einem Hügel lokalisiert ist. Unabhängig von den Anderen verfolgt er das Treiben in »Five Points«. Und auch jetzt nutzt er das Fenster dazu einen Blick nach außen zu tun und zu beobachten.

Später im Film, als er bereits zum Sheriff (dem obersten Verwaltungsbeamten eines Countys) gewählt ist, sieht man ihn vor seinem Salon Bill gegenübertreten. Links hinter ihm eine riesige Fensterscheibe. »Monks« Raum symbolisiert aufgeklärte Aufgeschlossenheit und eine Abkehr von alten Sitten, so wie auch »Monk« nach neuen, demokratischen Wegen sucht. Sein »Barber Shop« ist in Scorseses Werk, das voll von kleinen, dunklen, jalousie-verhängten Kammern ist, ein sehr singulärer Raum.

Ausgerechnet an einem von einer wieder anderen Ethnie geprägtem Ort, in »Sparrow's Chinese Pagoda«, findet Bills jährliche Gedenkfeier für »Priest« Vallon statt. Auf der Bildebene markieren bunte Farben in Kleidung und Fensterscheiben, Holzschnitzereien und vor allem die kreisförmige Strukturierung einen anderen Raum. Zwar finden sich auch hier wieder viele Etagen, aber sie gruppieren sich konzentrisch um eine Art Kessel in der Mitte. In einer weiteren (Halb-) Kreisbewegung sieht man in Großaufnahme wie der »Butcher« drei Messer von einem Tisch nimmt und in den Messergurt steckt, den er um die Hüfte trägt. Erst danach schwenkt die Kamera weiter auf sein Spiegelbild, das ihn erstmals in voller Körpergröße zeigt.

So wie die Orte funktionieren auch die Namen der Protagonisten als Metaphern. Die Figuren sind in ihrer Funktion wichtiger als in ihrer Persönlichkeit. Sie sind keine echten Charaktere, sondern **Schablonen**. So wie Vallon in Großaufnahmen von Gesicht und Händen fragmentiert war und erst durch das Umlegen seines Kragens und den Blick in den Spiegel zum »Priest« wurde, wird jetzt der Fleischhauer erst durch das Anlegen seiner Messer zum »Butcher«. Auch in den bisherigen Szenen waren Fleisch und Schweinekadaver in Einstellungen mit ihm zu sehen. (In einer späteren Sequenz wird er in der Küche zu sehen sein, im Hintergrund

lauter totes Federvieh, wie er sich ein Stück Fleisch anbrät und es dann mit Vorlege-Besteck von einer Tischplatte isst.)

In der darauf folgenden Einstellung sieht man Amsterdam aus leichter Untersicht in seiner Höhle. In zum Gebet gefalteten Händen hält er sein Messer, während hinter ihm ein weiterer Lichtstrahl von irgendwo das Dunkel bricht. Wie zu Beginn des Filmes wird die gewalttätige Handlung zu einer spirituellen Erfahrung erhoben. Amsterdam betet: „May God put the steel of the Holy Spirit in my spine“.

In Einklang mit der Architektur des Raumes, vollführt auch die Kamera viele Kreisbewegungen. Beispielweise einen Halbkreis vom hintersten Bereich der Bühne auf der sich mit Blick auf das Publikum Bill befindet bis vor diesen. Doch dann weist er wieder aus dem Bildraum hinaus in den Zuschauerraum. Nach dem Gegenschnitt auf Jenny Everdeane (Cameron Diaz) vollzieht die Kamera die entgegengesetzte Bewegung und landet am hinteren Ende des Publikumsbereiches.

Die Kreisbewegungen hören erst auf, als das Spiel mit Jenny vorbei ist und es ernst wird. Als Bill Amerikanische Musik aufspielen lässt und den Ablauf der Feier selbst in die Hand nimmt.

Jenny versorgt Amsterdam in seiner Höhle und fantasiert sich ihre gemeinsame Zukunft zusammen. Wie schon in *Mean Streets* ist es die Frau, die aus dem Ghetto ausbrechen möchte und der Mann, der auf Grund seiner selbsterwählten Mission nicht kann.

Beim Besuch »Monks«, kommen erstmals an den Wänden des dunklen, hermetisch abgeriegelten Raums Totenschädel ins Bild. Dieser Raum ist seiner Funktion und Architektur nach eine Art Krypta, eine Grabkammer, gut geschützt im geheimen Labyrinth der Katakomben in der »Five Points Mission«. Es ist ein sakraler Ort an dem der »Mönch«, dessen Name in Anbetracht seiner kapitalistischen Einstellung nur ein ironischer Kommentar sein konnte, seine wahre Identität zeigt. Und zwar indem das Motiv aufgedeckt wird, warum er wirklich die Taschen Amsterdams toten Vater durchwühlt hat. Nicht um sich seinen Sold zu holen, sondern um dessen Rasierklinge, bezeichnenderweise in eine kreuz-verziertes Etui gesteckt, für Amsterdam aufzubewahren.

Die Krypta ist auch der Ort wo sich sein Vater auf die große Schlacht vorbereitet hat und wo das seither Amsterdam tut. Und von wo aus er nach drei Monaten den Weg aus den

Katakomben zurück ans Tageslicht und hinaus auf den »Paradise Square« wagt um die »Dead Rabbits« wieder auferstehen zu lassen.

Sofort erhält »Happy Jack« den Auftrag ihn zu bestrafen. Er wagt sich in die Katakomben und plötzlich erscheinen sie wie ein sehr dunkler, verwinkelter Ort an dessen Ende die Flucht nach oben steht. Die vom Licht überfluteten Treppen führen genau ins Herz der in der Errichtung begriffenen Kirche. Im Kampf der beiden, fällt ein Gerüst um und gibt den Blick auf drei Fenster und das Kreuz im Altarbereich frei.

Die Kirche strahlt in neuem Glanz und mit dem Glauben kommen auch »Dead Rabbits«-Anhänger. Die Kirche, geweihte Stätte, wird zum Hauptquartier einer Gang. Nach der Kreuzigung »Happy Jacks« ist es jetzt zur ultimativen **Verschmelzung von Glauben und Gewalt** gekommen.

Auch wenn sie sich bei der ersten Konfrontation mit den »Natives« ganz auf ihren Glauben als Beschützer verlassen, „Our faith is the weapon most feared by our enemies“²⁸⁴, und gemeinsam mit dem Erzbischof, nur mit Kerzen bewaffnet vor ihrer Kirche stehen, erwarten sie das nächste Mal Mr. Tweed (Jim Broadbent) in der Kirche mit einem Gewehr.

Zu Beginn habe ich angemerkt, dass Gangs of New York nicht nur die Geschichte von »Five Points« ist, sondern auch die Amerikas. Eines Landes, das – in Martin Scorseses Augen – wohl so viele Wunden erlebt hat, wie Amsterdam Narben am Körper hat. Eines Landes dessen Wurzeln so begraben liegen, wie die Katakomben der »Five Points«.

Gegen Ende des Filmes werden die Bezüge zur Außenwelt immer präsenter. Und plötzlich haben die Bewohner »Five points« zwei Gegner: einander und die Regierung. Denn die einzige Hoffnung auf friedliche Veränderung wurde mit dem gewählten Amtsträger »Monk« begraben.

Während man von frontal oben sieht, wie sich auf den Straßen der Mob sammelt, wird Amsterdam in verkanteten Einstellungen gezeigt. Routinierter bereitet sich der »Butcher« vor. Es ist nicht sein erster Kampf. In symmetrisch komponierten Einstellungen aus Kameraperspektiven in einem Winkel von 90° zum Geschehen sehen wir ihn von hinten, näher von rechts und groß von vorne. Mit einem abschließendem Blick von oben auf die in Reih und Glied liegenden Messer, über denen Bills Hände am Schärfen ist. Kontrastiert zur leicht schrägen Aufsicht auf das Gewirr in den Straßen.

Ein Gebet beendet die Sequenz und bindet gleichzeitig ihre drei Stränge zusammen. Von einer Totalen wird in einem weiterhin überschaubar strukturiertem Raum auf Bill gezoomt,

²⁸⁴ Amsterdam in *Gangs of New York*

während Großaufnahmen Amsterdam mit seiner Medaille des Saint Michael zeigen und eine in Kamerabewegungen aufgelöste Einstellung einen Großbürger beim Tischgebet filmt. In der Parallelisierung, werden die Unterschiede in ihren Weltanschauungen noch drastischer deutlich gemacht. Der Erste will Vergeltung, der zweite die Vernichtung des Bösen und der dritte proklamiert an Stelle eines kriegerischen einen gnädigen, liebenden Gott. Während der Mob schon randaliert, formieren sich die »Dead Rabbits« im Untergrund. In einer weiteren Parallelisierung mit der Eröffnungssequenz, durch den Rückgriff auf backtracking-shots, sieht man wie sich hinter Amsterdam immer mehr Gefolge sammelt.

Auf den Punkt gebracht und endgültig verbunden, wird die kleine Geschichte des Bandenkriegs mit der großen der »Draft Riots« bei der Konfrontation der Polizei mit dem Mob. Es kommt zu einer Schnittfolge, die über die räumliche Distanz alles miteinander verbindet: Mob – Polizei – »Natives« – »Dead Rabbits« – und zurück, »Natives« – Polizisten – Mob.

Gnadenlos schießt die Polizei stellvertretend den Mob nieder. Die Gangs in ihrer abgegrenzten Welt der »Five Points« wollen gerade mit Messern und Äxten aufeinander losgehen, als Kanonenkugeln geflogen kommen.

Der Staub der Einschläge macht einen Kampf unmöglich. Um ihn zu finden, ruft Amsterdam nach Bill. Doch erst als der Nebel sich lichtet und Bill tödlich von einem Bombensplitter getroffen ist, kommt die Einsicht, dass der Straßenkampf in »Five Points« angesichts der großen Aufstände in New York so unwichtig ist, wie »Paradise Square« aus der Luft unsichtbar ist.

Distanz – »Raging Bull« (1980)

Ganz am Beginn des Filmes steht fast überdeutlich der Käfig. Denn Scorsese zeigt nicht einfach wie sich Jake La Motta (Robert De Niro) für einen Kampf aufwärmt, sondern er filmt die Szene von außerhalb des Ringes, was zur Folge hat, dass die Seile an allen vier Seiten des Ringes (zumindest partiell) zu sehen sind, wobei die drei im Vordergrund das Bild regelrecht zerschneiden. Die Inszenierung des Geschehens im Ring für ein Publikum wird durch schemenartige Köpfe im Hintergrund des Ringes und durch sechs weit entfernt scheinende Spots, die das Geschehen beleuchten sollen, angedeutet. Auch der Ausstellungscharakter der Akteure in seinem Inneren wird durch das Aufleuchten eines Blitzes links hinten suggeriert. Zuerst auf der Stelle springend, beginnt Jake La Motta (Robert De Niro) hin und her zu tänzeln. Zum ersten Mal entsteht der Eindruck man beobachte ein wildes, eingesperrtes Tier.

Auf diese statische Einstellung folgt sogleich eine zweite. Der Zwischentitel klärt auf, dass wir uns im New York von 1964 befinden. Wir sehen einen aufgeschwemmten, alten Jake La Motta, in einem Anzug an Stelle eines Trikots und in einer Umkleidekabine statt im Ring. Dieser Raum ist in Vorder- und Hintergrund unterteilt, doch auch hier scheint Jake La Motta nicht der gesamte Raum zur Verfügung zu stehen. Zwar steht er vor einem Türrahmen, doch rechts hinter ihm befindet sich eine Art Raumteiler aus Stangen und links hinter ihm versperrt ein Sessel den Weg. Anscheinend hat sich überhaupt nicht viel geändert, denn auch hier wird Jake performen. „That’s entertainment!“

Der einzige Schnitt ist am Ende der Szene, als in die Großaufnahme von Jakes Gesicht „Jake La Motta 1964“ eingeblendet wird. Nach einem weiteren Schnitt sehen wir „Jake La Motta 1941“ und sofort darauf, wie er zwei Schläge einsteckt. Unterhaltung eben.

Die **Ausstellung** Jakes in einem begrenzten Raum, die in der Öffnungsszene latent angedeutet war, wird jetzt explizit. Die Zeitlupe wird durch eine extreme Temposteigerung (nach den beiden langen statischen Einstellungen) ersetzt. Schon in der fünften Einstellung sieht man Jake in Untersicht mit riesigen hellen Spots über ihm und bald auch das Publikum, für das der Kampf inszeniert ist. Dann die Blitze, die von irgendwo das Bild erhellen, als Jake Jimmy Reeves das erste Mal zu Boden schlägt. Und dann wieder eine Nahe auf das Publikum, wie es tobt, gefolgt von einer Fahrt an der ersten Reihe und einem Fotoreporter vorbei. Zum ersten Mal sehen wir auch die Quelle des Blitzes groß im Bild gefolgt von einem Weiß-Kader.

Nachdem er Reeves ein zweites Mal zu Boden zwingt, feiert Jake seinen Sieg. Von rechts hinten geht er auf die Kamera zu, die ihn aus der Untersicht filmt. Die Kamera, die während der Kampfszenen immer irgendwo im Ring platziert war, hat konsequenterweise keine Ausweichmöglichkeit nach hinten und muss je näher Jake kommt, weiter nach oben filmen, bis man die insgesamt neun riesigen, blendenden Spots über dem Ring sehen kann. Und nach der Entscheidung über Reeves Sieg, wird wieder auf das Publikum geschnitten, das seinem Unmut Ausdruck verleiht.

Die Quintessenz dieser Inszenierung des ersten Kampfes ist, dass es hier nicht nur um die Kämpfer im Ring und den Boxkampf geht. Scorsese macht auch sehr deutlich, dass es sich hier um eine für Publikum (anwesend oder abwesend) inszenierte Unterhaltungsform handelt. Nicht zufällig löst sich die Kamera vom Blick des Zusehers und geht in den Ring um die Boxer zu filmen und aus ihm heraus um das Publikum in Szene zu setzen. Dadurch wird dem Filmzuschauer eine beobachtende Haltung, ein privilegierter Blick abseits des bloßen Voyeurismus zugebilligt. Am Ende der Szene entzieht sich die Kamera sogar dem Tumult, indem sie sich (und uns) in räumliche Distanz zu dem Geschehen bringt und einen entpersonalisierten Blick von der Klaviertribüne aus einnimmt.

In der nächsten Szene, „The Bronx. New York City 1941“, wird Jakes Lebensraum skizziert. Bezeichnenderweise durch Feuerleitern, die ja auch nicht mit Querverstrebungen geizen. Nicht nur die Abgeschlossenheit des Raumes scheint sich auch in seiner privaten Sphäre fortzusetzen. Auch die räumliche Trennung bleibt weiter zentral in Scorseses Raumkonstruktionen.

Zuerst in Jakes Wohnung, wo Jake im Vordergrund ist, während seine Frau im Hintergrund durch eine Durchreiche sichtbar ist. Der Mann sitzt im Esszimmer, während die Frau, im in der Tradition des italienischen Machismo weiblich konnotierten Raum der Küche agiert. Als sie zu ihm kommt um ihm das Steak zu bringen, kommt es zum Eklat. Einerseits wird so die Trennung von männlicher und weiblicher Sphäre deutlich gemacht. Andererseits symbolisiert die räumliche Trennung aber auch Jakes emotionale Distanz seiner Frau gegenüber, die schließlich durch das Esszimmer läuft um sich im Schlafzimmer hinter den weiß verhängten, querverstrebten Flügeltüren einzusperren.

Bezeichnend ist auch der Auftritt von Jakes Bruder Joey (Joe Pesci): So wie er sich durch die seitliche Türe quetscht, drängt er sich auch in den Ehestreit. Er ist gemeinsam mit Jake im

Vordergrund positioniert. Es ist das erste Mal, dass Jake sich im Film seinen Raumbereich mit jemandem teilt, der nicht sein Gegner ist.

Es scheint so, als ob bis zu diesem Zeitpunkt Joey sein einziger Vertrauter ist. Umso härter trifft ihn Joeys „Verrat“ hinter seinem Rücken Kontakt zur lokalen Mafia aufgenommen zu haben. Der Konflikt, der die Brüder später trennen wird, Jakes Vertrauensprobleme sogar seinem eigenen Bruder gegenüber, werden in der nächsten Szene prophezeit.

Sie führt uns in Jakes Trainingshalle. Gemeinsam mit Joey steht er im Ring als der Mafioso Sal und zwei seiner Partner die Halle betreten. In einer Spiegelung der Anfangsszene filmt die Kamera jetzt aus dem Ring heraus; wiederum durch die Seile. Die drei Mafiosi werden durchgehend im three-shot gezeigt, wie sie Jake und Joey prüfend von außen beobachten, wobei die Kamera in Scorsese'scher Manier ‚abrutscht‘. Derweil macht Jake unmissverständlich deutlich, dass er mit Sal und seinen Mafia-Freunden nichts zu tun haben will und reagiert seine Wut an Joey ab. Seeßlen spricht vom „unterdrückte[n] Zorn in einer ungeheuer engen Welt, zu der es keine Alternative gibt [...]“²⁸⁵ Dennoch teilen sich die beiden des Öfteren eine Großaufnahme und die Unzertrennlichkeit dieses eingespielten Teams wird erneut verdeutlicht. Die Szene endet mit einer Einstellung in etwa von der Eingangstür aus, die wie versichernd noch einmal die Sitzplätze im Vordergrund im Gegensatz zur abgetrennten Welt des Ringes im Hintergrund präsentiert.

Auch die darauffolgende Szene beginnt mit einem Bild der Trennung von außen und innen. In Aufsicht sehen wir wie ein paar Jungen außerhalb eines Zaunes stehen. Die Kamera neigt sich langsam bis auf die Augenhöhe herab und der Schauplatz wird als Outdoor Pool erkennbar. Die ganze Szene hindurch wird man im Hintergrund Mauern oder Gitter entdecken, die den Poolbereich von der Umwelt abgrenzen. Der prüfende Blick der vorangegangenen Szene wird hier umgekehrt indem Jake abwechselnd Vickie (Cathy Moriarty) und Sal beäugt, die der Kamera wieder und wieder zu entgleiten drohen, während er (in räumlicher Distanz zu ihnen) mit Joey spricht.

Beim Sommerball entdeckt Jake Vickie. So wie sie in der Szene am Pool vorerst außerhalb des Kaders war und dann kurzfristig von Joey verdeckt wurde, ist der Blick auf sie auch hier immer wieder von Tanzpaaren verstellt. Auch die langsamen Zoom Ins auf Vickie korrespondieren mit ihrer Repräsentation in der Pool-Szene. Auch Sal wir am Pool über die

Zeitlupe eingeführt. Die Detailaufnahme auf seine Sonnenbrille wird mit einem Schwenk nach oben kombiniert, der zeigt wie Sal sie sich aufsetzt.

Georg Seeßlen beobachtet an Hand einer anderen Szene aus „Raging Bull“, dass die **Zeitlupe** bei Scorsese

„[...] nicht mehr Teil einer objektiven Erzählung [ist], sondern [zur] subjektiven Wahrnehmung der Protagonisten wird. Die Zeitlupe füllt daher nicht den gesamten filmischen Raum – gleichsam als Orchester-Tutti wie bei Peckinpah –, [...] sie ist stattdessen einem »Instrument« zugeordnet.“²⁸⁶

Der Kamerablick bekommt eine eigene Qualität, die ihn als Jakes subjektiven Blick markiert. Innerhalb dessen die Zeitlupe zwei Bedeutungen hat: Die eine ist es sein Begehren Vickie gegenüber und die andere seine Abneigung im Hinblick auf seinen (eingebildeten) Rivalen zu verdeutlichen. Hier scheint Jake zu dämmern, dass so verführerisch Vickie auch auf ihn wirken mag, sie für ihn unerreichbar ist. In der Folge versucht er die räumliche Distanz zwischen ihr und sich zu überwinden und folgt ihr, als sie mit Sal und seinen Freunden den Ball verlässt. Er erreicht sie aber nicht rechtzeitig und kann nur dem wegfahrenden Auto nachblicken.

Auch in den folgenden Szenen wird die Barriere zwischen den Zweien visuell deutlich. Zuerst beim Gespräch am Pool, wo die Aufnahmen der Beiden durch den Maschendrahtzaun erfolgen und die einzige Überbrückung darin besteht, dass Jake ihr kurz den Finger schüttelt. Dann bei der Autofahrt, wo das Paar zwar nicht mehr im Schuss-Gegenschussverfahren, sie in Auf- und er in Untersicht gezeigt werden, sondern auf Augenhöhe in einem two shot, wo sie aber durch die Zwischenverstrebung in der Windschutzscheibe von einander getrennt erscheinen.

Dafür geht es dann umso schneller: Beim Minigolf ist das Loch in einer Kirche versteckt und der Ausgang der Begegnung wird vorweggenommen, indem die beiden in einer Einstellung dicht beieinander und sie noch dazu in Weiß gezeigt werden.

In der Wohnung seines Vaters droht Vickie Jake wider zu entgleiten, als sie sich in einer statisch realisierten Totale an die gegenüberliegende Seite des Tisches setzt. Doch mittlerweile reicht eine Aufforderung Jakes um sie zu sich zu holen.

Die Wohnungsführung verdeutlicht uns das Milieu in dem Jake lebt. Die Heiligen- und Marienbilder allein reichen uns als Hinweise. Wie in *Mean Streets* ist es jenes der italienischen, katholischen Einwanderer, dessen Unausweichlichkeit sarkastisch durch den Käfig, des mittlerweile gestorbenen Vogels kommentiert wird.

Als sich die Beiden dann das Foto von Jake und Joey in Kämpferposen ansehen, wiederholt sich die Szene in Jakes Wohnung vor dem Sommerball, in der Jake in den Spiegel sieht und Joey „hinter ihm steht“. Für Jakes Frau bleibt in der Verbundenheit des Brüderpaares kein Platz mehr. Und in dieser Szene steht das Foto im Filmbild, Ausdruck der engen Beziehung zum Bruder, zwischen den beiden frisch Verliebten.

Im nächsten Kampf, jenem gegen Sugar Ray Robinson, beschreibt die Kamera in der ersten Einstellung eine Kreisbewegung zuerst um die Füße der Boxer und dann in der achten Runde einen kombinierten Schwenk nach rechts oben und nach einer Drehung wieder zurück nach links unten. Jake und Sugar Ray haben jetzt ihre Plätze und auch ihre Aufgaben getauscht. Anders als durch den rasanten Schnitt Thelma Shoonmakers, wird hier auf eine andere Art, aber wie auch schon im ersten Kampf ein gewisser Platzmangel und eine Ausweglosigkeit (auch der Kamera) spürbar. Gefangen im Ring, kann sie sich nicht in die nötige Distanz begeben. Wieder sieht man die Scheinwerfer, die Blitze und das Publikum. Am Ende des Kampfes wiederholt sich der Blick nach oben, als das Mikrofon in den Ring heruntergelassen wird, wie das Futter zu gefährlichen Tieren.

Eine Anspielung auf **Tiere** ist abgesehen von der Titelgebung und der Bezeichnung Jakes als ‚the Bronx’ bull’ schon vier Mal im Film vorgekommen. Zu allererst sehen wir Jake in seinem Leoparden-Mantel trainieren, dann beschimpft der Nachbar Jake und seine Familie als ‚animals’, Jake nennt Joey in der ersten Pool-Szene ‚animal’ und dann ist da noch der Hinweis auf den leeren Käfig und den toten Vogel.

Die darauffolgende verhinderte Sexszene zwischen Jake und Vickie beginnt nicht nur wie die vorherige Kampfszene mit einer Einstellung auf Füßen, sondern ist auch chronologisch zwischen die beiden Kämpfe von Jake La Motta und Sugar Ray Robinson gestellt. An Stelle der Seile, flankiert vorerst ein Madonna-Bild und zum Schluss auch ein Jesusbild die Arena. Das Licht der gleißenden Spots ist ersetzt durch Vickies back- und toplight, sowie durch ihr strahlend weißes Neglige. Sie geht von der Badezimmertüre aus zu Jake und die Kamera schwenkt ihr nach. Vickies Figur ist teilweise am rechten Bildrand zu sehen. Genauer kann man das Geschehen im Spiegel hinter dem Bett verfolgen. Die nachfolgenden Groß- und Detailaufnahmen vermitteln natürlich Intimität, aber auch die Ausschnitthaftigkeit, die bei der Darstellung der Boxkämpfe Verwendung findet. Zwar steht das Tempo der Szene in starkem Kontrast zu den sie umklammernden Boxkämpfen, aber die Kameraeinstellungen sind ähnlich. Die Interpretation der Szene als innerer Kampf Jakes wird dadurch bestätigt, dass er

sich schließlich doch von Vickie losreißt und sich ins Badezimmer flüchtet, wo er sich in einem nicht ganz unbrutalen Akt mit Eiswasser zügelt und sich zweifelnd im Spiegel betrachtet. Vickie kommt dazu und fährt fort Jake zu küssen. Man sieht sie dieses Mal ausschließlich im Spiegel. In dieser Szene scheint es so, als wäre alles was Jake will, (im Moment) aber nicht zulassen kann, in den Spiegel verbannt. Daher auch die selbstreflektiven Blicke in den Spiegel.

Im Kontrast zu dem in großer Einstellung gefilmten Eiswasserkrug, dampft das in einem establishing shot gezeigte Boxstadion vor Hitze. Die Nummern auf den Rundentafeln flimmern sogar und ziehen Schlieren. Jetzt kann Jake sich freien Lauf lassen.

Den verdienten Sieg erringt er aber trotzdem nicht. Während Joey seine Wut an einem Sessel auslässt, folgt auf eine Detailaufnahme Jakes Gesicht und sein geplatztes Auge. Nach einem Schnitt zeigt ihn die Kamera von der Seite und fährt nach rechts hinter ihn. Erneut wird der Blick auf sein Spiegelbild freigegeben und herangezoomt. Nach einem weiteren Schnitt neigt sich die Kamera nach unten und fährt ein Stück zurück: Wir sehen Jakes geballte Faust in einem Eiskühler. Er muss sich auch diesmal wieder abkühlen. Über ein Netz aus Analogien und Kontrasten wird Jakes Privatleben mit seinem Beruf parallelisiert. Ein Leben aus Erregung/Aggression, Unbefriedigtheit/Enttäuschung zwischen masochistischer Selbstbeherrschung und Brutalität.

Wie zur Verdeutlichung folgt als nächste Sequenz eine Parallelmontage diverser Kämpfe La Mottas und Home Movies aus dessen Alltag. Interessant ist, dass die Kämpfe in Standbilder aufgelöst sind, natürlich nicht ohne die wesentlichen Elemente des Schlagens, der Leuchten und der Kamerablitzte auszulassen, während die Home Movies aber als einzige Bilder des Films in Farbe sind.

Umso effektvoller ist es, dass die nächste Szene ‚Pelham Parkway, Bronx, New York 1947‘ von der kontrastreichen Beleuchtung her eher jener im Ring gleicht. Es ist generell eher dunkel (zumindest dunkler als in der ersten Küchenszene oder in den Home Movies). Und das wenige Licht beleuchtet den Raum nur stellenweise oder fällt durch die Sprossen des Treppengeländers auf Jakes Oberkörper. Irgendetwas hat sich geändert. In der Küche ist es zwar hell, aber in ihrem Gespräch teilen sich Jake und Vickie nicht mehr eine Einstellung, sondern sind isoliert voneinander zu sehen. Es kommt nicht einmal zu einem konstruierten Blickkontakt wie beim klassischen Schuss-Gegenschuss Verfahren. Jake sitzt uns frontal

gegenüber und spricht rechts aus dem Bild, während Vickie sich noch nicht einmal umdreht und mit dem Rücken zu Jake steht. Konsequenterweise wird sie nachher des Raumes verwiesen, wie auch Jakes erste Frau. Im Großen und Ganzen ist in diese neue Wohnung dunkler und abgeschlossener, als die erste (oder die seines Vaters, wo er und Vickie sich zu Beginn trafen).

Die nächste Szene spielt im Nachtclub ‚Copacabana‘, wo wir Jake in Begleitung, von der Bühne aus, im Publikum sitzen sehen, als er vom Moderator als Stargast begrüßt wird. Vickie entschuldigt sich um die Toilette aufzusuchen, trifft am Weg jedoch Sal. Jake beobachtet sie skeptisch. Sobald sie sich abwendet und Sal auf sie zukommt, sehen wir diesen in einem point of view-shot Jakes wieder in Zeitlupe. Zusätzlich zur oben veranschaulichten Subjektivität der Kamera, erhält die Zeitlupe, als veränderte Wahrnehmungsform, auch Bedeutung als Vorbote für Jakes unbegründeten Verfolgungswahns in Bezug auf die Treue seiner Frau.

Wie ein unmotivierter Fremdkörper wirkt Sals Hand, die sich seitlich in die nahe Einstellung von Jake drängt um ihn zu begrüßen. Noch lästiger, als sie sich über den ganzen Tisch, vorne an Jake vorbei, Richtung Joey streckt, während die Kamera statisch auf Jakes Gesicht ruht. Jakes Gleichgültigkeit, verstärkt durch das Desinteresse der Kamera, macht den Grad der Abneigung bei diesem ersten direkten Kontakt der beiden sehr deutlich. In der nächsten Einstellung wird Sal in starker Untersicht gezeigt, über ihm Lampen, die Assoziationen zum Ring auslösen und somit auch die Abhängigkeit andeuten, in der Jake zu Sal stehen wird. Später fordert der Mafia-Boss Tommy Jake auf sich zu ihm an den Tisch zu setzen. Doch auch er, als Mafioso und als Mann, den Vickie kennt bleibt nicht von Jakes Angstfantasien ausgeschlossen und wird konsequenterweise auch in Zeitlupe gezeigt.

Dennoch kommt er nicht umhin Tommys Aufforderung zu folgen und sich zu ihm an den Tisch zu setzen, der übrigens nicht in einer Ecke platziert ist wie der ihre, sondern eine ganze Nische beansprucht. Eine Szene die einen an die Plansequenz in *GoodFellas* denken lässt, in der für den hierarchisch hoch gestellten Henry extra ein Tisch aufgebaut wird.

Interessanterweise ist die Wand hinter der Sitzbank verspiegelt und als Jake sich setzt wird sein Spiegelbild reflektiert. So als wolle es ihn daran erinnern, dass es jetzt für Jake darum geht Haltung zu bewahren und den eigenen Prinzipien treu zu bleiben.

Im darauffolgenden Gespräch scheint es so, als stünde Jake durchaus in Tommys Gunst. Two-shots der beiden werden two-shots von Sal und einem Freund gegenübergestellt, so als stünde Tommy auf Jakes Seite. Gleichzeitig sieht man aus dem point-of-view shot Sals Jake und Tommy in einer Dreierkonstellation mit Joey, der symbolisch hinter Jake steht und damit die

Mittlerrolle aufgegeben hat, die er zu Anfang des Filmes inne hatte, als er gleich in der Szene nach dem ersten Kampf noch bereit war ohne Jakes Wissen mit Sal Geschäfte zu machen.

Nach dem Janiro Kampf sehen wir Jake, wie er schwitzt um Gewicht zu verlieren. Zuerst sehen wir nur Dampf vor einer hellen Luke. Wie um deutlich zu machen, dass wir hier im Dunklen, abseits des Rampenlichtes sind, dass aber Jake dennoch weiterhin unter Beobachtung steht. Diesmal durch seinen Trainer der erst einmal den Dampf überwinden muss um Jake sehen zu können und von ihm (uns) gesehen zu werden. Und wieder ist Jakes Verlangen nach Eis zentral, was aber nur Verweigerung zu Folge hat. Es ist eine durch Nebelschwaden und chiaroscuro Beleuchtung überstilisierte Szene, die visuell auf Jakes späteren Aufenthalt in der dunklen Gefängniszelle hinweist und ihn als Leidenden, als Gequälten inszeniert, der weder die Schwitzkammer verlassen darf, noch einen simplen Wunsch erfüllt bekommt. Er ist gleichzeitig eingesperrt und ausgeliefert und durch unwirklichen Dampf von der restlichen Welt getrennt.

In der nächsten Szene sieht man was sich derweil zu Hause, im ‚Copacabana‘ tut, wo sich das Bild/Image Vickies grundlegend verändert.

Auf die Frage Michael Henrys warum Scorsese [vor allem zu Beginn des Filmes] einzelne Körperteile Vickies in mehreren Einstellungen isoliert, ob sie nur eine Vorstellung in Jakes Kopf sei, antwortet Scorsese: „And how! She doesn’t exist for herself.“²⁸⁷ Den ganzen Film über ist Vickie im Privaten weiß oder zumindest hell gekleidet und noch in der Szene als Jake nach dem ersten Copacabana im Besuch nach Hause kommt und ein Lichtkegel das Gesicht der Schlafenden anleuchtet, ist sie wie eine Heilige inszeniert, wie Jakes Engel (an dem er jedoch mehr und mehr zweifelt).

Jetzt dient das highlight auf sie nur dazu, sie zu verraten, wie sie in Gesellschaft von Sal und Freunden die Bar betritt. Die Zweischneidigkeit ihres Charakters wird visualisiert als Joey sie beiseite und ins Gebet nimmt. Dabei verschwindet sie und damit auch ihre Eigenständigkeit als Person einen Moment lang gänzlich hinter einer Spiegelsäule. Als sie sich dann aber erklärt und gegen die Vorwürfe wehrt, wird ihr Spiegelbild in der Säule hinter ihr doppelt reflektiert. Sie ist nicht nur größer und heller beleuchtet als Joey. Sie nimmt im Bildraum auch dreimal soviel Platz ein. Mit ihrer Entscheidung sich nicht unterdrücken lassen zu wollen, entgleitet sie der männlichen Kontrolle und ist auch im Bild überrepräsentiert. Joey rastet aus und verletzt Sal mit einem Glas. In Folge des Tumults werden beide Freunde Sals,

von denen bisher immer zumindest einer um ihn oder sogar mit ihm im Bild war, von ihm getrennt. Jetzt ist es im Gegensatz zu einer kleinen Episode am Sommerball Sal, der wegen einer Schlägerei hinaus muss. Er ist nicht länger der, der Frauen vor Schlägern beschützt. Wie aus der Perspektive einer Überwachungskamera sehen wir dann den Kampf vor dem Lokal. Es ist ein Kampf der an Brutalität jenen im Ring Konkurrenz macht, doch die Realisation ist eine gänzlich andere. Dieser Kampf ist nicht für Zuschauer im Film inszeniert. Es gibt keine Handschuhe, Scheinwerfer oder Fotoreporter. Joey kennt keine Regeln und so springen als Ringrichter Sals Freunde ein. Und am Schluss der Szene steht noch die im Ring unmögliche Flucht.

Der nächste Schauplatz wird uns wieder mit Namen vorgestellt: der „Debonair Social Club“. Im establishing shot kann man sehen, dass die Jalousien und Rollos der Türe und der Fenster trotz Regen weit heruntergelassen sind. Diese kleine Welt erscheint weitgehend abgeriegelt. Zusätzlich enthüllt der cut in auf die Aufschrift den Zusatz „members only“. So wie die Szene filmisch gestaltet ist, wird schnell klar, dass wir in einer Sphäre sind, die uns im bisherigen Film noch unbekannt war: Groß- und Detailaufnahmen lenken den Blick auf bislang unwesentliche Dinge: einen Herd, Kaffeetassen, Karten spielende Hände. Hier ist Tommy der Regelmacher, er ist die ubiquitäre Stimme, die erst nach dem achten Schnitt gemeinsam mit seinem Körper präsentiert wird. Es ist eine kleine Welt, in der Tommy der (unsichtbare) Fadenzieher bleibt. Hier kann man wohl eher von einem Mikrokosmos sprechen, der eine Verdichtung einer eingegrenzten Welt ist, so wie Tonys Bar in *Mean Streets*, als in Bezug auf den Ring, wie es Georg Seeßlen vorschlägt. Ebenso wie in *Mean Streets* gibt sich der Raum, in dem Tommy mit Joey und Sal spricht als eine Art Hinterzimmer zu erkennen, in dem Moment als Sal das Lokal verlässt (natürlich nicht ohne Begleitung seiner beiden Wachhunde!).

In der nächsten Szene überbringt Joey Jake Tommys Nachricht, Jake bekomme den Titelkampf wenn er für Tommy einen Kampf verliere. Dabei stehen die beiden im Durchgang vom Außenareal des Pools zum Indoor-Bereich – am Scheideweg. Und Jake entscheidet sich in der Tristesse des Regens resignierend zur Kooperation. Jetzt nimmt alles seinen Lauf. Vor den Augen der Öffentlichkeit (und den Blitzen der Fotoreporter) werden die beiden Kämpfer gewogen und der Gang durch die Tunnel legt nahe, dass Jake jetzt doch Teil der Unterwelt geworden ist, ohne deren Deals er es schaffen wollte. In einem rückwärts tracking shot sehen wir Jake, seine ständige Verstärkung Joey im Rücken und den Organisator des

Boxkampfes den langen Gang entlang gehen, als dieser Jake auf das Gerücht anspricht der Kampf sei geschoben und er werde absichtlich verlieren. Jake bleibt stehen und wendet sich ihm zu. Das Gespräch erhält plötzlich eine neue Intensität – die Sache wird persönlich. Und Joey steht zwischen den Parteien um den ersten Kommentar abzugeben: „That’s bullshit.“. Auch an der zweiten Kreuzung entscheidet sich Jake dafür den unterirdischen Weg weiter geradeaus entlang zu gehen. Er hat seine Entscheidung gefällt und als sie Joey wie Jake seinen Hut aufsetzt, erscheint das Brüderpaar mehr denn je als eingeschworenes Team. Damit geht es zurück zum offiziellen Teil. In einem establishing shot sehen wir den Madison Square Garden von außen. Der Kampf La Motta vs. Fox beginnt.

Während die Kämpfe sonst direkt mit einem visuellen und sprichwörtlichen Schlag ins Gesicht beginnen, lässt sich Scorsese hier Zeit den Fokus auf Abläufe und Personen außerhalb des Rings zu lenken. Eine Einstellung auf den Organisator, eine auf das Auftreten Tommys und Sals und während des Kampfes nimmt die Kamera einen Blickpunkt im Publikum ein (der Ring ist dabei nur ansatzweise am oberen Bildrand erkennbar) und zeigt die Leute, die Jakes „Performance“ nicht verstehen. Der Kampf selbst beginnt mit dem Handschuhcheck und zeigt uns dann Jake in einer Halbtotale in Aufsicht auf Fox zugehen. Die Einstellungsgröße ist ungewöhnlich und auch das Tempo ist spätestens nach Jakes Attacke deutlich verlangsamt. Der Kampf scheint sich in die Länge zu dehnen. Jakes Langeweile und Mühe wird in einer Großaufnahme der Rundenuhr symbolisiert, die öffentliche Demütigung durch die Blitze und eine Nahaufnahme auf die Fotografen. Beschämt verlässt Jake noch vor der Ergebnisverkündung den Ring, vorbei an den Kampfrichtern, die es auch nicht fassen können. Jetzt, im Moment der größten öffentlichen Entwürdigung erscheint der Ring verstärkt in seiner Funktion als Bühne. Die Siegesposen Fox’ in der Totale werden von einer Großaufnahme in der Umkleidekabine auf Jakes weinendes Gesicht kontrastiert. Und dann versuchen auch noch Reporter in die Kabine zu gelangen. Durch den Türspalt hagelt es wieder Blitze. Diese Sequenz zeigt nicht wie Jake einen Kampf verliert, sondern wie er jeglichen professionellen Respekt verspielt. Und das vor den Augen aller!

Vor seinem Titelkampf kommt es zur Szene im Book Cadillac Hotel. Von Anfang an wird Jakes Nervosität durch die Inszenierung des Raumes deutlich. Die Szene beginnt mit einem Zoom out und die Kamera wird sich in der Szene weiterhin bewegen um den ruhelos auf- und abgehenden Jake im Bild zu behalten. Der Wechsel zur Großaufnahme findet erst statt, als Joey für Vickie Essen bestellt. Rechts im Vordergrund kann man Fragmente Joeys rechter

Körperhälfte erkennen, während Vickie im Hintergrund zu sehen ist. Joey überredet sie etwas anderes als einen Cheeseburger zu bestellen und Jake fühlt sich auf den Plan gerufen. In Großaufnahme weißt er Vickie an, zu bestellen was sie möchte. Dass es hier in Wirklichkeit gar nicht um Vickie geht, deutet sich schon an, als sie in der Großaufnahme nicht im Zentrum des Bilde abgebildet ist sondern leicht off-center nach links, sodass man rechts im Bild noch Konturen Joeys erkennen kann. Dass es sich eigentlich um eine Auseinandersetzung zwischen dem Brüderpaar handelt wird endgültig klar, wenn zwar sie im Bild ist, man aber ausschließlich die Stimmen der Männer hört. Sie reden über Vickie hinweg: „Personally, I don’t give a fuck what she eats.“

Um Ruhe zu finden zieht sich Jake ins Schlafzimmer zurück. Wir sehen ihn auf dem Bett liegen, die Türe nach außen einen Hauch weit geöffnet. Er ist allein, abgegrenzt von den anderen. Lediglich sein Spiegelbild ist links im Hintergrund auszumachen. Joey öffnet die Türe ein kleines Stück ohne das Zimmer zu betreten und dann noch ein bisschen weiter um den Blick auf Tommy freizugeben. Ihm muss Jake im doppelten Sinne entgegenkommen. Nach einem kurzen Gespräch geht Tommy und Vickie kommt um sich zu verabschieden. Wie vor der Zeit als Jake sie kannte, verschwindet sie hinter einer Wand und ist für die Kamera, die den Gang entlang schwenkt nicht sichtbar. Am Ende des Gangs stehen Joey und Tommy, Vickie kommt von der Seite dazu und plötzlich packt Jake wieder die Eifersucht. Zuerst die Sichtverstellung, die Vickie für Jake unerreichbar machte und dann verdeutlichen nun auch Zeitlupe und Großaufnahmen wieder seinen subjektiven paranoiden Blick, der Dingen zuviel Bedeutung beimisst. Symbolisiert durch diverse Detail- und Großaufnahmen. Wir sehen Jake in Großaufnahme am anderen Ende des Ganges stehen, rechts von ihm ein Fensterladen – er kann einfach nicht aus seiner Haut.

Nachdem Tommy weg ist, sitzen Vickie und Joey gemeinsam auf der Couch, bevor Jake sie zu sich ruft.

Jake befindet sich hinter dem Türrahmen zum Wohnzimmer, also in einem anderen Raum. Vickie geht zu ihm. In einer Nahaufnahme, rechts begrenzt vom Türstock, sehen wir ihn mitten im Gang stehen, während Vickie an die Wand gepresst ist. Joey geht ein Stück nach. Die Kamera ist hinter ihm positioniert und filmt in den anderen Raum. Die Konstellation hat sich verändert. Jetzt ist da das Ehepaar im Hintergrund des Bildes, aber auch noch Joey. Als Jake Vickie schlägt, kommt Joey noch ein Stück näher und stellt sich an den linken Türstock, in Verlängerung zu Jake. Beinahe verdeckt er ihn ansatzweise, und man bemerkt die

Gegensätzlichkeit ihrer Kleidung. Jake trägt ein schwarzes Hemd mit heller Hose, bei Joey ist es umgekehrt. Eine optische Dissonanz, die Joeys Eingreifen vorangeht. Er hält Jake dazu an Vickie in Ruhe zu lassen und wird dabei erstmals aus Jakes Raum gefilmt; in einer nahen Einstellung gegen eine Wand gelehnt, die einen beachtlichen Teil der rechten Bildhälfte einnimmt. Es wird sehr deutlich, dass Joey in dieser Szene nicht auf Jakes Seite ist. Wütend riegelt er sich gänzlich ab, indem er zurück ins Schlafzimmer geht und wir von außen sehen, wie er die Türe zuknallt. Die Kamera verweilt noch einen Moment auf der geschlossenen Tür, als Repräsentant des ersten Raumes den Jake leer zurücklässt. Es ist als würde dem Zuseher Zeit gegeben zu verstehen, dass sein Verhalten (Paranoia, Ego manie) ihn von seinen Vertrauten isoliert. Er selbst grenzt sich ab.

Dann ist Jakes großer Auftritt gekommen, der Titelfkampf. Lange hat er auf diese Chance warten müssen und das widerspiegelt sich in dessen Inszenierung. Scorsese nimmt sich Zeit für diesen Moment, mit einer langen Plansequenz mit steady-cam. Rückwärts bewegt sich die Kamera von Joey und Jake (links hinter diesem) weg. Als metaphorischer Kommentar geht es um viele Ecken, bis die Beiden die Stiegen in die Vorhalle hinaufsteigen. Durch eine Schar von Bewunderern und blitzlichtumwittert geht es um ein letztes Eck, wobei die Kamera Joey und Jake vorlässt und ihnen von nun an folgt. Jake hat den Weg nach oben geschafft und darf jetzt den Gang zum oben im Bild sichtbaren Ring durch die Zuschauer gehen. Eine letzte Kurve, direkt am Ring, führt an den Kampfrichtern vorbei, wie um den unrühmlichen Abgang nach dem letzten Kampf auszugleichen.

Und so beginnt auch dieser Kampf mit dem Handschuhcheck (diesmal in Aufsicht), aber zu anderen Vorbedingungen. Das Tempo dieses Kampfes ist viel höher und die Rundentafeln rollen nicht mehr vorbei, sondern wehen geschwind an den Scheinwerfern vorbei durchs Bild. Jake gewinnt. Unter Blitzlichtgewitter, blenden von links hinten die Scheinwerfer, als Jake der Gürtel angelegt wird, der zusätzlich noch das Scheinwerferlicht reflektiert. Der Einsatz der Zeitlupe (die aber nichts mit Jakes Paranoia zu tun hat, sondern, wie Seeßlen es formulierte, „den ganzen filmischen Raum ausfüllt“), verdeutlicht wie sehr Jake die Situation auskostet. Auf eine Großaufnahme auf den Gürtel folgt ein Schwenk nach oben, kombiniert mit einem leichten zoom out. In extremer Untersicht sehen wir Jake, im weißen Licht der Blitze badend, wie er seine Handschuhe küsst und seine Arme im Triumph hebt. Auch hier gibt Scorsese seinem Helden viel Zeit. Doch nach der Großaufnahme der Plankette am Gürtel, haben dann doch die Fotografen das Recht als letzte im Bild zu sein.

Ein Jahr später, zu Hause im Pelham Parkway. Jake versucht den Empfang am Fernseher einzustellen, dessen Bild die ganze Szene hindurch unruhig flimmern wird (worauf ich später noch zurückkommen werde). Als Vickie nach Hause kommt und Joey mit einem Kuss auf den Mund begrüßt wandelt sich die Lage von einem normalen Gespräch mit seinem Bruder zu einer Inquisition. Casillo bemerkt sogar, dass es eine Einstellung gibt, in der Jake die Antennendrähte wie Hörner aus dem Kopf zu wachsen scheinen. Ein italienisches Zeichen für den gehörnten, betrogenen Ehemann.²⁸⁸ „I’m gonna kill somebody.“, sagt Jake, der jetzt aus einem andern Winkel aufgenommen ist und der Fernseher ist nun schräger abgebildet, das Bild wird unruhiger. Rechts hinter Jake ist noch das wieder von Jalousien verschlossene Fenster in Szene gesetzt. Im Gegenschnitt bemerkt man auch Joeys Nervosität Angesichts Jakes Fragen. Er ist nicht mehr sicher in der Couch platziert, sondern steht vor der Wand in einem offenen Raum, der links ein halbes Bild zeigt, rechts durch eine Lampe heller ist. Genau hinter Joey hängt ein um 45° gedreht aufgehängtes, quadratisches Bild, das ins Auge springt. Sowohl in Einstellungen auf Jake als auch auf Joey arbeitet Scorsese damit, was Mikunda als emotionales Design bezeichnet (Vgl. Kap. 3.3.1). Die Schrägheit der Objekte bringt Unruhe ins Bild, die die Unruhe der Charaktere für den Zuseher nicht nur bemerkbar, sondern direkt fühlbar macht. Es gibt nur einen Ausweg. Joey geht.

Auf den im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgelösten Streit folgt eine zunächst statische Einstellung auf einen leeren Raum, die Treppe nach oben. Dann erfolgt ein langsamer Schwenk nach links zu Jake, durch ein mittlerweile leeres Zimmer. Ein zweites Mal ist Jake allein in einem Raum zurückgelassen worden.

Es erscheint so, als sei Joey der einzige Mensch, den Jake an sich heran lässt. Wenn er geht ist Jake alleine. Nach kurzem Zögern schwenkt die Kamera mit Jakes Bewegung wieder zurück auf die Treppe. Sie wird zum Symbol seiner Verbindung zu einem anderen Menschen: Vickie. Doch auch sie greift er an. Vickie flüchtet sich ins Badezimmer und sperrt die Türe zu. Jake geht ihr nach. Doch auch als er das Schlafzimmer bereits verlassen hat bleibt die Kamera noch einen Moment lang dort und zeigt den nächsten verlassenen Ort. Zu Vickie ins Badezimmer hat er keinen Zutritt. Sie drängt sich ganz rechts an den Bildrand, während links die versperrte Türe zu sehen ist. Die Distanz zwischen Jake und Vickie könnte man nicht größer darstellen. Jake „überbrückt“ sie indem er die Türe eintritt und sich so wieder Zugriff auf sie verschafft.

Die Distanz, in der seine engsten Vertrauten zu ihm stehen, ist auch in der nächsten Szene im Raum präsent. Und auch hier respektiert Jake sie nicht. Joey wird in einer nahen Einstellung beim Essen mit seiner Familie gezeigt. Links am Bildrand sind Frau und Kinder, rechts ist Joey und dazwischen in den Hintergrund erstreckt sich ein langer Gang, den sogleich Jake entlang stürmt um seinen Bruder anzugreifen.

Großaufnahme auf den funktionsuntüchtigen Fernseher. Jake ist in einer nahen Aufnahme seitlich zu sehen. Er starrt verständnislos resignierend auf den Fernseher, der ihm das richtige Bild verweigert, so wie er auch im Gespräch mit Joey vorher die Wahrheit nicht sehen konnte. Im Hintergrund ist ein Durchgang zum Vorzimmer, mit der einzigen Lichtquelle im dunklen Raum (nur Jakes Oberkörper ist vom Fernseher beleuchtet). Die Türe geht auf und Vickie kommt heim.

Oben packt sie ihren Koffer, durch die Türe links, wieder aus dem Hintergrund, betritt Jake die Szene. Die Kamera schwenkt nach rechts, so gleichgültig wie Vickie nach rechts geht um mehr Kleidung zu holen. Man hört Jakes Stimme aus dem Off, die Kamera bleibt bei Vickie. Mit ihrer Bewegung schwenkt sie nach links, nur um ihr sofort wieder nach rechts zu folgen, wo sie genau vor den heruntergelassenen Jalousien stoppt. Und noch einmal hin und her. Dann kommt Jake ihr nach. Durch die Empathie des Kamerablicks mit Vickie wird sehr deutlich, dass er den Schritt auf sie zumachen muss, um die Distanz zwischen den beiden wieder überbrücken zu können. Gleichzeitig scheint sie sich nicht so recht sicher und geht, während sie hin und her überlegt, doch immer wieder zum Koffer und damit zu Jake zurück. Schließlich gibt sie Jake noch eine Chance, doch im Hintergrund kann man in den Abstellraum sehen, dessen offene Türe auch nur die Aussicht auf ein weiteres von einer Jalousie vergittertes Fenster bietet.

Diese Sequenz, angefangen beim Streit mit dem Bruder bis zur Versöhnung mit der Frau, hat im Hinblick auf den filmischen Raum ein stark ausgeprägtes Konzept. Wiederholt wird Jake isoliert und allein gelassen gezeigt. Ursache dafür ist Jake selbst, der aus seiner Haut jedoch nicht heraus kann. Symbolisiert durch die Vergitterung der wenigen, potentiellen Raumöffnungen. Ein weiteres Resultat seines Verhaltens ist, dass sich seine Lieben von ihm distanzieren. Ein Umstand den Jake jedoch in keiner Weise respektieren kann. Und die Sache durch Gewalt nur noch schlimmer macht. Doch all das hat Jake auch bis zur letzten Einstellung der Sequenz nicht begriffen, die wieder keinen Ausblick auf Veränderung bietet.

Dann kommt es zu Jakes letztem Kampf. Wieder gegen seinen häufigen Gegner Sugar Ray Robinson. Im Gegensatz zu den Kämpfen davor beginnt die Szene in Zeitlupe, zu einer gedämpften Geräuschkulisse. Jake ist jetzt schon am Ende und hat, wie die Detailaufnahme auf den blutigen Schwamm zeigt, schon ordentlich Schläge einstecken müssen.

Noch während der Pause beginnt das cross cutting zu Joey. Und obwohl die Brüder nicht mehr miteinander sprechen, besteht über das Fernsehbild sogar noch eine Art räumliche Verbindung zwischen den beiden. Der Kampf verläuft ohne Verzerrungen, aber doch brutaler als die vorhergehenden. Da beide Boxer schon so erschöpft sind, können sie sich gegen die Attacken des jeweils anderen schon gar nicht mehr richtig wehren. Aber Scorsese lenkt in diesem Kampf den Fokus vor allem auf die Pausen zwischen den Runden oder das Durchatmen während diesen. Auf Robinson, wie der noch einmal all seine Kräfte sammelt. Auf Jake und das, was in ihm vorgehen mag. Dies hier ist kein gewöhnlicher Kampf, es ist etwas Persönliches. Scorsese inszeniert das Ende fast wie einen Western Shoot Out, ein Zusammentreffen der ultimativen Rivalen. Nachdem er die beiden Kontrahenten in der Totale im Profil einander gegenüberstehen gezeigt hat, nimmt er sie frontal in Nahaufnahmen ins Visier. Erst Robinson und dann La Motta, der nur noch in den Seilen hängt. Und dann wieder Robinson. Die kombinierte Zoom-Fahrt und die Zeitlupe machen deutlich, dass wir hier wieder ein wenig von Jakes Wahrnehmung mitbekommen.

„[...] Jake's vision of his opponent is shown via a point-of-view framing [...that] also incorporates a combined track forward and a zoom out to make the ring seem to stretch far into the distance, while a decrease in the frontal light makes Robinson appear even more menacing.“²⁸⁹

Robinson steht mitten im Ring, eine Spot-Reihe hinter ihm und Scheinwerfer rechts und links, deren Strahl im Zentrum auf Robinson treffen.

Jetzt totale Stille. Jakes Gesicht wird herangezoomt. Der veränderte Kamerawinkel und der hinter ihm aufsteigende Dampf, verdecken die Zuseher fast zur Gänze. Im Gegenschuss Robinson, der anläuft um weiterzumachen und die Geräusche zurück bringt (wobei unter die gewohnten Anfeuerungsrufe jetzt Schreckensschreie gemischt sind.) Robinson schlägt aus allen Möglichen Kamerawinkeln auf La Motta ein. Es folgen Großaufnahmen auf Jakes Gesicht, seine Handschuhe, wie er versucht sich mit ihnen an den Seilen festzuhalten und zu guter Letzt auf seine blutbespritzten Beine. Doch Jake steht immer noch. Und wieder hagelt es Blitze.

„[E]s ist eine ebenso freie wie genaue Komposition der Perspektiven, eine Choreographie des Kaputtschlagens, [...] ganz ohne jene Zwischenschnitte, in denen wir wenigstens halbwegs wieder eine sichere Ortsbestimmung vornehmen könnten [...].“²⁹⁰

Robinson lässt von ihm ab um sich auf seinen letzten Angriff vorzubereiten. Dann wieder ein bedrohlich wirkender Zoom auf Robinson, wie er in Zeitlupe die Faust zum Schlag erhebt. Jetzt hinter ihm so viel Dampf, dass man weder Publikum noch Ring sehen kann. Gefolgt von einer ebenfalls herangezoomten Großaufnahme auf den wankenden Jake, bevor der Zoom sich auf Robinsons Faust verlagert, die wie aus dem Nichts gegen Jakes Kopf donnert, wie ein Schlag einer anonymen Macht.

Doch wortwörtlich mit einem Schlag sind wir zurück in der tobenden Boxarena, in der Jakes Blut auf die Kampfritzer spritzt. Und jetzt setzt auch das cross cutting zu Joeys Wohnzimmer wieder ein. Doch die Sequenz endet mit einem letzten Schwenk durch den Ring, vorbei am Ringmoderator und dem Trainerteam Robinsons, vorbei an den Zusehern, mit einem Zoom auf die Seile des Rings, von denen einem Jakes Blut tropft.

Anders als Charlie in *Mean Streets* bezahlt Jake La Motta für seine Sünden nicht auf der Straße, sondern im Ring. Denn vor allem dieser letzte Kampf hat mit Boxen kaum mehr etwas zu tun. Da bleibt nichts mehr von tänzelnder Dynamik, so wie sie in der Credit-Sequenz nahegelegt wird. Hier sind zwei, die schon kaum mehr können. Einer der seine letzte Kraft sammeln kann und ein Anderer, der sich nicht mehr wehren kann, aber auch nicht aufgibt. Das ganze spielt von Dampf und Stille herausgehoben in einer Sphäre abseits der Boxarena, in einem Ring der, so Scorsese, doppelt so groß war, wie er bei einem echten Boxkampf ist: Khouloki schreibt über die Fähigkeit des filmischen Raums sich „[...] von der Darstellung eines »reelen Raums« 'zu einer Darstellung der psychischen Verfassung des Protagonisten bzw. zu einer Darstellung seiner Wahrnehmung“²⁹¹ zu entwickeln.

Scorsese sagt über die Box-Szenen:

„[...] there's a escalation, a progression in the horror, and thus an increasing stylization. The first match is the only one in which we used the reactions of the audience. The last meeting with Robinson is completely abstract. There are wide angle and foggy shots [...]. The ring is twice as big as it was in reality.“²⁹²

Überhaupt unterscheidet sich in *Raging Bull* jeder Boxkampf in Stilistik und Filmsprache vom andern. Scorsese hat – obwohl die Boxkämpfe keineswegs realistische Darstellungen sein wollen²⁹³ – extrem viel Wert auf ihre Inszenierung gelegt. Seeßlen merkt an: „Die 20

²⁹⁰ Seeßlen 166

²⁹¹ Khouloki 52

²⁹² Martin Scorsese in Henry 95

²⁹³ siehe Seeßlen 171

Filmsekunden des blutigen Kampfes mit Sugar Ray Robinson etwa benötigten zehn Drehtage.“²⁹⁴

Neben ihrer narrativen Funktion, war es sicher auch die auffällige Ästhetik in den Boxszenen, die Casillo zur Überzeugung brachten, die **Boxkämpfe** seien ein Gleichnis auf Jakes Leben - „boxing as a solemn ceremony or ritual“²⁹⁵

Und ähnlich wie Charlie in *Mean Streets* scheint Jake hier sein Buße zu tun. Gerade noch schlägt er seine Frau und seinen Bruder und direkt darauf, wird er von einer Robinsons Faust, die aber vor allem am Ende abstrakt bleibt, kaputt geschlagen.

Doch schon in der nächsten Szene hat man das Gefühl Jake hat es geschafft. „Miami 1956“ wir sehen einen establishing shot von einer Villeneinfahrt mit zwei Cabrios. Dann Jake bei einem Interview, während dem er fast liegt. Ein Schnitt auf Vickie zeigt, wie sie den ältesten Sohn abtrocknet, der gerade aus dem Pool kommt. Jetzt haben sie ihren eigenen Pool. Und auch die Reporter sind immer noch da. Der Fotograf macht zwei Bilder von Jake und seiner Familie und beide Male sehen wir vor dem Blitz Detailaufnahmen der Kamera.

Vickie sagt im Interview noch, dass es sie freut, dass Jake jetzt die ganze Zeit bei der Familie zu Hause sein kann, aber Jake hat andere Pläne, er will zurück ins Rampenlicht.

In einem establishing shot sehen wir den Nachtclub „Jake La Motta’s“ von außen. Drinnen ist es ähnlich dunstig, wie es im Ring gedampft hat. Jake beginnt seinen Auftritt mit einem Spotlight auf ihn an der Bar. Die Kamera folgt einer Kellnerin zur Bühne, wo sich Jake seinen Drink von ihrem Tablett nimmt. Die Kamera wechselt hinter ihn und gibt den Blick auf den Zuschauerraum frei. Eine tragische Verkehrung der Szene als er im „Copacabana“ als Stargast vorgestellt wurde. Er macht einen Scherz nach dem anderen, ohne auch die unterste Schublade zu scheuen, oder sich selbst zu schonen. Fast ahnt man, dass jetzt die Bühne für seine Katharsis erhalten soll. Während die Kamera abwechselnd im Zuschauerraum oder auf der Bühne platziert ist, wird deutlich, was nahelag, Jake kann nicht aufhören. „the thing ain’t the ring / it’s the play“. Zum Abschluss breitet er noch seine Arme aus und füllt fast das ganze Bild, nur links oben ist noch das Licht eines Scheinwerfers zu sehen, dass ihn in Szene setzt. Wie schon ganz am Anfang verbindet der Ausspruch, „That’s entertainment!“, Comedy und Boxen als zwei Unterhaltungsformen, die bei Jake beide auf seine Kosten gehen. (Sei es auf Kosten seines Körpers oder seiner persönlichen Geschichte und Ehre.)

²⁹⁴ Seeßlen171
²⁹⁵ Casillo 229

Als Jake nach einer langen Nacht aus dem Club torkelt, wartet Vickie schon auf ihn um ihm zu sagen, dass sie ihn verlässt. Sie sitzt im Auto, das Fenster ist fast ganz geschlossen. Jake ist ausgesperrt. Die Distanz zwischen beiden wird vor allem im Gegenschuss auf ihn deutlich. Vor Jakes Gesicht liegt die Dunkelheit des Autos und die Fensterkante, zerteilt das Bild horizontal. Die unterschiedlichen Lichtverhältnisse sind beim Blick von außen ins Autoinnere kaum merkbar. Doch von innen nach außen sind die Qualitäten der Räume grundverschieden. Vielleicht auch ein Indiz dafür, dass Jake nicht in der Lage ist wahrzunehmen, wie weit Vickie sich bereits emotional von ihm distanziert hat.

Die Kamera wechselt wieder nach außen in eine nahe Einstellung und Vickie fährt schräg an der Kamera vorbei. Wieder wird Jake alleine zurückgelassen und wieder hinterlässt er einen leeren Raum, als er aus dem Bild geht.

Nachdem er wegen sexueller Kontakte mit einer Minderjährigen angeklagt wird, geht Jake zu Vickie um Geld für die Kaution zu beschaffen. Dort zerhämmt er seinen Weltmeister-Gürtel während er hinter einer Durchreiche steht. Beim Pfandleiher debattiert er seitlich an der hohen, verglasten Schutzscheibe vorbei, über den Preis für die Juwelen aus dem Gürtel. Und danach telefoniert er in einer Telefonzelle. Schon bevor er in der nächsten Szene tatsächlich ins Gefängnis kommt, wobei zwischen ihm und den Beamten und der Kamera das Gittertor steht, wird seine gleichzeitige Gefangenheit und Ausgrenzung auf der Bildebene vorweggenommen.

Gemeinsam stecken die Beamten Jake Kopf voran in eine Zelle. Ein dunkles Loch, indem Jakes Kopf zuerst verschwindet. Anscheinend fällt das Licht durch dicke Gitterstäbe, denn auf dem kurzen Weg zur Pritsche, verschwindet Jake immer wieder in der Finsternis.

Robert Casillo schreibt: „Legally, morally, spiritually, Jake reaches rock bottom in a cell of the Dade County Stockade, whose emptiness and darkness embody the psychopathic isolation he had been skirting.“²⁹⁶

Er setzt sich in den Lichtkegel der auf die Pritsche fällt. Es scheint, dass er auch jetzt in seinem Elend noch angeleuchtet wird, wie zuvor (im Ring und auf der Bühne) von Scheinwerfern. Er flüchtet sich ins Chiaroscuro der rechten Wand und beginnt mit dem Kopf dagegen zu schlagen, wobei der immer wieder in der Dunkelheit verschwindet. Er versteht nicht warum er eingesperrt ist. Spätestens als er anfängt auf die Wand einzuschlagen, wobei seine rechte Körperhälfte sichtbar und seine linke fast nicht erkennbar ist, denkt man auch wieder an die Szene in der Hitzekammer. Hier war er auch eingesperrt, hier gab es auch nur

eine Lichtquelle, die den Raum ins Chiaroscuro getaucht hat. Nur dass sich jetzt die Gewalt letztendlich nur gegen ihn selbst richten kann. Während Casillo meint „the light that penetrates the cell represents awakening insight and the descent of grace.“²⁹⁷, repräsentiert das Chiaroscuro für mich eher die Ambivalenz von Jakes Charakter. Zum einen ist da seine Egomane und Brutalität und zum anderen seine Verzweiflung und sein kindlich anmutendes Unverständnis, wenn er jammert: „I’m not an animal.“ Georg Seeßlen schreibt:

„Der ganze Film, und zugleich jede Einstellung deutet auf ein einziges, furchtbares Bild hin: Dieser Jake La Motta randaliert in einem Käfig; er schlägt um sich und zerstört sich und jeden, der in sein Gefängnis kommt, aber er revoltiert nicht, er bricht, vor allem, nicht aus.“²⁹⁸

Zum Schluss gibt er nämlich auf und resigniert in der Dürsterkeit der Zelle.

Bei diesen beiden Interpretationsvorschlägen, schließe ich mich lieber Seeßlen an. Denn was auf die Gefängnis-Szene folgt ist meiner Meinung nach der tragischste Moment im Film überhaupt. Jakes Entscheidung mit Comedy weiterzumachen ist hier eher selbstzerstörerisch als würdevoll. Wir sehen ihn vorerst in Nahaufnahme, aber in der Totale zeigt sich uns ein ganz anderes Etablissement als das „Jake La Motta’s“. Im Hintergrund, ganz am Ende einer langgestreckten Bar, schon kaum mehr sichtbar auf der Bühne, steht Jake. Und wenn man nach den vereinzelt Lachern geht, hat er hier keine größere Funktion als Hintergrundmusik. Im Gegenschuss, einem over the shoulder close-up, sehen wir zwei kleine spots und vereinzelte Zuschauer. Mittlerweile teilt er sich die Bühne mit einer Stripperin, Emma 48’s, die auch seine neue Freundin ist. Während sie ihren Auftritt hat, steht er nutzlos am rechten Rand des Bildes. Gemeinsam verlassen sie dann das Lokal auf der 49. Straße. Dass sie dazu Stufen hinaufgehen müssen, verdeutlicht noch einmal die Heruntergekommenheit dieses Ortes.

Und dennoch lässt sich nicht von der Hand weisen, dass nachdem Jake »rock bottom in a cell« erlebt hat, er sich geändert hat. Jetzt wo er das erste Mal wirklich alleine war und ist (ohne Vickie, ohne Joey) lässt er Beleidigungen weder auf sich sitzen, noch rastet er aus.

Als er nach seinem Auftritt das Lokal verlässt entdeckt er gegenüber seinen Bruder, der in ein Geschäft geht, und entschließt sich endlich dazu sich mit ihm zu versöhnen. Er wartet vor dem Shop auf ihn, doch als Joey wieder herauskommt, geht er nach rechts aus dem Bild. Eine parallele Seitenfahrt zeigt die Brüder, wobei Jake Joey in konstantem Abstand folgt. Er versucht zu ihm durchzudringen, „Why don’t you turn around?“, doch in den Fenstern der

²⁹⁷

Casillo 257

²⁹⁸

Seeßlen 169

Straße hängen bezeichnenderweise „Closed“-Schilder und es ist fraglich ob Joey ihn, wie schlussendlich versprochen, anrufen wird oder nicht. Denn die Umarmung ist von einem Blickpunkt hinter Jake gefilmt und so sieht man sehr deutlich, dass dieser Joey liebevoll umarmt, Joey jedoch nicht fähig ist, die Geste zu erwidern. Stattdessen setzt er sich ins Auto. An sich schon ein abgetrennter Raum, in dem er auch noch Distanz zwischen sich und Jake bringen kann, ähnlich wie es zuvor Vickie getan hat.

Wieder ein establishing shot: „Barbizon Plaza“. Danach ein von oben nach unten abgeschwenktes Plakat, das einen Abend mit Jake La Motta und Textauszügen von Künstlern wie Shakespeare oder Tennessee Williams verspricht.

Schnitt ins Innere. Eine Reihe von Detailaufnahmen. Die erste von einer nackten Glühbirne, die auch in der Umkleidekabine die allgegenwärtigen Scheinwerfer, das Rampenlicht bedeuten. Dann der Wechsel in eine Nahaufnahme Jakes, der vor einem Spiegel sitzt und probt. Es ist die gleiche Umkleidekabine in der er sich in der zweiten Szene des Filmes befunden hat. Jake sehen wir halb am rechten Bildrand aber wirklich beobachten wir sein Spiegelbild, als er Marlon Brandos Passage aus *On the Waterfront* durchgeht. „It was you, Charlie. You was my brother. You should have looked out for me a little bit.“ Georg Seeßlen schreibt: „[...] die Worte sind an den Film-Bruder Charlie [sic] oder an den wirklichen Bruder Joey gerichtet, aber er spricht sie, indem er die Hand mit der Zigarre auf sein eigenes Spiegelbild richtet.“²⁹⁹

Bislang waren Szenen in denen Spiegel eine Bedeutung hatten negativ konnotiert: Da gab es die unbefriedigende Sex-Szene, das erste Treffen mit Tommy im „Copacabana“ oder der **Spiegelblick** nach dem Kampf gegen Sugar Ray Robinson, den fairerweise er hätte gewinnen müssen. Aber jetzt zeigt er das erste Mal auf sich und interagiert mit dem Spiegelbild anstatt es nur anzuschauen. Er scheint in gewisser Weise erkannt zu haben, dass er selbst für seine Situation verantwortlich ist, so wie das Casillo in der Gefängnis-Szene vorausgesagt hat. Aber den Schuldigen findet er immer noch im Spiegel. Er hat also so eine Art Sicherheitsabstand zu sich selbst aufgebaut.

Diese Distanz, in der er trotz allem zu sich und seinem Charakter steht, zieht sich weiter, als er, bereit zum Auftritt aufsteht, wobei die Kamera statisch bleibt und sein Körper im Spiegel in zwei Hälften fragmentiert wird, während sein Kopf überhaupt abgeschnitten ist. Zu einem Ganzen wird er erst wieder durch die Boxbewegungen, für die er sich bückt und somit wieder

zur Gänze im Spiegel zu sehen ist. Dann schattenboxt er gegen die rechte Wand und man fragt sich wie viel sich seit der Zellen-Szene tatsächlich in ihm verändert hat. Er muss immer noch kämpfen, er braucht immer noch die Aufmerksamkeit der Bewunderer um sich zu beweisen, dass er jemand ist.

Als er schlussendlich nach links aus dem Bild geht sind es die Worte „I’m the boss. I’m the boss. I’m the boss.“, die er im Off beschwörend vor sich hinsagt. (Worte mit denen er sich auch angefeuert hat, um sich auf seinen Titelkampf einzustimmen.)

Doch der Film endet nicht als Jake den Raum verlässt. Er zieht sich sukzessive zurück. Zuerst auf der Bildebene und danach auf der Tonebene. Doch die Kamera verweilt noch in einem weiteren verlassenen Raum, der zum Schlussbild des Filmes wird.

Raging Bull ist ein Film, in dem die Räume nicht vorrangig als Motivationsquellen für die Figuren dienen, wie es in *Mean Streets* der Fall war. Und auch nicht eine durchgehende Atmosphäre bestimmen, wie sie es in *After Hours* tun. Sondern **die Räume selbst erzählen** viel von einer Geschichte, deren psychologisierende Elemente zunehmend aus dem Drehbuch gestrichen wurden.³⁰⁰ Viel mehr geben sie Spielräume für Interpretationsansätze, die so vielfältig oder auch widersprüchlich bleiben müssen, wie der Charakter Jake La Mottas. Bordwell und Thompson sprechen von „the film’s uneasy balance of sympathy and revulsion toward its central character.“³⁰¹

Georg Seeßlen schreibt:

*Martin Scorsese [...] zeigt den Raum der Einsamkeit – nicht das Wesen also, sondern das »Funktionieren« der Einsamkeit.*³⁰² „Scorsese konstruiert die Einsamkeit der Bilder.“³⁰³ „[...] wir spüren nicht nur die Einsamkeit des Helden, sondern auch unsere eigene Einsamkeit angesichts eines Geschehens, das sich nicht vollständig erklären lässt, [...]“³⁰⁴

So ist es nicht verwunderlich, wenn in Georg Seeßlens Ausführungen der Ring und die Gefangenheit Jakes zentral sind, während Robert Casillo die Isolation Jakes ins Zentrum des Interesses rückt.

Das Grundkonzept für die Gestaltung des filmischen Raumes scheint auf den ersten Blick tatsächlich jenes zu sein, Jakes Gefangenheit und Eingesperrtheit zu zeigen. Er gerät „[...] von einem geschlossenen Bildraum in den anderen.“³⁰⁵

300 nach Henry 85 und 89
301 Bordwell/Thompson 392
302 Seeßlen 402
303 Seeßlen 402
304 Seeßlen 402
305 Seeßlen 160

Die Inszenierung des Rings als Käfig erweist sich jedoch als mehr als bloßes Symbol. Der Ring ist auch ein Instrument um Jakes Ausgestelltheit zu beleuchten. Und vor allem ist er, wie so viele andere Elemente (die Vordergrund-Hintergrund Kompositionen, die verlassenen Räume, diverse Trennungsmethoden im Filmbild) ein Ort, an dem Jake von seiner Umwelt (seinen Lieben) abgegrenzt ist.

„Scorsese beschreibt das Gefängnis seiner Menschen. Aber in dem er es beschreibt [...] macht er deutlich: Der Mensch ist mehr als sein soziales Gefängnis. Er hat die Freiheit, und vieles seiner Selbstinszenierung ist darauf ausgerichtet, diese Freiheit vor sich zu verbergen. [Man kann erkennen] wie vieles von dem Gefängnis des Menschen nicht von außen bestimmt wird, sondern in ihm selbst wirkt.“³⁰⁶

Gerade Jake La Motta ist eine Figur, die sehr aktiv Anteil daran hat, dass sich Menschen von ihm distanzieren. Aber er ist auch eine Figur, die genau das nicht sehen kann und so ziehen sich Metaphern der Blindheit, wie Rauch, Nebel, Dampf oder Regen, durch den Film.³⁰⁷

Georg Seeßlen bemerkt über Jake La Motta: „Er möchte [...] ein Einzelner werden. Aber er wird dabei nur ein Einsamer.“³⁰⁸

Auch der letzte Raum im Film ist ja leer. Casillo schreibt: „After Jake leaves the dressing room, the camera lingers on the mirror, inviting the audience to see itself in La Motta.“³⁰⁹

Ich deute die Einstellung etwas anders. Auch jetzt am Ende, wo Jake sich offensichtlich wieder gefangen hat, bleibt er isoliert und einsam. Niemand ist bei ihm, niemand wird in der Garderobe auf ihn warten. Nur ein Angestellter des Plazas macht seine Aufwartung um ihn auf die Bühne zu bitten. Und dieser ist bezeichnenderweise Martin Scorsese selbst.

Nicht nur narrativ endet der Film dort, wo er begonnen hat. Auch räumlich hat sich so gut wie nichts verändert. Und immer noch kämpft Jake alleine, auf einer Bühne, um die Gunst seiner Zuseher.

306 Seeßlen 421
307 nach Seeßlen 170
308 Seeßlen 160
309 Casillo 261

»Alienation« – »Taxi Driver« (1976)

„The whole conviction of my life now rests upon the belief that loneliness, far from being a rare and curious phenomenon, is the central and inevitable fact of human existence.“

Dieses Zitat aus Thomas Wolfes *God's Lonely Man* steht am Beginn der Dokumentation im Bonusmaterial der DVD von *Taxi Driver*.

Anders als Jake La Motta in *Raging Bull*, der von der Außenwelt abgegrenzt ist, ist Travis Bickle tatsächlich auch über lange Strecken des Filmes alleine.

Sein Alleinesein ist zwar gekennzeichnet durch Elemente wie das voice over seiner Tagebuchstimme, den häufigen Einsatz von point of view-shots und durch die Zeitlupe. Aber trotzdem ist es nicht immer einfach diese Passagen festzulegen, wenn es Rückblenden innerhalb einer solchen Szene kommt oder man mit als subjektiv gekennzeichneten Einstellungen konfrontiert ist, die aber aus der Position der Figur unmöglich sind (z.B. die Großaufnahme Betsys bei der ersten Palantine Kundgebung, bei der Travis aber in seinem Taxi sitzt). Und auch die vorgezogenen Tonspuren erschweren exakte Zeitangaben. Dennoch kann man sagen, dass Travis, bei einer Gesamtlänge (der Diegese) von 110 Minuten, zwanzigeminuten ganz alleine und vier Minuten zwar umgeben von Menschen, aber dennoch in seiner eigenen Gedankenwelt gezeigt wird. Das heißt ein gutes Fünftel des Filmes unterstreicht die Isolation des Anti-Helden auf räumlicher Ebene. Auffällig dabei ist, dass sich die Orte seiner Einsamkeit im Laufe des Filmes verlagern/verändern. Ganz grob kann man den Film aber visuell und inhaltlich in zwei Teile zergliedern, wie ich in Folge darstellen werde.

Den ersten Teil bildet Travis Bickle, **der Taxifahrer**, auf der Suche nach Sinn in der Großstadthölle New Yorks.

Wie aus einer anderen Welt taucht das Taxi, bedrohlich nahe aus einer Dunstwolke auf und fährt schräg an der Kamera vorbei. Bevor es ganz aus Bild verschwindet, produziert es eine weitere weiße Abgaswolke, in die dann der Titel eingeblendet wird. Nach einem Schnitt sehen wir eine Detailaufnahme Travis' Augen in einer Detailaufnahme. Nach einem weiteren Schnitt schaut die Kamera in einem point of view-shot vom Inneren des Taxis nach außen. Der Zuseher teilt hier Travis' Blick in die Welt (so wie er es bei den subjektiven Kameraeinstellungen Jake La Mottas getan hat).

In der nächsten Einstellung blicken wir durch die verregnete Windschutzscheibe, die einerseits das Taxi durch die verschleierte Aussicht stark als von der Außenwelt abgegrenzten Innenraum markiert, gleichzeitig aber Travis' Blick auf die Welt eine gewisse Unschärfe unterstellt und ihn dadurch in Frage stellt. Diese Indizien für eine falsche Wahrnehmung durchziehen zwar nicht, wie in *Raging Bull* den gesamten Film, stehen aber ganz am Beginn von *Taxi Driver* – quasi als Auftakt noch vor der eigentlichen Exposition der Figur Travis Bickles.

Und doch, etwas von dem Dampf aus den Straßen, dringt mit Travis in seine Welt und die Innenräume ein, als dieser zum ersten Mal die Taxizentrale betritt.

Der Anfang des Filmes zeigt uns Travis zuerst in einem abgeschotteten Innenraum, dann in weiten Räumen, beispielsweise einer menschenleeren Straße. Auf die Darstellung seiner Isolation im Draußen, wird dem Zuseher dann Travis' kleine Welt vorgestellt. Mit einem Schwenk über mehr als 180° wird sein Zimmer abgefilmt, wobei er selbst erst ganz zum Schluss ins Bild kommt. Einzelgänger, der er ist, dient sein Tagebuch als Ansprechpartner. Noch einmal visualisiert wird die freiwillige Abgrenzung Travis' in der anschließenden Taxifahr-Szene: Durch Scheiben und Fenster sehen wir die Welt wieder aus Travis' Blickpunkt, der diesmal dadurch markiert ist, dass (wie auch immer wieder später im Film) Elemente des Fahrzeuges im Bild zu sehen sind, wie um uns nicht vergessen zu lassen, dass der Kamerablick – und damit Travis – eben nicht Teil dieser Außenwelt ist. Und auch der Wiedereinsatz des voice overs verdeutlicht seine Verinnerlichung und konkretisiert seine Ablehnung gegenüber all dem menschlichen Abschaum („all the scum“) in den Straßen.

Travis ist bereit für seine ersten Fahrgäste. Ein Paar steigt ein und das voice over stoppt. Dennoch ist Travis auch jetzt, mit Fahrgästen räumlich abgeschottet inszeniert. Georg Seeßlen zitiert den Drehbuchschreiber Paul Schrader: „In den Augen seiner Kunden [...] ist er [Travis] nur Teil des Autos, ein gefühlloses Objekt wie das Steuerrad, die Aschenbecher oder die Scheinwerfer.“³¹⁰ Doch das scheint nicht Martin Scorseses Intention gewesen zu sein. Ihm geht es offensichtlich darum Travis als einen Einsamen darzustellen, auch wenn er unter Menschen ist. Eine frontale Halbtotale ins Taxi betont die Trennscheibe zum Rücksitz, die das Bild in Vorder- und Hintergrund teilt. Obwohl Travis zwar im gleichen Bild, wie seine Fahrgäste zu sehen ist, ist er gewissermaßen aber trotzdem nie im selben Raum mit ihnen. Im Bonusmaterial auf der *Taxi Driver* DVD spricht Schrader davon, dass das ja gerade die Ironie

an Travis' Charakter sei, dass er zwar ständig von Leuten umgeben sei, er aber trotzdem einsam ist.

Auch die Annäherung an Betsy (Cybill Shepherd) erfolgt nicht ohne Komplikationen: Zuerst sehen wir Travis in seinem Taxi sitzen. Der Blick ist auf ihn fokussiert, erst der Zoom Out ermöglicht einen Blick auf Travis' Umwelt. Er befindet sich vor der Wahlzentrale des Senator Palantine und spitzelt Betsy nach. Im Gegenschuss, aus Betsys point of view, sehen wir ihn hinter der Bürotüre in seinem Taxi sitzen. Die Distanz zwischen ihnen ist also sogar doppelt. (Da ist die Grenze vom Taxi nach außen und von außen in die Wahlzentrale.)

Mit seinen Arbeitskollegen kommt es zu einer ähnlichen Konstellation. Die Kamera befindet sich bereits in der Belmore Cafeteria und der Zuseher kann Travis' Kollegen beim Gespräch zuhören, während Travis noch außerhalb ist. Wir sehen ihn durch die verglaste Scheibe und als er sich zu ihnen setzt, ist der Abstand von ihm zu den Anderen größer als der Abstand zwischen diesen. In den folgenden two oder three-shots ragen auch oft Tischutensilien ins Bild, was ihn (ähnlich der Trennwand im Taxi) optisch von seinen Kollegen distanziert.

Travis driftet in Gedanken ab, wir teilen erneut seinen Blick, markiert wie in *Raging Bull* durch die Zeitlupe. Dann folgt eine Großaufnahme von oben auf den Tisch mit Travis' Essen und seinem Aspirin, das sich im Wasser auflöst. Es ist dies die erste von vielen Großaufnahmen auf alltägliche Dinge, die aber in Travis' Welt große Bedeutung gewinnen. Hier gekoppelt mit der Einstellung von zentral oben, die bislang schon zwei Mal zum Einsatz gekommen ist, nämlich immer wenn Travis in direkten Kontakt mit anderen Menschen getreten ist (bei seinem Einstellungsgespräch in der Taxi-Zentrale und seinem Besuch im Pornokino).

Eine zweite Taxifahrt, diesmal mit Senator Palantine (Leonard Harris), verstärkt die oben erwähnte Vordergrund- Hintergrundkomposition noch durch unterschiedliche Schärfenbereiche. Und ergänzt die Inszenierung der Interaktion mit Fahrgästen um die Dimension einer Blickachse über den Rückspiegel. Ein Vorgehen, das einerseits Travis fragmentiert, indem man nur seine Augen sieht, und andererseits einen dritten Raum im Taxi aufmacht.

Als dann Iris (Jodie Foster) einsteigt, erweitert sich die Inszenierung im Taxi um eine weitere Dimension. Das erste Mal sehen wir Travis im Taxi in einer neuen Perspektive, in Iris' point of view, von der Rückbank aus.

In der Episode mit dem eifersüchtigen Ehemann (Martin Scorsese) wird durch das Ersetzen einiger Schnitte durch Schwenks, eine gewisse Nähe zwischen den beiden Figuren suggeriert. Zusätzlich werden Lichter der Stadt im Rückspiegel und auf der Front- bzw. Heckscheibe

reflektiert. Ein Indiz dafür dass Travis diesmal wirklich einen Vertreter des Abschaums im Auto hat. Doch so unähnlich wird er diesem bald nicht mehr sein.

Zurück in der Belmore Cafeteria, begibt sich Travis, wenngleich skeptisch, an den Tisch zu seinen Kollegen. Doch während diese als Gruppe in four-shots präsentiert werden, steht er in seinen single shots als Einzelner der Gruppe gegenüber.

Vertrauensvoll wendet er sich an „Wiz“, Wizard (Peter Boyle): „I just wanna go out and you know, like really, really do something. ... I got some bad ideas in my head.“ Aber Wiz versteht Travis nicht und nach abstrusem Gerede gibt er zu: “I don’t even know, what the fuck you’re talkin’ about.”

In der Dokumentation zum „Making of“ auf der DVD sagt Peter Boyle Scorsese wollte diese Szene, als Szene verstanden wissen, in der Einer versucht einem Andern Hilfe zu geben, dem aber nicht zu helfen ist. Ein Ansatz der wieder im Bild seine Entsprechung findet: Trotz der für Travis ungewöhnlichen Verbundenheit zwischen den Beiden, die durch den Einsatz von two-shots signalisiert ist, ist durch die Wahl der Farben, trotzdem die ständige Isolation Travis’ zu spüren. Wiz ist in das rote Licht der Leuchtreklame getaucht, während hinter ihm blau-grünes Licht aus dem Diner scheint. Travis ist einfach anders, fällt heraus. Und es geht hier weniger darum, dass Einer enttäuscht wird, als dass zum Ausdruck kommen soll, dass kein Ansprechpartner da ist und es also auch keine Hilfe für Travis geben kann.

Die nächste Szene zeigt uns Travis allein zu Hause vor seinem Fernseher frühstücken. Dabei wird wieder mit Großaufnahmen der Fokus auf Dinge des Alltäglichen gelenkt. In diesem Fall darauf, wie Travis sein Müsli mit Alkohol verfeinert. Nach einem Zoom out in eine halbnaher Einstellung, sieht man dann Travis doppelt. Ein Mal von vorne und das zweite Mal im Spiegel rechts vom Tisch von der Seite. Die Verdoppelung durch sein Spiegelbild ist ein Hinweis, dass wir bald eine neue Seite an Travis kennenlernen werden, die sich gerade zu entfalten beginnt. Er sieht sich ein Interview mit Senator Palantine an. Der Zoom auf dessen Gesicht im Fernseher bis zur Detailaufnahme, ist das erste Anzeichen für Traviss’ weitgehend unmotivierter, aggressiv konnotierter Obsession mit dem Senator.

Als in der nächsten Szene auch noch die Verbindung von Palantine zu Travis’ Versagen hinsichtlich Betsy unterstrichen wird, wird der **Bruch im Film** deutlich: Von einer Innenansicht des Taxis wechselt der Kamera-Blickpunkt auf dessen Dach und wir sehen wie

das »**off duty**« Licht erlischt, obwohl Travis gar keine Fuhre hat. Er zischt an einem Kunden vorbei. Gerade er, der immer jeden überall hin geführt hat.

Zudem war die vorige Szene, auch die ertse in der Wohnung, die länger als eine Minute gedauert hat. Es ist kein Zufall, dass das Zeitverbringen in der Wohnung zeitlich mit dem Ignorieren der Taxifahrerplichten einhergeht.

Paul Schrader sagt in *Making Taxi Driver*, der Dokumentation im Bonusmaterial der DVD „**The taxi cab** occurred to me as **a metaphor of loneliness**“. Es ist ein Ort, der sich durch ein Außen bewegt und dabei ein Innen ist. Ein Ort, an dem ständig diese Distanz von Außen und Innen präsent ist. Und das ist ein Punkt, der das Taxi stark von dem Innenraum in der Wohnung unterscheidet. Zwar fällt durch ein vergittertes Fenster Licht ins Zimmer, aber nie sehen wir, was außerhalb vorgeht. Und mit Travis' Charakter verhält es sich ebenso, wie mit dem filmischen Raum. Noch mehr als zuvor, zieht er sich in seine Welt zurück.

Ab jetzt wird Travis deutlich seltener in seinem Taxi gezeigt werden. Und ab dieser Sequenz wird auch nicht mehr zu sehen sein, dass er einen Fahrgast mitnimmt, außer ganz am Ende Betsy. Stattdessen verlagert sich seine Welt in seine Wohnung, in der er ab jetzt mehr als doppelt so oft wie bisher zu sehen sein wird.

Mit diesem Umschwung in der Repräsentation des Raumes beginnt kurz vor der tatsächlichen Filmmitte der zweite Teil: Travis als „**God's lonely man**“, wie er sich später in derselben Sequenz nennen wird. Im voice over hören wir während der Taxifahrt Travis sagen:

„Loneliness has followed me my whole life, everywhere.“

Was sich aber schlagartig geändert hat, ist, dass Travis durch Betsys Zurückweisung und Wiz' Unverständnis, sich eine **Mission** ausgedacht hat, die – ich habe es erwähnt – das erste Mal beim Palantine-Interview nahegelegt wird, als der Kamerablick (Ausdruck Travis' subjektiven Empfindens) sich wie hypnotisiert in Palantine bohrt.

Nach dieser letzten beruflichen Ausfahrt, bei der Travis aber anscheinend schon vollständig in seiner Gedankenwelt war, sieht man ihn zu Hause. Die Kamera zeigt ihn frontal und fährt langsam zurück, während sie um 90° nach links kreist. Hinter ihm werden das vergitterte Fenster und am Ende der Kamerabewegung über einem Palantine-Poster ein Schild mit der Aufschrift „One of these days, I'm gonna get – organiz-ized!“ sichtbar. Und auch der Text des voice overs kündigt eine Veränderung an.

Der kleine Bildausschnitt und die beengenden Raumelemente setzen Travis' Wohnung in einen starken visuellen Kontrast zur Außenwelt, von der er zusätzlich durch das Vergitterte Fenster getrennt ist.

In der Szene, in der Travis mit „Easy Andy“ in einem Hotel die Waffen begutachtet, gibt es eine Einstellung, die besagte Koffer in der Mitte des Zimmers auf dem Bett liegend zeigt und durch das Fenster im Hintergrund eine grandiose Aussicht auf die Skyline Manhattans bietet. Die logische Konsequenz für die Figur Travis', die die Stadt und ihrer Einwohner verachtet, ist mit der Waffe nach draußen zu zielen.

In einem geschwenkten point of view-shot sehen wir Travis ausgestreckten Arm, mit der Waffe in der Hand stellvertretend über die Stadt wandern, bis er in zwei Frauen, den einzigen Personen in der Nähe, sein Ziel gefunden hat. Genauso willkürlich wie in Plantine. In weiterer Folge zielt Travis auch direkt auf den Zuseher, der ja auch Teil des Draußen ist.

Was an dieser Szene noch neu ist, sind die langsamen Schwenks in Detailaufnahmen über die geordnet aufgereiht liegenden Pistolengriffe und -läufe. Großaufnahmen von Waffen werden uns noch öfter begegnen.

Im Anschluss daran folgt die erste Trainingssequenz. Es scheint Travis ist aufgewacht und beginnt sich jetzt wirklich zu organisieren (wie es auf dem Schild in seinem Zimmer zu lesen ist). Seine Liegestütze werden von vorne, von der Seite und dann von oben gefilmt. Die Einstellungen von zentral oben sind in *Taxi Driver* überhaupt eine beliebte Methode Organisiertheit ins Bild zu bringen: Auch in der Schießstand-Szene in der gleichen Sequenz werden sie eingesetzt, um Travis' Waffen der Größe nach geordnet, in Reih und Glied liegend zu präsentieren, bevor er sie eine nach der anderen abfeuert. Und zwar aus der mittleren und im Bild zentralen Kabine.

Seine Angewohnheit das Pornokino zu besuchen bildet eine weitere Szene der Sequenz bevor wir uns wieder in Travis' Wohnung befinden. Wir sehen Travis in einer nahen Einstellung erstmals vor einem mit Jalousien halb verhangenen Fenster stehen, rechts hinter ihm sein Spiegelbild im Spiegel. Die außergewöhnliche Länge des Pistolenlaufes, der schräg zum linken Bildrand weist, dynamisiert das Bild zusätzlich, ohne seine Klarheit und Ordnung zu zerstören. Der Lauf bildet im Gegenteil sogar eine Gerade mit einer Horizontalen in der Jalousie. Schließlich dreht sich Travis zum Speiegl und probt das Waffen-Ziehen. Es kommt erneut zu einer optischen Verdoppelung Travis und gleichzeitig hat der Zuseher Zeit Stadtpläne an der hinteren Wand zu bemerken, ein weiteres Symbol für systematische Ordnung.

Dann beobachten wir Travis' Arrangements. Er ist meist nur ausschnittshaft im Bild zu sehen. Zentral sind hier wirklich die Vorbereitungen, die in Groß- und Detailaufnahmen gefilmt sind,

so wie alltägliche Handlungen im ersten Segment des Films. Die Aussage dahinter ist klar: Diese Tätigkeiten werden zu seinen alltäglichen Ritualen.

In der zweiten Trainingsszene steht in der ersten Einstellung eine Waffe im Fokus. Dann erst wird Travis gefilmt. Oder eigentlich sein Spiegelbild, von dem erst später auf Travis geschwenkt wird. Der »taxi driver« aus dem ersten Teil wird zusehends unwichtiger. Die neue Person (deren Auftauchen ja auch im Spiegelbild vorangekündigt wurde) in die sich Travis sukzessive verwandelt, die eine Mission hat, gewinnt die Überhand.

Kleine Dinge, wie etwa Schutzputzcreme kommt ganz groß ins Bild und widerspiegelt damit die Bedeutung die das militärische Putzen der Stiefel für den Vietnam-Veteranen hat. Von oben sieht man ihn sein Messer schärfen und in einer Art amerikanischen Einstellung sehen wir, wie er sich den Hemdärmel abschneidet. Anders als bei den Spiegelszenen geht es jetzt nicht mehr um die Veränderung der Figur, sondern die Person Travis verliert an Bedeutung. Sein Kopf ist sogar abgeschnitten. In den Wohnungs-Szenen wird der Fokus immer vehementer auf die Dinge und die damit zusammenhängenden Rituale gelegt. Die Figur wird fragmentiert. Nur noch die Handlungen im Dienste der Mission zählen.

In der Wahlkampfsrede Palantines wird es sehr deutlich, dass er und Travis als **Gegensatzpaar** inszeniert sind.

In einer totalen Einstellung von schräg oben, sehen wir Palantine, umringt und bestürmt von Anhängern, aus einem Auto steigen und sich seinen Weg vor die Siegesstatue bahnen. Auf dem Podium angekommen wechselt die Kameraposition hinter ihn und nimmt nicht nur eine offenbar jubelnde Statue des Denkmals ins Bild, sondern auch die Menschenmasse vor dem Podium. Palantine beginnt seine Rede.

Dann folgt ein Schnitt auf eine Großaufnahme einer sich öffnenden Taxitüre. Travis steigt aus, doch da die Kamera in ihrer Position verharret, sieht man nur seinen Hüftbereich. Im Gegensatz zu Palantine ist er weder in seiner Gänze abgebildet, noch von Leuten umringt. Während Palantine Mittelpunkt der Massen war, schwenkt die Kamera suchend an Hüften entlang, bis sie auf dem uns wohlbekannten Army-Jacket ruhen bleibt, auf der mittlerweile der Wahlbutton mit der Aufschrift „We are the people“ als ironisches Kommentar zu Travis sozialer Entfremdung zu lesen ist. Während sich Palantine als Teil des Volkes und Vertreter für das Volk sieht, empfindet sich Travis als einsamer Kämpfer im Abseits gegen den menschlichen Abschaum.

Den Schwenk hinauf zu seinem Gesicht vollzieht die Kamera erst indem sie der Tablette in seiner Hand zum Mund folgt. Die Verwandlung ist vollkommen. Wir sehen den neuen Travis mit Mohawk und Fliegerbrille. Links hinter ihm ein Verkehrsschild, auf dem lediglich „prohibited“ zu lesen ist. Ein weiterer Kommentar, der Travis tatsächliche, unerwünschte Stellung in der Gesellschaft verrät.

Schnitt auf Palantine. Wir sehen ihn in einer nahen Einstellung; einem Prediger gleich, mit weit ausgestreckten Armen, verdoppelt noch durch die Statue im Hintergrund. Der Gegenschnitt zurück auf Travis zeigt ihn in einer Großaufnahme mit verschränkten Armen, also in genau der gegensätzlichen Körperhaltung. In einer weiten Einstellung wird zudem deutlich, dass er von der Menge isoliert ist.

Wie zuvor bei Palantine wechselt die Kamera jetzt hinter Travis. Ein Schwenk nach oben, kombiniert mit einer Kippbewegung nach unten, gibt den Blick auf die Menschenmasse zwischen ihm und Palantine frei. Nach einigen Zwischenschnitten beginnt Travis seinen Weg durch die Menge. Die Kamera folgt ihm in einem forwärts tracking shot. Die Leute weichen ihm aus, so als ob sie wüssten, dass ein Störfaktor auf sie zukommt, wohingegen Palantine sich kaum durch die jubelnde Bewundererschaaar bewegen konnte.

Vor dem Hintergrund dieser Kontraste möchte ich jetzt auf den Auftakt der ersten Kundgebungsszene Palantines eingehen: In vier statischen Einstellungen, wurden schicke Hochhäuser aus der Untersichtsicht präsentiert. Als Travis aber von dem Polizisten vertrieben wurde, fuhr er zurück in seine Gegend, wo es statt jubelnden Massen, zwei prügelnde Alte gab. Er folgte Iris und betrat mit ihr das Stundenhotel. Bezeichnenderweise wurde dieses heruntergekommene Hochhaus, mitsamt seinen Feuerleitern von unten nach oben abgeschwenkt, bis die Kamera in einer Position ruhen blieb, die der der Einstellungen der Hochhäuser sehr ähnlich war. Die visuelle Parallelisierung macht den Kontrast deutlich, ohne die beiden Einstellungen zeitlich direkt hintereinander stellen zu müssen. Hier prallen zwei Welten, Personen und Überzeugungen aufeinander. Die Weite und Helligkeit in Manhattan gegen die Enge und Dunkelheit in den schäbigen Gängen des Stundenhotels.

Hier gehört Travis hin und er verlagert seine Mission von der Ermordung Palantines auf die Errettung Iris'. Wie in *Raging Bull*, gibt es auch in *Taxi Driver* **Metaphern für das Sehen**. Zu Beginn des Films dominieren Wahrnehmungsbehindernde Elemente, wie Dampf, oder Regenschleier Travis' Blick. Aber die Iris ist die Blende des Auges, die den Lichteinfall reguliert. Es ist so als ob erst das kleine Mädchen Travis die Augen öffnen konnte und ihm zeigt wo er gebraucht wird.

Betrachten man das Ende des Filmes nach Travis' blutigem Racheakt, so entdeckt man weitere Parallelen zu *Raging Bull*.

Sowohl Jake La Motta als auch Travis Bickle wollten jemand werden. Jake ein Einzelner und Travis Einer wie die Andern. Einmal im Drehbuch heißt es:

„All my life needed was a sense of someplace to go. I don't believe that one should devote his life to morbid self-attention. I believe that someone should become a person like other people.“

Beide klammern sich an Rituale um ihr Ziel zu erfüllen und beide stehen sich selbst genau dabei im Weg. Paul Schrader beschreibt in der kurzen Dokumentation *Making Taxi Driver* Travis Bickle als einen Charakter der sich selbst boykottiert. (Seine Beziehung zu Betsy, indem er sie in ein Pornokino ausführt und auch seinen Körper durch Tabletten und Alkohol. Sodass er nie dorthin kommt, wo er hin will.

Schrader sagt schlussendlich hat Travis sein Apotheose, sein „coming into glory“³¹¹. Aber was dann?

Er lässt seine Haare wieder wachsen, trifft sich wieder mit seinen Taxifahrerkollegen und fährt sogar tatsächlich wieder Taxi.

“He's now a hero, because he's famous. It doesn't mean he's changed. He's the same. He's gonna go out and start doing it again; given his way of thinking and his pattern of behaviour. He's not cured.“³¹²

Und die erste Kundschaft, die wir wieder in sein Taxi steigen sehen ist niemand anderer als Betsy. Immer noch läuft die Kommunikation, die Blickachse, über die Rückspiegel. Travis lässt sie im wahrsten Sinne des Wortes am Straßenrand stehen, in einer Gegend die der Palantines um vieles näher ist als die Travis'. Wie immer fährt er alleine in die Nacht. Für mich war der treffendste Begriff um Travis Bickles Zustand zu beschreiben, der englische Begriff »**Alienation**«. Er bedeutet in erster Linie die Entfremdung, impliziert aber im Gegensatz zum deutschen Ausdruck durch den Wortstamm »alien« auch gleich die eigene Andersartigkeit. Scorsese wollte die Szene vor der Belmore Cafeteria explizit als eine Situation verstanden wissen – so Peter Boyle in *Making Taxi Driver* –, in der Einer Rat sucht, dem nicht zu helfen ist, weil es einfach niemanden gibt, der ihn verstehen könnte. In der weiteren Wortverwendung erwähnt Langenscheidt³¹³ auch das Wort Abneigung. Das auf Travis Anschauung in Bezug auf seine Umwelt zutrifft. Und – prinzipiell als psychologischer Fachausdruck verwenbar – meint »mental alienation« Psychose.

³¹¹ Paul Schrader in *Making Taxi Driver*

³¹² Paul Schrader in *Making Taxi Driver*

³¹³ „Langenscheidts Handwörterbuch Englisch.“

Es ist in der Tat beunruhigend, dass Travis, auch nachdem Betsy ausgestiegen ist, weiterhin über den Rückspiegel verdoppelt im Bild zu sehen ist. Der Spiegel ist der Raum des gewalttätigen Travis, der unbeeinflussbar und so abrupt wie in der Szene kommt und geht. Scorsese hat den Charakter Travis' ähnlich gesehen. Er sagt:

“I implied at the end, when he looks in the mirror [and] thinks he sees something in the back of the car or in the street ... I just think he's like a ticking time bomb that's gonna go off again, at some point – either to[wards] other people or towards himself.”³¹⁴

Travis ist wieder der alte, der Taxifahrer. So wie er aus dem Nichts aufgetaucht ist, verschwindet er auch wieder. Im Endeffekt entlässt der Film seine Hauptfigur in genau die Welt, aus der er sie herausgegriffen hat. Die Welt der Großstadtlichter, voll von „filth“, auch repräsentiert durch die gewissenlose Presse, als Metapher für die verqueren Moralvorstellungen der Bevölkerung.

Feindliche Räume – »After Hours« (1985)

Noch Eindringlicher wiederholt Scorsese die Vorgehensweise des Herausgreifens einer Figur fast 20 Jahre nach *Taxi Driver* in *After Hours*.

Nach den Anfangscredits sieht man in medias res einen Büroraum. Sobald man ihn sieht, setzt ein rascher, kurzer Zoom schräg durch den, durch Arbeitskojen und Tische verwinkelt wirkenden Raum, direkt auf Paul Hackett (Griffin Dunne), die Hauptfigur, ein. Georg Seeßlen schreibt:

„Die Kamera in AFTER HOURS rast förmlich auf Paul Hackett in seinem Büro zu [...]; der Film greift ihn heraus und wird ihn, nachdem er ihn für seine Zwecke missbraucht hat, wieder ausspucken.“³¹⁵

Nach einer eleganten Kreisbewegung der Kamera um Paul und seinen Arbeitskollegen herum, sehen wir einen Schnitt auf Paul und nach einem weiteren Schnitt die Detailaufnahme des Drückens einer Taste. Das Augenmerk wird auf die alltäglichen Handlungen in Paul Hacketts Leben gelenkt. Um gleich darauf in einer Nahaufnahme Pauls Gesicht, dass sich Richtung linkes Off wegdreht einzufangen. Im anschließenden Point of View-Shot teilt die Kamera seinen abschweifenden Blick und folgt einem durch den Raum getragenen Ordner. Im Gegenschnitt sehen wir diesmal eine Großaufnahme Pauls Gesicht von vorne, jetzt folgt er nur noch mit den Augen. Im Anschluss daran fängt die Kamera eine Collage aus Detailaufnahmen von Gegenständen aus dem Arbeitsalltag ein, gegliedert durch Schnitte und Schwenks: Rechnungen, Schreibmaschinen und persönliche Gegenstände anderer Kollegen. Ausgelöst durch die von seinem Kollegen geäußerte kritische Einstellung gegenüber der eintönigen Arbeit, sieht es nun so aus, als reflektiere Paul Hackett seine aktuelle Situation, seinen Alltag und wahrscheinlich sein ganzes Leben.

In einer Totalen sieht man in der nächsten Sequenz wie Paul die Firma durch das prunkvolle Eingangstor verlässt, das hinter ihm geschlossen wird. Die Einstellung evoziert auch trotz eines anderen Kamerawinkels und einer kleineren Einstellungsgröße eine Assoziation an die Arbeiter der Lumières, die die Fabrik verlassen.

Nachdem wir nun Pauls Arbeitsplatz kennengelernt haben, der – so legt die kritische Aussage seines Kollegen nahe – Zentrum seines Daseins ist, führt uns die darauffolgende Sequenz in seinen zweiten Lebensraum, in seine eigenen vier Wände. Genau genommen sieht man vorerst nur einen Lichtspalt, der durch die Wohnungstür fällt, als Paul diese öffnet. Gefolgt von seinem Schatten, der über die Wand streift, erkennen wir seine Silhouette und wie er den Lichtschalter betätigt. (Und wieder fängt die Kamera auch hier die alltäglichen Handlungen

des Protagonisten ein.) Danach folgt die Kamera Paul mit Fahrt und Schwenk in sein Wohnzimmer, doch erst als sie zurückfährt, können wir uns im Raum orientieren. Hier haben wir es mit einem Raum zu tun, der im Gegensatz zum Büro sehr klar und einfach strukturiert ist. Er ist hell und aufgeräumt. Gerade das Telefon und Magazine sind beliebig auf dem Tisch positioniert. Das einzige Bild im Raum zeigt einen in mehrere Ebenen gestaffelten Raum, der ein wenig labyrinthisch verwinkelten wirkt. Durch die farbliche Übereinstimmung Pauls Anzug mit den Farben des Zimmers wird nahegelegt, dass er in diesen Raum gehört und der Raum zu ihm. Er widerspiegelt viel von Pauls Charakter, einem aufgeräumten, funktionalen und „normalen“ Mitglied der Gesellschaft. Nach einer erneuten Detailaufnahme (und zwar von einer ununterbrochen betätigten Fernbedienung) sehen wir Paul, wie er in einer Halbtotale, erleuchtet nur vom blau flackernden Licht des Fernsehers, auf einer Couch liegt. Das Betätigen der Fernbedienung ist einerseits wieder eine Darstellung seiner alltäglichen, gewohnten Handlungen, stellt aber andererseits auch eine Analogie zu seinen Tätigkeiten im Büro her und lässt so seinen gesamten Tagesablauf als eher monoton erscheinen.

Nach einem Schnitt sehen wir eine Großaufnahme von einem Buch, Henry Millers „The Tropic of Cancer“. Die Kamera fährt nach hinten, identifiziert Paul als den Leser des Buches und gibt die Umgebung als Diner preis. Und nicht nur das. Am rechten unteren Bildrand wird ohne Umschweife gleich eine an einem anderen Tisch sitzende Frau, Marcy (Rosanna Arquette) von hinten sichtbar. In der Beleuchtung und Farbgestaltung weicht diese Schlüsselszene von den vorhergehenden ab. Generell ist der Raum nicht so hell ausgeleuchtet, die Wände und die Bezüge der Bänke im Diner sind feuerrot und durch das Fenster hinter Paul sieht man das erste Mal den ständigen Nebendarsteller im Film: Draußen ist es bereits Nacht. Die Frau spricht ihn an, doch erst als er sie wahrnimmt, wird im Gegenschuss ihr Gesicht sichtbar – gefährvoll von in regelmäßigen Abständen rot aufflackerndem Licht, dass durch die Fenster von der Straße her einfällt. (Wahrscheinlich von einer typisch Scorsese'schen, blinkenden Neon-Reklame). Im folgenden Schuss-Gegenschuss-Verfahren bemerkt man, dass sich der Kellner, der sich in Pauls Hintergrund befindet, seltsam bewegt. Die unbekannte Frau steht auf, geht zu Paul und setzt sich an seinen Tisch. Die Kamera schwenkt nach oben, fährt ihr dabei hinterher und schwenkt wieder nach unten als sie sich setzt. Die Aufhebung der Statik im Raum wird also von der Kamera nachvollzogen. Und damit auch der Vorgang der Veränderungen der räumlichen Relation zwischen den beiden Figuren. Erst als die neue Position der Beiden zueinander etabliert ist, wechselt Scorsese zu einem profile two-shot. Zwar könnte man die Überbrückung des Raumes auch in Schnitten

auflösen, doch durch die Entscheidung für die Kamerabewegung und die mise-en-scène, wird der Zuseher subtil auf die Wichtigkeit dieser Annäherung hingewiesen, die ja der Auslöser für Pauls nächtliche Odyssee sein wird. Und tatsächlich verweist die Frau sofort auf das seltsame, von der Norm abweichende Verhalten, des Kellners im Hintergrund.

Die nächste Sequenz beginnt mit einer Detailaufnahme auf Pauls Telefon und den wählenden Finger. Ein letztes Mal sehen wir Paul nun noch einmal in seiner Wohnung und zwar in einer Totalen. Der üblichsten, „normalen“ Einstellung für einen establishing shot, die mit der Normalität der Hauptfigur korreliert. Genauso wie auch schon in der ersten Wohnungsszene. Paul telefoniert mit Marcys Mitbewohnerin. Erst als Marcy am anderen Ende zu hören ist, verändert sich der Kameraposition und die Einstellungsgröße zu einer halbnahen. Hinter ihm ist jetzt die linke Seitenwand mit einem Bild von einem leeren schwarzen Ledersessel zu sehen. Langsam zoomt die Kamera näher, dann folgt der Schnitt auf eine Großaufnahme seines Gesichts.

Nachdem sich Marcy zuvor in seinen Raum gedrängt hat, in dem sie sich uneingeladen an seinen Tisch gesetzt hat, lockt sie ihn nun mit den Worten, „Come on over!“, in ihre Welt, nach Soho. Auf der Tonebene hören wir nun erstmalig das leitmotivische Ticken, bevor wir eine Digitaluhr sehen, auf die resolut herangezoom wird: Es ist schon spät! Paul wird sich in eine Welt begeben, die weder seinem Raum noch seiner Zeit entspricht.

Nach einer weiteren Großaufnahme auf Pauls Gesicht zoomt die Kamera auf den Telefonhörer bis in eine Detailaufnahme des Mundteils. Langsam schwenkt die Kamera nun den Hörer bis zum Lautsprecher entlang. Sie skizziert quasi den Raum Marcys, die eben im Bild abwesend, aber auf der Tonebene anwesend ist. Der Schwenk ist so langsam, dass der Kamerablick wie hypnotisiert wirkt und so die Anziehung die Marcy auf Paul hat, für den Zuseher nachempfindbar zu machen. Wie um diese vage Vermutung zu bekräftigen, schwenkt die Kamera weiter auf die gebannt blickenden Augen Pauls.

Durch diese Annäherung der Kamera an das Telefon (und damit Marcy) wird Pauls Interesse und Neugier visualisiert und auch seine Bereitschaft sich auf ein Abenteuer einzulassen.

Am Beginn der nächsten Sequenz sehen wir eine Totale einer – durch die Straßenbeleuchtung – auffällig in den Hintergrund fluchtenden, nächtlichen Straße, auf der ein Taxi um eine Ecke biegt und auf die Kamera zufährt. Nach einer Schärfenverlagerung im Bild, erscheint am linken Bildrand zuerst Pauls Hand, die das Taxi anhält, bevor er sich ganz in den Bildraum bewegt. Auch hier wird auf visueller Ebene, an der Grenze des Bildraums, vorweggenommen,

was wir in der kommenden Stunde sehen werden: Wie Paul sich in einen Raum drängt, in den er (im Gegensatz zu seiner Wohnung) offensichtlich nicht gehört. Wie er die Grenze in einen ihm fremden, sogar feindlichen Raum übertritt.

Die furiose Taxifahrt ist gleichsam sein **Shuttle in diese andere Welt**. In dem kleinen Raum den der Rücksitz des Taxis bietet, sucht Paul so gut es geht nach Halt. Allerdings verliert er seinen einzigen Geldschein, der aus dem Fenster gesogen wird. Paul will ihn wieder einfangen, doch bis das Fenster ganz heruntergekurbelt ist, ist es zu spät. Der Eindruck er befinde sich in einem fahrenden Gefängnis geradewegs in den Abyssus wird dadurch verstärkt, dass er auf Grund der Rasanz der Fahrt auch keine Möglichkeit hat aus dem Taxi auszusteigen. Ihm bleibt nichts anderes übrig als hilflos zuzusehen wie der Geldschein, einer Feder gleich, zu Boden flattert. Durch die technische Beschleunigung des Höllenritts durch den dichten New Yorker Verkehr verzerrt sich zum Einen einmal die zeitliche Dimension. Außerdem überbrückt die Fahrt eine lange Strecke (die zwischen der Upper East Side und Soho), während der sich auch die Qualität des Raumes ändert: Sieht man am Anfang der Fahrt durch die Windschutzscheibe, wie das Taxi fast ein anderes rammt, bietet sich zwei, drei Ecken später nur noch der Ausblick auf nasse, dunkle, leere Gassen.

Die Fahrt endet auf einer menschenleeren Kreuzung, auf der eine Straße schräg nach links hinten fluchtet, während die beiden Horizontalen nur im Ansatz zu sehen sind. Um diesen Eindruck absoluter Verlassenheit beim Zuschauer wirken zu lassen, lässt Scorsese die weite Einstellung stehen, obwohl man schon Stimmen im Taxi hören kann. Auch als das Taxi dann wegfährt und Paul alleine zurück lässt, hat das Bild noch Zeit nachzuwirken. Weit und breit ist niemand zu sehen. Jetzt ist Paul in einer anderen Welt.

Als nächstes konfrontiert uns Scorsese mit einer Detailaufnahme, die in großem Kontrast zur vorherigen Einstellung steht. In einem Point of View-Shot sucht das Kameraauge mit Paul die Gegensprechanlage des Hauses nach dem richtigen Namen ab. Wie auch schon die Detailaufnahmen in der Wohnung ist auch diese mit einer Kamerabewegung gekoppelt, die durch ihre Nähe zu den Dingen die Aufregung (Spannung und Unruhe) der Figur transportiert.

Bereits der erste zwischenmenschliche Kontakt (hier in Soho) zieht die erste Attacke nach sich. Anstatt durch die Gegensprechanlage zu antworten, ruft die Mitbewohnerin Marcys, Kiki, vom Balkon herunter. Obwohl das Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit seinen extremen Auf- und Untersicht logisch motiviert ist, kann ihm das Element der Verdeutlichung der Hierarchie zwischen der hier Heimischen und dem unerfahrenen Eindringling nicht

abgesprochen werden. Kiki wirft ihm den Haustorschlüssel hinunter. Zuerst sieht man sie in extremer Untersicht auf dem Balkon stehen und den Schlüssel fallen lassen. Im Gegenschuss blickt Paul erwartungsvoll nach oben. Der Wechsel zum Point of View-Shot hat zur Folge, dass man den Schlüsselbund wie aus dem nichts auf Paul (und also auf die Kamera) zurasen sieht, bevor in einem letzten Gegenschuss der erschrockene Paul in extremer Aufsicht zu sehen ist. Er muss ausweichen und der Schlüssel fällt knapp neben ihm auf den Boden.

Anders als in der Szene, in der er das erste Mal seine eigene Wohnung betreten hat, die uns schrittweise und als relativ geschlossener Raum präsentiert wurde, steht er diesmal gleichsam plötzlich im fremden Zimmer.

Die Kamera befindet sich hinter ihm und dreht sich im Gegenuhrzeigersinn vor ihn. Dabei wird zunächst die Sicht auf einen überschaubaren Raumabschnitt der Wohnung frei, mit Couch im Hintergrund. Es heißt er solle die Schlüssel auf den Tisch daneben werfen. Als sie aufkommen, erfolgt ein Schnitt auf die erste Einstellung des Gesichts der erschrocken aussehende Pappmaché-Statue Kikis (Linda Fiorentino), die, durch den Wurf des Schlüssels mit Paul parallelisiert, an dessen Gesichtsausdruck erinnert, als der Schlüssel ihn zu treffen drohte. Aus einer anderen Kameraposition in einer weiten Einstellung kommt Paul dann vom Bildhintergrund auf die Kamera zu und durchwandert dabei den mittlerweile ungewöhnlich anmutenden Raum. Er ist sehr groß und offen, weil die Wände nur teilweise zu sehen sind. An ihrer Statt verstellen auf der Seitwärtsfahrt der Kamera immer wieder freistehende Säulen den Bildraum.

Das Telefon klingelt. Durch einen schmalen Gang, rechts von einer Wand und links von einer Plane flankiert, verlässt Kiki das Zimmer, weg von der Kamera.

Die Orientierung in diesem Raum gestaltet sich nicht einfach. Insgesamt wirkt er weit, ein Eindruck der durch die weitgehend fehlende Einrichtung und die dadurch entstehende Leere noch verstärkt wird. Zugleich ist er aber auch beengt von allerlei verhängten Bereichen, für deren geheimnisvolle Inhalte es keinerlei Anhaltspunkte gibt. Für Farbakzente sorgen Kikis gelber Klebstoff-Kübel, ein vom Bildrand abgeschnittener gelber Neonrahmen und an die Decke reflektiertes gelbes Licht aus einer nicht sichtbaren Lichtquelle.

Vorher habe ich erwähnt, dass Pauls heller Anzug zu seiner hellen Wohnung gepasst hat. Nachdem er sich aber mit Kleber angepatzt hat, wird ihm im Gegensatz zu seinem weißen Hemd, jetzt an einem anderen Ort, zu einer Zeit, wo er sonst schon schläft, ein schwarzes angeboten. Ein Hemd, das zusätzlich noch zart weiß gestreift ist, und somit farblich mit dem Schachbrettmuster-Thema in Einklang steht, das in der nächsten Szene auf der Couch

etabliert wird. Sowohl die Zierpölster, als auch die Vorhängen im Hintergrund sind schwarz-weiß kariert.

Als Marcy dann heimkommt und Paul begrüßt, sind die beiden durch die Couch von einander getrennt. Ein zusätzliches Indiz dafür, dass ihr Annäherung nicht unproblematisch ablaufen wird, ragt rechts vorne vielsagend den Oberkörper der Statue ins Bild.

In Marcys Zimmer gelangt man über einen schmalen Gang, der ihre Kammer vom Rest der Wohnung nicht nur distanziert, sondern auch Einfluss auf die Raumdimensionen nimmt. Der Gang wirkt wie eine Schleuse, der den Ein- und Ausgang erschwert. Auch das Zimmer selbst steht im Kontrast zur restlichen Wohnung. Der Raum ist überschaubarer und wirkt durch das pastell-altrosa an den Wänden gemütlicher. Sie setzen sich auf das Bett, (abgesehen von einer Lampe das einzige Möbelstück im Raum,) hinter welchem sich ein breiter Spiegel befindet, der dem Raum eine künstliche Tiefe verleiht. Das Spiegelbild einer geöffneten Türe ermöglicht den Ausblick auf einen benachbarten Raum, wodurch die Orientierung weiter verkompliziert wird. Erst als Marcy das Zimmer durch besagte Türe verlässt, versteht man den Raum architektonisch.

Im Gegenschnitt sieht man Paul auf dem Bett sitzen und hinter ihm sein Spiegelbild. Wie so oft bei Scorsese wird durch die Verdoppelung oder viel mehr durch die Szission der Figur, ihre Identität in Frage gestellt. So wie sich das Spiegelbild in einem Raum befindet, der qualitativ nichts mit dem realen Vorbild zu tun hat, ist auch dieser Paul in seinem schwarzen Hemd in einer Welt in der andere Gesetze gelten werden. Seeßlen hat angemerkt, dass,„[...] schon ein einzelner Spiegel genügt, um die Dimensionen zu zerstören und den Raum ins Surreale zu verkehren.“³¹⁶ Nervös blickt Paul auf seine Uhr.

In den sechs Minuten, in denen Paul sich alleine in Marcys Zimmer befindet, wird der brave Bürger mit Marihuana, seltsamen nächtlichen Anrufen, einem Pärchen beim Liebesakt, Marcys imaginären Stimmen und ihrer obskuren Vergewaltigungsgeschichte konfrontiert. Er durchwühlt sogar Marcys Tasche und findet eine Creme gegen Brandwunden. Ein Schnitt auf die Detailaufnahme seiner Augen, führt zu hoher Empathie auf Seiten des Zusehers und als er Paul dann auch noch die Narben auf Marcys Oberschenkel entdeckt, scheint er sehr erleichtert über ihren Vorschlag auf einen Kaffee zu gehen. Doch nicht, ohne dass er erneut in den Bann der Pappmachéfigur gezogen würde, auf der er ausgerechnet einen 20\$ Schein entdeckt.

In der nächsten Sequenz sieht man Paul und Marcy gemeinsam über die Straße zum nahegelegenen Diner gehen. Die Kamera folgt ihnen in Respektabstand. Sie ist ganz tief am

Boden platziert, was die Aufmerksamkeit auf diesen lenkt: Die Straße ist offensichtlich nass, dass rote Licht des Diner-Neonschildes spiegelt sich auf ihr, und Dunst oder Nebelschwaden ziehen über sie hinweg. (Ein Gedanke an die Inszenierung der Stadt in *Taxi Driver* drängt sich auf) Außer Paul und Marcy ist niemand unterwegs. Es entsteht der Eindruck einer unwirtlichen, unheimlichen Umgebung. Durch die Nähe zum Boden, verstärkt sich jedoch auch der Eindruck der induzierten Bewegung, wodurch ein ähnlicher Sogeffekt entsteht wie bei der schnellen „Erwählung“ ganz zu Beginn, oder beim langsamen Schwenk über den Telefonhörer in Pauls Wohnung.

Im Diner sitzen sie am Tisch vor einem Fenster, das aber im Gegensatz zu den Fenstern am Ort ihrer ersten Begegnung mit Jalousien verdeckt ist (was draußen passiert ist schwer zu erkennen)

Als Paul wenig später in ihrem Zimmer auf Marcy wartet, die ihm mittlerweile schon ein wenig seltsam vorkommt, ist die einzige Lichtquelle das blaue Licht, das aus dem Gang durch die offene Türe fällt. Das Zimmer ist in Dunkelheit gehüllt, und sein Gesicht in Chiaroscuro getaucht. Neben einer durchaus angemessenen Anspielung an das Thriller- und Horrorgenre erfüllt diese Beleuchtungsstrategie auch den Zweck Paul, wie schon bei seinem ersten Aufenthalt in diesem Zimmer, als szisseliert erscheinen zu lassen um seiner inneren Zerrissenheit und Verwirrung Ausdruck zu verleihen.

So ergreift Paul bei der ersten Gelegenheit die Flucht. Von außen sehen wir die hell erleuchtete Tür, die er resolut nach innen öffnet. Als er sich durch den engen, blauen Gang quetscht, fährt die Kamera in leichter Untersicht rückwärts vor ihm her, wodurch der Zuseher immer wieder von den grellen Lichtkörpern an der Decke geblendet wird. Dadurch und durch die relativ hastige Bewegung vollzieht die Kamera also einmal mehr Pauls Bewegung mit und überträgt das Gefühl der Irritation und Unruhe des Protagonisten ins Bild. Gesteigert noch durch den darauffolgenden, schnellen Zoom auf die angstverzernte Statue.

Ausgerechnet nach Draußen, in die Öde der dunkelblauen Straßen, will Paul sich flüchten. Doch außer der Dunkelheit und der Leere hat er dort jetzt noch einen Gegenspieler, den Regen. Bankrott und durchnässt sieht Paul die einzige Möglichkeit nach Hause zu gelangen darin, die Drehkreuze in der U-Bahn Station zu überspringen. Doch diese Grenzüberschreitung zurück in die Normalität wird von einem Kontrolleur verhindert. Nach einer weiteren Ecke (immer wieder muss man an das Bild verwinkelter Gassen in Pauls Wohnung denken) entdeckt er durch ein gelb leuchtendes Schild eine Bar mit dem klingenden

Namen „Terminal“-Bar. Ein Wort das sowohl die Assoziation an den Tod oder zumindest die Aussichts- und Hoffnungslosigkeit als auch an Grenzenüberschreitungen hervorruft. Als er das Lokal betritt kommt es zur Scorsese-typischen subjektiven Fahrt-Schwenk-Kombination an der Bar entlang (Vgl. *Mean Streets*, *GoodFellas*, *Raging Bull*), vorbei an der gelb angezogenen Kellnerin und an einem tanzenden Pärchen in einem abschließenden Schwenk nach links, der (gleichsam der Funktion eines establishing shots) die Orientierung im Raum herstellt und die schmalen Dimensionen des tunnelartigen Raumes aufzeigt. Zum ersten Mal in diesem Film kommt es danach zum Scorsese'schen Blick in den Spiegel. Als Paul von der Toilette zurückkommt, sitzt die Kellnerin an seinem Tisch, der damit ein Ort mehr ist, den er meiden möchte. Also geht er an die Bar, wobei links im Hintergrund die Kellnerin sichtbar bleibt – eine ständig gegenwärtige Bedrohung.

Der Weg durch das Stiegenhaus zur Wohnung des Barkeepers Tom (John Heard) zitiert Konventionen des Film Noir. Im Haus ist es generell dunkel und die Schatten des Geländers werden eindrucksvoll an die Wände geworfen. Hell wird es erst als Paul das Licht in der Wohnung andreht. Und dennoch, die Wände sind grauschwarz gestrichen und tauchen das die Filmbilder sogleich wieder in Dunkelheit. Wieder geht Paul um eine Ecke und durch einen schmalen Gang, durch den er eine verstellte Sicht auf das Wohnzimmer erhält. Der Blick wird erst langsam, durch sein Weitergehen, geöffnet. Nun überwachen Detailaufnahmen die drei Aufgaben, die drei Jobs die Paul aufbekommen hat: das Betätigen des Lichtschalters, das Einschalten der Alarmanlage und das Mitnehmen des Kassenschlüssels.

Außerdem sucht er aber noch die Toilette auf, einen ungewöhnlich hohen, weiß verfließten Raum, dessen Wände von Schulterhöhe aufwärts ebenfalls dunkelgrau gestrichen sind. Die Kamera schaut auf ihn herab, wie aus der Perspektive einer Überwachungskamera. Paul geht zum Waschbecken und sein Oberkörper wird im Spiegel an der Wand sichtbar. Zum zweiten Mal schaut er nun in den Spiegel. Wie um sich frisch zu machen für seine Rückkehr in die „zivilisierte“ Welt, wäscht er sich. Diesmal beinhaltet sein point of view-shot jedoch nicht den Rahmen des Spiegels; es ist viel mehr so als schaue er direkt in die Kamera. Eine letzte Detailaufnahme zeigt noch das Betätigen der Spülung, das zum Überquellen der Toilette mit blaugefärbten Wasser führt.

Zurück in der Überwachungskamera-Perspektive muss Paul auch diesen bisher friedlichen Ort fluchtartig verlassen.

Das zuvor durch die Gitterstäbe gefängnisartig anmutende Stiegenhaus wird zum nächsten feindlichen Ort, da Mieter ihn für einen Dieb halten und ihm den Weg versperren. Erst der Schlüssel ist ihnen Beweis genug und sie lassen ihn passieren.

Um sich zu entschuldigen geht er ein letztes Mal in Marcys Zimmer, wobei es zum dritten Mal zu einer Aufspaltung seiner Figur im Bild kommt, als sein Schatten mit großer Präsenz über Tür und Wände zieht.

Als er entdeckt, dass Marcy tot ist, will er erneut flüchten, doch er kann die Türe hinaus plötzlich nicht mehr öffnen, also tritt er sie verzweifelt ein. Sie gibt nach und er landet auf dem Boden. Durch die in einem extrem spitzen Winkel aufeinander zulaufenden Wände erhält die Einstellung eine surreale Qualität. In dem Moment als es erstmals im Film zur so genannten »transzendentalen Einstellung« kommt. Doch dazu mehr in Kapitel 6.1.

Er stürmt ins Wohnzimmer, in dem das top light auf die Statue den einzigen Akzent setzt und sie so optisch heraushebt. In ihren Händen findet er auch Kikis Nachricht, sie sei im Club „Berlin“.

In der nächsten Sequenz geht er zurück zur Bar, die aber geschlossen ist. Also geht er mit der Kellnerin Julie (Teri Garr) in ihre gegenübergelegene Wohnung. Sie ist das komplette Gegenteil zu Kikis Wohnzimmer: klein, rosa ausgemalt, voll von Zeichnungen und Dekostücken in pink und gelb, hinter ihm sticht ein grellgelber Vorhang in die Augen. Auch hier gibt es keinen establishing shot. Vielmehr muss sich der Zuseher anhand der figurzentrierten Kamerabewegungen zusammenreimen, dass Paul sich hier in einer verwinkelten Wohn- und Schlafküche befindet.

Gerade als Paul und Julie sich einander annähern und das erste Mal in dieser Szene gemeinsam in einem Kader zu sehen sind, quietscht ein Scherengitter, der Barkeeper ist zurück und sperrt wieder auf. Nachdem man in einer Einstellung sehen konnte, wie Schatten eines Regals schräg über die Türe fallen wie Sperrbalken, ist es nicht verwunderlich dass Paul wieder daran gehindert wird einen Ort zu verlassen, da er sich in Julies Haaren verheddert.

Doch auch in der Bar, des bislang freundlichsten Menschen in der Geschichte, kann Paul nicht mehr bleiben, als er erfährt, dass sich die Freundin des Barkeepers, Marcy, mit Schlaftabletten umgebracht hat. Zuerst langsam, dann schneller bewegt sich Paul zur Tür. Die Kamera folgt ihm bis zu dem Moment in dem er die Türe aufstößt. Nach dem Schnitt eilt sie ihm sogar voraus, und fährt geradeaus weiter auf den Hauseingang Julies zu, bis hin zu einer Großaufnahme. Wieder dienen point of view-shot und die sehr schnelle Fahrt der

Visualisierung von Pauls Gefühlen. Ein simpler Kunstgriff, der diese wohl zur wirksamsten Flucht-Einstellung im Film macht, die nebenbei auch noch exakt dem von Ryad Khouloki konstatiertem Sonderfall der tiefen Räume entspricht (Kap.4.4.).

Als Paul, wie versprochen, zurück in Julies Wohnung kommt, sitzt sie auf der Couch. Spätestens jetzt bemerkt man das eindrucksvolle Schachbrett-Muster (das zuvor auch schon auf dem Bettüberzug zu sehen war). Es verlangt Paul so einiges an Überredungskunst ab den Bereich der Frau zu verlassen. Als Julie ihn endlich gehen lässt, schleicht er sich sicherheitshalber aus der wieder nach innen zu öffnenden Türe und an der Wand entlang als müsse er sich verstecken.

Aus Mangel an Möglichkeiten, geht er zurück ins Diner, in dem er mit Marcy war. Ähnlich der Terminal-Bar, ist auch dieser öffentliche Ort tunnelartig und übersichtlich strukturiert, was es Paul jedoch auch erschwert das Lokal wieder unbemerkt zu verlassen. Sogar die Kamera, die ihn sonst gerne verfolgt, bleibt, als er von der Toilette zurückkehrt, dezent und unauffällig am hinteren Ende des Tunnels stehen.

Aber der Dinerkellner hält ihn auf. Spätestens jetzt bemerkt man das gelbe blinkende Licht, das durch die mittlerweile offenen Jalousien auf die metallene Front der Theke fällt. Wieder erfindet Paul eine Ausrede um verschwinden zu können.

Die Wand des Club „Berlin“ ist wieder mit dem Schachbrettmuster überzogen. Davor steht ein Türsteher, vor dem wiederum eine kleine Absperrung aufgebaut ist, die zu überwinden Paul unmöglich scheint. Die Diskussion zwischen den beiden lässt sich auf Grund des Größenunterschieds dankbar als Schuss Gegenschuss Verfahren mit Auf- und Untersicht realisieren. Das einzige was man von dem Club Berlin sehen kann, ist neon-lila Licht, das aus dem Bullauge der schweren Türe dringt und immer wieder auf die Gesichter der beiden fällt. War er zuerst ausgesperrt, so ist Paul im Club ein Gefangener. Einen starken Kontrast zu den leeren Straßen stellt die erste Einstellung im Club ein. Ein Point of View-Shot in einen schmalen Gang, dessen Wände Maschendrahtzäune bilden und der übertoll mit Menschen ist. In der nächsten Einstellung, in der die Kamera auf der anderen Seite des Zauns entlang fährt, sieht man dann auch noch den Türsteher hinter Paul, der ihm den Rückweg versperrt. Paul quetscht sich durch die verwinkelt verlaufenden Gänge, vorbei an den Leuten, bis er in ein blau beleuchtetes Separée ohne vierte Wand gebracht wird, in dem (nach den Schlüsselwürfen) der dritte tätliche Angriff auf ihn erfolgt, als ihm ein Mohawk verpasst werden soll. Schließlich gelingt Paul die Flucht. Die Figurenbewegung nach rechts, wird außen, in den Straßen, weitergeführt und von der seitwärts fahrenden Kamera mitverfolgt.

Als er Kikis Wohnung betritt, bemerkt man blaue Lichtkegel an der Decke entlang gleiten. Mittlerweile vorsichtig geworden, geht Paul ans Fenster und sieht in Aufsicht einen Mob mit Taschenlampen. Schon zum zweiten Mal (nach der Flucht vor den Mietern im Haus des Barkeepers) sucht er Schutz in der Dunkelheit, die ihm diesmal die Wohnung bietet. Auf der Straße will er wieder ein Taxi anhalten. Diesmal sieht man ihn um die Ecke biegen und die Hand heben er geht von rechts hinten nach links vorne an der Kamera vorbei, bis er ins off verschwindet. Eine Bewegung, die im genauen Gegensatz zur ersten Taxi-Szene steht. Allerdings wird diese Rückbewegung gestoppt, als plötzlich die Taxi-Türe aufgeht und ihn verletzt. Und tatsächlich fährt das Taxi dann ohne ihn ab.

Er blutet und wieder ist es eine Frau, die wieder ein gelbes Top trägt, die ihm einen Zufluchtsort abseits der Straße anbietet. Die Sequenz in ihrer Wohnung beginnt mit einem Zoom auf das Telefon, das jetzt, da der Geldschein (den er von der Pappmachée Figur gerissen hat) wieder weg ist, seine einzige Möglichkeit zur Rückkehr bietet. Zuerst zoomt die Kamera leicht weg, fährt anschließend langsam zurück, schwenkt ein Stück nach rechts und gibt den Blick auf einen Ausschnitt des Zimmers frei. Obwohl ganz frei auch nicht. Durch ein Fenster in der Binnenwand, vor dem rechts seitlich Gail (Catherine O'Hara) steht, sehen wir vom Vordergrund, in ihren Schlafbereich im Hintergrund, indem sich Paul mit dem Telefon befindet. Ein Sonderfall des planimetrischen Raumes (vgl. Khouli kap), der »limited space«³¹⁷, bei dem es durch den Verzicht auf längslaufende Linien im Bild, zu klar unterscheidbaren Ebenen kommt, die sehr nahe beieinander zu liegen scheinen. Zwar wirkt Paul auch hier ein bisschen eingesperrt, denn ein potentieller Ausgang ist nicht sichtbar, aber solange die räumliche Trennung der Beiden bestehen bleibt, ist alles in Ordnung. Doch sobald Gail sich in seinen Raum hineinbewegt, tut sie das nur um ihn zu stören. Als sich der vierte tätliche Angriff ankündigt, indem Gail Streichhölzer holt um ihm einen Zeitungsartikel von der Schulter zu brennen, nimmt er Reißaus. Es ist kein Zufall, dass er beim Verlassen der Wohnung an einem Ablagetisch vorbeigeht, der von einem Tuch im Schachbrett-Muster bedeckt ist. Doch er kommt nicht weit. Wieder wird ihm ein Steigenhaus zum Verhängnis.

In der nächsten Szene, als er mit Gail zu ihrem „Mister Softee“-Truck geht, passieren sie Säulen und Pfosten an die gelbe Zettel geheftet sind. Jetzt wird endgültig auch die Straße für Paul zu einem gefährlichen Pflaster. Als er in einem weiteren Point of View-Shot das

Lichtspiel des Mobs erkennt. Und zwar in einer statischen, parallelperspektivischen Einstellung (d.h. die Linien verlaufen parallel und konvergieren nicht in einem Fluchtpunkt³¹⁸), in der das Filmbild links über die Bildmitte hinaus (bis zu einem gelb bemalten Pfosten) von einem Zaun geteilt ist und am rechten Bildrand einen schmalen Durchgang aus der Sackgasse heraus zulässt.

Die Flucht beginnt erneut. Zuerst läuft er von der Kamera weg in den Hintergrund die Straße entlang. Nach einer Ecke fährt die Kamera mit leichter Untersicht rückwärts vor ihm her. Indem sie aber schneller ist, als der Protagonist selbst, erscheint dieser langsam und abgekämpft. Gefolgt von einer seitlichen Fahrt, die ihn beim Scheitern des Versuches zeigt in einem fremden Haus Schutz zu suchen. Er befindet sich in einem Zwischenraum, dem Hauseingang, der in feindlichem Gelb angestrichen ist, ohne aber mit einem entsprechenden Schlüssel ausgestattet zu sein.

Ums nächste Eck kommt er in eine noch dunklere Gasse und flüchtet sich die Feuerleiter hinauf. Zwischen den Sprossen, Geländern und den Schatten selbiger, sitzt er eingepfercht wie in einem Käfig. Aber von dort aus sieht er, und mit ihm die Kamera, in Aufsicht aber nur durch einen relativ schmalen Spalt auf die Querstraße. Er hat es geschafft seine Verfolger abzuhängen. Doch die Flucht geht weiter. Diesmal von vorne in extremer Untersicht gefilmt, sodass wir die Häuserfronten zu seiner linken schroff emporsteigen sehen und uns die Lichter der Straßenlaternen blenden. (Wie zuvor schon die Spots in Kikis Wohnung, der von Scorsese geführte Scheinwerfer im Club, oder die Taschenlampen des Mobs.) Als er um die nächste Ecke läuft, ändert sich die Kameraperspektive wieder und zwar in eine extreme Aufsicht. Diesmal ist es nur der Darsteller der sich bewegt, bis er exakt unter der Kamera zum Stehen kommt und verzweifelt gen Himmel ruft: „What do you want from me?“.

Diesmal findet er Hilfe bei einem Mann. Eine Szene, in der sowohl Kostüme als auch Setting bis auf die rote Ziegelmauer eher farblos sind. Auch die Wohnung des Mannes muss sich der Zuseher ohne Hilfe mittels establishing shot selbst erschließen. Wieder sieht man Pfosten und diesmal viele rote Akzente: eine Couch, ein Bild, die roten Ziegelwände. Paul will telefonieren. Wieder wird auf das Telefon zugezoomt und wieder ist Paul durch eine Durchreiche räumlich von dem Mann getrennt als er versucht zu telefonieren. Beides verdeutlicht noch einmal die Funktion des Telefons als Brücke zurück, zum Normalzustand. Einmal mehr spült sich Paul das Gesicht. Aber diesmal kommt es nicht mehr zum Spiegelblick. Die Kamera filmt sein Gesicht um 90° nach rechts geneigt und als er sich

aufrichtet neigt sie sich mit. Das heißt, dass die Horizontalen vertikal und die Vertikalen im Bild horizontal erscheinen. Die Orientierung im Raum wird auf den Kopf gestellt. Es kommt zum von Rayd Khoulaki beschriebenen Sonderfall des nichteuklidischen Raums³¹⁹, der deutlich macht wie sehr die Welt Pauls auf den Kopf gestellt ist.

In der nächsten Sequenz läuft er auf die Straße um Julie zu stoppen, doch sie ist schon weg. Um eine der trügerischen, Sicht verstellenden Ecken biegt der Softeiswagen gefolgt vom Mob in die Straße ein. Die Flucht geht weiter. In einer Seitengasse, wieder aus extremer Untersicht gefilmt, verschnauft Paul, angeleuchtet von seltsam orange blinkendem Licht. Er schaut auf und er ist zurück beim Diner. Durch die Jalousien sieht er Tom, den Barmann. Hier sieht er seine Chance auf Rettung. Doch als er sich zu Tom setzt, der in seiner Bar immer im Kontext von grüner Beleuchtung gestanden hatte, fallen drei Streifen des verhängnisvoll gelben blinkenden Lichts auf dessen Gesicht. Durch die Jalousien sieht der Zuseher den Eiswagen heranfahren. Die Kamera umkreist den ahnungslosen Paul, so wie auch die Meute ihn umzingelt. Ein Point of View- Schwenk der Kamera hinaus, enthüllt wie sich nun auch Tom auf deren Seite stellt und Pauls Aufenthaltsort verrät.

Er flüchtet. Wohin verrät die nächste Einstellung, eine Großaufnahme auf die Einladung zur „Conceptual Art Party“ im Club „Berlin“. Darauf folgt ein Schnitt auf den Rücken des laufenden Pauls, verfolgt von der Kamera in leichter Aufsicht. Diesmal verläuft die Straße gerade nach hinten, auf einen Fluchtpunkt zu, der aber der Aufsicht wegen nicht zu sehen ist. Als Paul durch den violetten Vorhang des Clubs tritt, traut er seinen Augen nicht. Zwar sind da immer noch die Maschendrahtzäune, aber sie scheinen einen einzigen, überschaubaren, quadratischen Raum zu bilden. Das erste Mal betritt er einen Raum, der uns mit establishing shot vorgestellt wird. Es besteht Grund zur Hoffnung. In der linken Hälfte befindet sich ein Kellner hinter der Bar, die in diesmal weiches gelbes Licht getaucht ist und rechts hinten an einem weiß beleuchteten Zaun sitzt eine nicht gelb angezogene Frau, June (Verna Bloom). Sonst ist der Raum menschenleer.

Zum inzwischen vierten Mal sieht Paul in den Toilettenspiegel und bindet sich wieder seine rote Krawatte um, wie um sich seiner selbst zu versichern. Zurück im Lokal ist die erste Einstellung eine Detailaufnahme von seinem allerletzten Geld, einem Quarter, den er in die Jukebox wirft. Es wirkt als sei Paul jetzt bereit aufzugeben. Er fordert June zum Tanzen auf. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren spiegelt sich diese Annahme wider, indem Paul vor der

dunklen Bar steht und June, in ihrer hellen Ecke den einzigen Hoffnungsschimmer für die von ihm so ersehnte Normalität darstellt. Doch auch als sie tanzen, bleibt der Käfig um sie bestehen. Es gibt eine Öffnung und hinter der ist es pechschwarz. Schräg links darüber befindet sich ein schwarz/gelb gestreiftes Brett, wie das zum Absperren von Straßen. Beides weist auf die Sackgasse hin, in die sich Paul begeben hat und aus der es kein Entkommen gibt.

Da klopft es an der Eingangstür. Der Weg in die Dunkelheit entpuppt sich einmal mehr als Hilfe, weil dort der Abgang zu Junes Apartment ist. Ein kurzer Schwenk durch das Zimmer gibt uns einen guten Überblick und stellt Parallelen zur Wohnung des Mannes dar: Die Wände sind wieder aus Ziegeln und rot ist die vorherrschende Farbe, etabliert durch eine Couch, eine Stehlampe und sogar Junes Fingernägel.

Erst als die Verfolger Junes Wohnung stürmen, wird der Raum wieder fragmentiert. Beginnend mit einer Fahrt entlang einer Ziegelwand, bis Bretter, die Stiege und vorbeigehende Menschen die Sicht verstellen und ein letztes Mal Taschenlampenlicht die Kamera blendet. Die Bewegung stoppt erst, als June abfilmt wird, die Paul gerade in eine Pappmachée-Statue verwandelt. Allerdings hält diese die Hände nicht schützend/erschrocken über den Kopf sondern schlägt sie resignieren über dem Kopf zusammen.

In der nächsten Szene sind June und Paul alleine. Aus einer nahen Einstellung wird an Pauls Gesicht, oder eher den Kopf der Statue herangezoomt. June weigert sich Paul aus der Statue herauszulassen. Darauf folgt eine weite Einstellung, in etwa vom oberen Ende der Treppe herunter. Jetzt kann man in Junes Wohnung viele Parallelen zu Kikis Wohnung, der ersten Station auf Pauls Odyssee, entdecken. Zum ersten die Pappmachée-Statue, des Weiteren eine Leiter im Hintergrund, zwei grellgelbe Kübel und freistehende Säulen. Vielleicht erinnert einen der blaue, leere Sessel sogar an das Bild in Pauls Wohnung.

Es folgt eine Detailaufnahme auf Pauls Augen. Sie sind schließlich auch das Einzige, was noch von ihm zu sehen ist. Nach einem Schnitt sehen wir, rechts vorne, am unteren Bildrand den Oberkörper Pauls und wie von oben, aus der Decke, Licht in den Raum fällt und Neil und Pepe in das Kellerappartement einsteigen.

Als Neil Paul entdeckt, wird diesmal sein Begehren durch einen Zoom ausgedrückt. Noch bevor Paul zurück in seine Welt kommt, sehen wir, wie er in einer Totalen aus dem Untergrund wieder nach oben transportiert wird und im übervollen Lieferwagen verstaut wird, dessen linke Hecktüre witzigerweise gelb ist.

Von außen erfolgt durch das Rückfenster eine Großaufnahme auf Pauls Gesicht, bevor das Auto von der Kamera wegfährt. Im anschließenden point of view-shot sieht Paul durch die

Heckscheibe noch einmal die im Schachbrett-Muster gestaltete Wand des Club Berlins in der Ferne verschwinden.

Der Rückweg wird, anders als die Hinfahrt, durch Einstellungen in Seitwärtsfahrt realisiert, vorbei an Straßenschildern, die vor dem immer heller werdenden Himmel die Annäherung an Manhattans Upper East Side dokumentieren.

Die Kameraposition wechselt nach Außen. Nach der letzten Ecke gehen die Kofferraumtüren auf, die Statue fällt auf den Boden und zerbricht. Die Kamera schwenkt nach oben und in einer Totalen sehen wir das Eingangstor zum Bürogebäude in dem Paul arbeitet. Aus dem unteren Bildrand taucht Paul auf und geht – pünktlich zum Glockenläuten – ins Gebäude. Die Kamera erwartet ihn, als er aus dem Lift aussteigt und nach einem Schnitt verfolgt sie ihn durch das leere Büro zu seinem Tisch. Es erfolgt ein letzter Schnitt auf den Bildschirm des Computers, dessen „Good morning, Paul!“ wie eine Verhöhnung klingt, bevor die abschließende Kamerafahrt beginnt. Genauso schnell wie die Kamera am Anfang auf Paul zugerast ist, so schnell zieht sie sich jetzt, da er wieder abgeliefert ist, von ihm zurück. Nach einer Kreisbewegung um Pauls Koje bewegt sie sich frei (die Positionierung der Kamera auf Hüfthöhe schließt einen Point of View-Shot aus) und willkürlich durch das verwinkelte Büro. Die Macht die Paul erwählt hat und ihn dann wieder in der Menge untergehen lässt, bleibt anonym. Aber, so Seeßlen: „Der durch diese Scorsese-Kamera »erwählte« Mensch ist vor allem unser Opfer.“³²⁰

Das wiederkehrende **Schachbrett-Motiv** ist vor diesem Hintergrund auch schnell erklärt. Scorsese spricht von einem „Schachspiel, das man mit dieser Figur spielt“³²¹. Und wie beim Schachspiel versucht dieser anonyme Fadenzieher Paul immer neue Fallen zu stellen. Und die sind durch die unterschiedlichen Räume repräsentiert, deren Warn- und Signalfarbe die ubiquitäre Farbe gelb ist. Vor allem die Frauenfiguren, werden durch diese, in der **Farblehre** der Aggression zugeschriebenen Farbe, charakterisiert. Aber auch Transporträume weisen sie auf. Das Taxi ist gelb (mit einer schwarz/weiß karierten Zierleiste in der Wagenmitte) und auch eine Hintertür des Diebeswagens.

Blau dagegen, eine beruhigende Farbe, ist eher sicheren Orten zugeschrieben. Vor allem der Straße als Außenraum. Aber auch dem Diner, das zweimal immerhin kurz Zufluchtsort für Paul ist. Blau findet sich aber auch bei der Figurencharakterisierung Toms, dessen Wohnung schachbrettmusterfrei und farblich neutral gehalten ist und dessen Wohnzimmer von einem

³²⁰

Seeßlen 437

³²¹

zitiert nach Seeßlen 193

Terrarium blau erleuchtet ist. Er selbst trägt zusätzlich ein blaues Hemd. Und bleibt vertrauenswürdig, bis gelbes Licht auf ihn fällt. Es scheint fast als hätte Christian Mikunda seine Theorien (Vgl. 4.3.3.4.) an diesem Film erforscht.

In jedem Raum (abgesehen von den Toiletten) ist mindestens eine Lichtquelle sichtbar, oft sind es unter anderem grelle Leuchten (wie etwa bei Kiki) und hin und wieder Spots, die die Kamera blenden (Deckenlichter hinter/über Marcy, Spotreihe hinter Paul bei dem Mann, Straßenlaternen, Scorseses Scheinwerfer, Taschenlampen). Kein Wunder also, dass die Dunkelheit ab einem gewissen Zeitpunkt Pauls verlässlichster Zufluchtsort wird. Man denke an seine Verstecke in einem Stiegenabgang oder im Schatten der Feuerleitern.

Auch die **labyrinthischen Elemente** im Film sind Ausdruck dieses Kontrollverlustes.

Khouloki hat in Bezug auf die labyrinthischen Räume geschrieben:

„Oft ist innerhalb der diegetischen Welt diese Unübersichtlichkeit arrangiert worden, [...] das heißt, die Raumstruktur spielt innerhalb der Geschichte explizit als Labyrinth eine Rolle.“³²²

Das ist der Fall in *After Hours*. Merkmale des Labyrinths durchziehen den gesamten Film – beginnend bei dem Bild in Pauls Wohnung, über die unübersichtlichen, schwer dechiffrierbaren Innenräume zu den verwinkelten Außenräumen. Dabei wird das Tempo der Raumwechsel auch immer rasanter. Zur Veranschaulichung von Beidem möchte ich hier auf Pauls Aufenthalt in fremden Wohnungen als Zufluchtsorten eingehen.

Die Wohnungen aller Frauen sind schwer dechiffrierbare, also **kognitive Räume**, und in ihnen lässt sich eine zunehmende klaustrophobische und beschleunigende Tendenz entdecken. Während Paul Kikis große Wohnung, die teilweise in weiten Einstellungen gefilmt ist, gleich vier Mal innerhalb von 35 Minuten Laufzeit besucht, kehrt er in zehn Minuten nur zwei Mal in Julies verwinkelte Wohnung ein, in der die übersichtlichste Einstellungsgröße eine schnell abgeschwenkte Halbtotale ist. Bei Gail, konfrontiert mit einem »limited space«, realisiert in einer halbnahen Einstellung, hält er es überhaupt nur mehr knappe fünf Minuten aus, bevor er bei der ersten Gelegenheit im wahrsten Sinne des Wortes das Weite sucht. Ein Beispiel für die Verbindung einzelner Sequenzen durch »rhythmic relations« (Vgl. Kapitel 4.3.5.)

Auch die zuvor Schutz bietenden Straßen werden jedoch zunehmend, vor allem seit seiner Begegnung mit Gail, gefährlicher. Zuerst agoraphobische, dunkle Räume mit abgebröckelten Fassaden, mehren sich mit der Zeit Anzeichen des Desolaten wie Kisten und Müllsäcke, die auf der Straße liegen, Graffiti oder rinnende Hydranten. Die Straßenszenen werden auch nicht

mehr – wie zu Beginn – in statischen Einstellungen realisiert, sondern vorerst, der Figurenbewegung Pauls folgend, langsam abgeschwenkt bis sie bei Pauls Flucht vor dem Mob in viele einzelne Einstellungen aus ungewohnten Kamerawinkeln zerfällt, durch die es zu Virilios »Chaos des Sehens« kommt³²³, das mit dem Wechsel weg von der übersichtlichen Feldherrenperspektive einhergeht. Später kommt es in Reißschwenks sogar ansatzweise zur Zerstörung des Raumes nach Rayd Khouloki. Alle diese Anzeichen eines Kontroll- und Zivilisationsverlustes, den Paul an sich selbst am Deutlichsten zu spüren bekommt. Je länger Paul in der surrealen Welt von Soho gefangen ist, desto stärker gleicht er sich ihr äußerlich an. Das beginnt mit dem Hemdwechsel in Kikis Wohnung und führt über das sukzessive Aufknöpfen des immer schmieriger werdenden Hemdes bis zur kompletten Verreckung am Ende.

Ein Moment an dem ich auf die Scorsese'schen **Spiegelblicke** eingehen möchte von denen Seeßlen schreibt: „[...] Figuren bilden etwas ab, was ihnen nicht geläufig ist, und deshalb kann der Blick in den Spiegel nur bedeuten, dass der Mensch in [...] zwei unmöglichen Bilder zerfällt [...]“³²⁴ Gleichzeitig sind die Spiegelblicke immer wieder „Instrument der Selbsterkenntnis, oder der Verwandlung“³²⁵. Und beide Funktionen übernehmen sie in *After Hours*.

Zum einen gibt es da die selbstvergewissernden Blicke, zum anderen werden sie eingesetzt um Pauls Versuche zu dokumentieren sich nicht in dieser Welt des Chaos und der unwahrscheinlichen Zufälle zu verlieren und den Kontakt zum „Normalen“ herzustellen, der ihm räumlich versagt bleibt.

„Immer wieder ist der Scorsese-Held einer, der gespalten ist, der [...] immer zwei Dinge gleichzeitig sein möchte, die einander ausschließen.“³²⁶ „Daher haben diese Menschen von vornherein keine Möglichkeit, jemand »Ganzes« zu werden [...].“³²⁷

Paul will zu Beginn der Geschichte (durch die Begegnung mit Marcy und wohl auch wegen der abfälligen Bemerkungen seines Arbeitskollegen) ein Anderer sein, sich auf ein Abenteuer in eine andere reizvoll unbekannte Welt einlassen. Am Ende will er nur noch zurück und kann aber nicht: Da ist das Drehkreuz, das ihn davon abhält die U-Bahn zu erwischen, das Scherengitter vor der „Terminal-Bar“, das es ihm nicht ermöglicht an seine Schlüssel zu kommen oder die Taxitüre, die sich ihm nicht öffnet, sondern ihn sogar verletzt.

³²³ nach Winkler 190

³²⁴ Seeßlen 408

³²⁵ Seeßlen 423

³²⁶ Seeßlen 422

³²⁷ Seeßlen 423

Also klammert er sich vor dem Spiegel an Rituale wie das Gesichtwaschen oder das Umbinden einer Krawatte, durch die er die Zugehörigkeit zu einer normalen, zivilisierten Welt aufrechterhält und schlussendlich die Rückverwandlung abschließen kann.

In diesem Kontext gehören auch die Groß- und Detailaufnahmen auf Gegenstände erwähnt. Ich habe oben erklärt, dass die Großaufnahme auf den Telefonhörer beim Gespräch mit Marcy Paul metaphorisch in ihren Sog und in ihre Welt zieht. Diesem Beispiel folgend dienen Großaufnahmen ab diesem Moment zur Überbrückung von Räumen, so wie die Gegensprechanlage zu Kikis Wohnung, oder der in der Haustüre eingeklemmte Kamm. Im weiteren Verlauf werden sie verstärkt auch Symbole für Pauls Ticket zurück nach Hause. Zuerst ist es die Großaufnahme auf die Münzen, die nicht für das U-Bahn Ticket reichen, dann Toms Schlüssel, der ausreichend Geld verspricht, der 20\$ Schein auf Kikis Pappmachéstatue und zu guter letzt die Telefone, die seine letztmögliche Verbindung zur Außenwelt darstellen.

Deshalb ist die letzte dieser Großaufnahmen, die zeigt, wie Paul sein allerletztes Geld in eine Jukebox wirft, ein Indiz für seine Resignation. Aber durch das Umbinden seiner Krawatte gibt er als alter, braver Paul vom Anfang auf, der nicht zum Mordzeugen wird, spioniert oder Leichen voyeuristisch entblößt. Er ist wieder ganz er selbst und nicht mehr hin- und hergerissen, so wie er es ab dem Moment war, in dem er trotz Bedenken noch zu Marcy gefahren ist. Der sorgfältig etablierte Blick auf die Uhr, der später im Film durch bloßes Ticken auf der Tonebene funktioniert, wird nicht zufällig zum Symbol der Bedrohung für Pauls. Er erkennt, dass dieses Leben nach Mitternacht, in den »after hours«, doch nichts für ihn ist.

Under/Cover – »The Departed« (2006)

„I don't want to be a product of my environment. I want my environment to be a product of me.“ Mit dieser Kampfansage Frank Costellos (Jack Nicholson) kehrt Scorsese, den italienischen Protagonisten seiner frühen Filme *Who's that knocking at my door* und *Mean Streets* den Rücken zu und widmet sich dem Irischen Mob. Er verlässt auch seine Heimatstadt New York, der er mit »Gangs of New York« ein historisches Portrait gewidmet hat, und dreht *The Departed* in Boston. Zwar sind die Straßen immer noch voll von Müll, Schlägern und Polizisten wie in *Taxi Driver*, aber das Moment des prägenden Milieus in Little Italy fällt diesmal für seine Figuren weg.

Hier regiert in der Tat Frank Costello, der Mann im Schatten, der in den ersten Szenen des Filmes omnipräsent ist und zumeist als Silhouette vor Gegenlicht erscheint. In seinen Lagerräumen hat er seine Welt, die im Dunklen gehalten wird. Was in der Helligkeit der Außenwelt vorgeht, ist Costello egal. An einem Punkt geht Costello dann frontal auf die Kamera zu und beugt sich damit ins Licht. Es wirkt fast so, als hätte er selbst sich jetzt dazu entschlossen seine Identität preiszugeben.

Die Exposition wird in der nächsten Szene mit einer Parallelmontage Colin Sullivans (Matt Damon) und Billy Costigans (Leonardo DiCaprio) fortgeführt. Man sieht wie beide, Sullivan wohl etwas früher als Costigan, ihre Polizeiausbildung absolvieren. Man sieht sie das gleiche Programm durchlaufen. Doch der Tag an dem Sullivan zum State Police »trooper« ernannt wird, wird mit Costigans Schießübungen parallel geschnitten. In Großaufnahmen werden erst einmal Symbole aller amtlichen Würden eines Polizisten in Szene gesetzt: eine amerikanische Fahne, ein Pokal, die Uniform von der Polizeikappe, über den Hemdkragen bis zum Gürtel mit dem Hüfthalfter. Dann sieht man Costigan in Großaufnahme frontal in das Objektiv der Kamera feuern – gefolgt von einer Großaufnahme Sullivans.

Noch lange bevor die beiden es wissen, sind sie auf formaler Ebene als Gegner etabliert.

Die Parallelisierung der Beiden wird in den folgenden Sequenzen der Vorstellungsgespräche zur Kontrastierung ihrer Charaktere.

Durch eine schwarze Maske, gibt nur ein kleiner Kreis den Blick auf eine im Bild winzige Person frei. Langsam wird der Kreis größer, doch die Figur sieht jetzt, vor einer weiten Einstellung auf den riesigen Bürokomplex der Boston State Police, noch kleiner aus als

vorher. Aber trotzdem macht sich Sullivan in Captain Queenans (Martin Sheen) Büro ganz gut.

Die Kamera ist vor der rechten Wand des Zimmers positioniert und schaut frontal auf die gegenüberliegende Glaswand, die es ermöglicht auch in die benachbarten Besprechungsräume zu sehen. In die Ferne fluchtende Reihen von Neonlampen verleihen dem Raum eine beachtliche Tiefe. Rechts im Bild befindet sich die Wand nach außen mit großen Fenstern, durch deren Jalousien Licht in den Raum fällt. In der Mitte des Tisches steht Queenans Tisch. Rechts davon sitzt er und neben ihm lehnt Staff Sergeant Dignam (Mark Wahlberg). Sullivan steht links vom Tisch. Nach einem Schnitt ist die Kamera in einer nahen Einstellung frontal, in leichter Untersicht auf Sullivan gerichtet. Er ist symmetrisch im Raum positioniert. Rechts und links von ihm sind weiße Wände mit allerlei Bildern und Auszeichnungen. An den Bildrändern sind angeschnittene, jalousieverhangene Fenster in den Vorraum zu sehen. Sullivan selbst steht genau vor der dunkelgrauen Tür. Durch die farbliche Übereinstimmung der Tür mit dessen Anzug verleiht sie ihm im Raum eine größere optische Präsenz, als er tatsächlich hat. Im Gegenschuss sehen wir groß Sullivans Hinterkopf und links von ihm Queenan in einem weißen Hemd und rechts Dignam in einem dunkelgrauen. Diese Einstellungen werden im folgenden Schuss-Gegenschuss-Verfahren bis zum Ende der Szene verwendet.

Während Sullivan seinen Job in der »Special Investigation Unit« schon sicher hatte, weiß Costigan noch gar nicht was ihm blüht. So wie er in der Ausbildungssequenz durch eine Großaufnahme auf seine artig verschränkten Hände und den ordentlich abgelegten Bleistift beim SAT-Test eingeführt wurde, ist jetzt das erste was man von dem braver Musterschüler sieht eine Großaufnahme auf seine blitzblank geputzten Schuhe.

Sullivan verlässt Queenans Büro. Costigan ist der nächste. Doch von Anfang an hat die Szene eine andere Atmosphäre als bei Sullivans Gespräch. Zunächst einmal wird die good cop/bad cop-Dichotomie (zuvor durch Queenens helle und Dignams dunkle Kleidung angedeutet) verstärkt, indem Queenen im Lichtkegel sitzt, während Dignam, mittlerweile angriffslustig, mit in die Hüften gestemten Händen an Queenans Tisch steht.

Vor allem aber nimmt die Kamera bei Costigans Vorstellungsgespräch nie eine Position parallel, oder im rechten Winkel zur Handlungsebene ein. Sie hat immer einen schrägen Blick auf das Geschehen. Sie ist, als Costigan den Raum betritt, zwar auch an der rechten Wand positioniert, aber im Eck zur Rückwand, mit einem 45°-Winkel auf die drei Männer. Die Ordnung ausstrahlende Symmetrie fehlt und die Schrägheit der Objekte bringt Unruhe ins

Bild. Auch die Figuren selbst sind schräg oder zumindest nicht ganz frontal abgefilmt. Im Gegensatz zu Sullivan setzt sich Costigan nieder. Einerseits führt das dazu, dass er nicht in Unter- sondern in leichter Aufsicht präsentiert ist. Außerdem hat das zur Folge, dass hinter ihm zwar immer noch die Türe, die Wände und die Fenster zu sehen sind, aber auch die dunkelbraunen Kästchen in Tischhöhe, die den Raum rechts und links von ihm einnehmen. Er wirkt in Queenans Büro vergleichsweise eingeeengt.

Nach einer eingeschobenen Szene mit Sullivan beginnt sich die Kamera zu bewegen. Sie ist auf der anderen Seite des Raumes positioniert und hat einen sehr schrägen Winkel auf Costigan. Sie fährt hinter Costigan nach rechts und an der Außenwand kommen komplexe Licht-Schattenmuster zum Vorschein. Während im Schuss-Gegenschuss-Verfahren Costigan weiterhin in statischen Aufnahmen gefilmt ist, zoomt die Kamera auf Dignams Gesicht. Costigans Nervosität wird spürbar.

Derweil zieht sich die übersichtlich sichere Symmetrie auch durch Sullivans nächste Szene. Im Besprechungszimmer befindet sich die Kamera frontal hinter Ellerby (Alec Baldwin), der vor einem großen Tisch steht um den rechts und links Polizisten aufgefädelt sitzen. Im Hintergrund ist eine weitere verglaste Wand, die Durchsicht bis zu Queenans Büro ermöglicht.

Dort kommt zur Schrägheit und zur Kamerabewegung jetzt noch ein weiterer Faktor, der Costigans unangenehme Lage verdeutlicht. Während die Kamera wieder von links nach rechts fährt, geht Dignam am Tisch, der bisher eine Trennlinie darstellte, vorbei und auf Costigan zu. Er dringt quasi in dessen Bereich ein. Das anschließende Schuss-Gegenschuss-Verfahren ist geprägt von Einstellungen auf Costigan in Aufsicht, auf Dignam in Untersicht und Kamerabewegungen abwechselnd nach rechts und nach links. Dignam setzt sich auf die Vorderseite des Tisches, gegenüber von Costigan. Ein two-shot von schräg hinter Costigan gibt den Blick auf ungewöhnlich platzierte Säulen und weitere Fenster an den Außenwänden frei. Durch die Bewegung der Kamera über die vielen Horizontalen, aber vor allem die Vertikalen, wird das Bild viszeral intensiv. Ein Reisschwenk verdeutlicht, dass es jetzt hart auf hart geht. Und ähnlich wie früher, beispielsweise bei *Mean Streets*, kann die Kamera nicht mehr statisch bleiben, sie rutscht an den Figuren ab und/oder tastet sich an diese heran.

In dieser Szene ist der gleiche Raum, die gleiche Szenerie, für den Einen ein sicherer Ort und für den Anderen eine gefährliche Falle. Und genau diese Gegensätze werden die beiden Hauptfiguren über weite Strecken des Filmes begleiten. Es kommt zu starken Diskrepanzen dahingehend, wer wen (unter Bezugnahme auf den ersten Satz im Film) in welche Umgebung setzt.

Sullivan hat sein doppeltes Spiel auf den Beacon Hill, eine der nobelsten Gegenden Bostons, gebracht. Auf eine Totale der Skyline Bostons, folgt eine Totale in einen großen, weißen, übersichtlichen Innenraum, an dessen Rückwand sich zentral im Bild Fenster und eine Glastür auf den Balkon befinden, die eine phänomenale Aussicht, gerade auch auf die goldene Kuppel des »State House«, des Parlaments von Massachusetts bietet.

Im Gegensatz dazu ist der frisch gebackene Undercover-Agent Costigan zur Tarnung im Gefängnis. Parallele Kamerafahrten von links nach rechts verbinden Szenen aus Costigans Gefängnisalltag mit Sullivans gemütlichem Leben in seinem Loft am Beacon Hill. Die Kamera fährt an den Gitterstäben im Gefängnis entlang und zeigt nach einer Blende Sullivan auf seiner Terrasse vor dem »State House«. Da die Kamera aber innen platziert ist, zerteilen auch hier die Senkrechten der Fenster und der Tür das Bild. Es liegt ein zynischer Kommentar in dieser Parallelmontage. (Ein Kommentar, der in letzter Konsequenz aber auch foreshadowing ist. Genauso wie der Titel, der zwar vor allem im Kontext zu Costigan eingeblendet wird, aber doch auch Teil der ganzen Sequenz ist).

In die Unterwelt wird der Zuseher typischerweise in einem Pub eingeführt, in dem grüne Lampen Hinweise für die irische Kundenschaft sind. In einer nahen Einstellung sehen wir einen two shot von Mr. French und einem Anderen aus Costellos Truppe. Sie reden mit Costigans Cousin über diesen. Ein Gegenschnitt zeigt eine Nahaufnahme Costigans. Erst nach einem weiteren two-shot sehen wir in einer Halbtotale, dass Costigan sich gar nicht am Tisch der drei Männer befindet, sondern im Hintergrund, abseits von ihnen, an der Bar steht. Zum einen verdeutlicht das Costigans Außenseiterrolle, die er nicht nur jetzt als Neuling haben wird und zum anderen wird der Zuseher durch den Zwischenschnitt auf Costigan dazu angehalten, ihn in den selben räumlichen Kontext wie die anderen zu setzen. Doch diese Erwartungshaltung wird nicht bestätigt. Der Zuseher ist somit genauso vor den Kopf gestoßen und muss die Situation spontan neu bewerten, wie es Costigan den ganzen Film über in seiner Informantenrolle tun wird.

Als Costigan das nächste Mal im Pub ist, setzt sich Frank Costello zu ihm. Sie gehen, typisch für Scorsese, ins Hinterzimmer. Die hierarchische Ordnung ist ganz klar abgesteckt; auch für die Kamera. Noch bevor Costigan, bei dem sie zu Beginn der Szene war, aufsteht, fährt sie rückwärts von Costello weg, als der auf sie zu und ins Hinterzimmer geht. Costigan wird uninteressant und die Kamera wartet nicht auf ihn. Man sieht ihn im Hintergrund von seinem

Barhocker aufstehen. Nach einem Schnitt befindet sich die Kamera bereits im Hinterzimmer, Costello wirft die Türe auf und betritt den Raum. Als sie wieder zufällt, steht Costigan gerade im Türrahmen und die Türe fällt auf ihn. Es wird gleich deutlich gemacht, auch in diesem Raum steht es nicht gut für Costigan. Ähnlich wie in er in der Vorstellungsszene von Dignam in die Mangel genommen wurde, wird er diesmal von Costello verhört. Auch dieser ist aus der Untersicht gefilmt und auch hinter ihm ist der Raum kompliziert gestaltet. Er ist nicht einfach rechteckig, sondern hat Vorsprünge und Nischen. Die Oberkanten eines solchen Vorsprunges, laufen dynamisch hinter Costellos Kopf zusammen, bevor er beginnt mit dem Schuh auf Costigans gebrochenen Arm einzuschlagen um an Informationen zu kommen. Rechts im Hintergrund ist die ganze Zeit über (wie oft im Film) Mr. French zu sehen, der loyal zu Costello steht. Als er erledigt hat, was er zu erledigen hatte, verlässt Costello das Hinterzimmer und wieder bleibt die Kamera durch ein weiteres backtracking bei ihm, während man Costigan rechts hinten zusammenbrechen sieht.

Aus einem Blickpunkt, der nicht in Kohärenz zum bisherigen Erzählerstandpunkt steht, wird von frontal oben gezeigt, wie Costigan am Billardtisch hinabsinkt. Doch schon wird zurück auf Costello geschnitten, der sich mittlerweile wieder in der Bar befindet und vor dem die Kamera ehrerbietig rückwärts fährt.

Später ist Costigan bei Costello zu Hause. Das Gespräch zwischen den beiden ist in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren aus Nahaufnahmen aufgelöst. Diesmal sitzt Mr. French links hinter Costigan, ihm sprichwörtlich im Nacken. Costigan bekommt Panik und befreit sich im Badezimmer von dem Abhörgerät. Das Badezimmer ist ein langer, schmaler Raum, der auf beiden Seiten verspiegelt ist, was dazu führt, dass Costigan drei Mal im Bild repräsentiert ist. Es ist dies die erste Spiegelszene in *The Departed* und Costigan schaut nicht einmal direkt in diesen hinein.

Es scheint hier (im Gegensatz zu den bisher besprochenen Filmen) weniger darum zu gehen, eine Metapher für das Innenleben einer Figur zu finden, als deutlich zu machen, dass dieser Protagonist je nachdem wo er ist, tatsächlich unterschiedliche Rollen spielen muss.

Die vorherige Sequenz bei Costello hat damit begonnen, dass die Kamera ihn von innen auf seiner Terrasse filmt. In der Totale sieht man dann einen größeren Ausschnitt Costellos weitläufigen Appartements, dessen Wand von drei großen, fast bis zum Boden reichenden Fenstern unterbrochen ist. Die Parallelen zu Sullivans Wohnung legen nahe, dass dieser es seinem Vorbild und Mentor nachtun wollte, zeigen aber gleichzeitig auf, dass es diese Beiden

in unterschiedliche Sphären zieht. Während Costello im Süden Bostons, am Hafen lebt, will Sullivan Anschluss zu noblerer Gesellschaft und sich zumindest mit seinem Wohnort dem kriminellen Milieu entziehen. Da wohnt er lieber mit Blick auf das Parlament.

Costello dagegen ist in Außenaufnahmen schon in der nächsten Szene, in der alleine unterwegs ist, mit dem Hafen in Verbindung gesetzt. Im Gegensatz zu Sullivan, der über den Dächern der Stadt auf Beacon Hill lebt, ist Costigan ein Mann der Straße, in der er oft gezeigt wird und – sieht man sich die »deleted scenes« an – noch öfter zu sehen hätte sein sollen. Schon beim Vorstellungsgespräch wurde deutlich, dass sich Costigan im Umgang mit Vertretern des Bürgertums viel scherer tut, als der charmante und wortgewandte Sullivan.

Dass Costigan aber auch mit der kriminellen Unterwelt nicht wirklich zurecht kommt zeigt die Szene im Drogenversteck. In einer Halbtotale sehen wir einen Raum, der an der Rückwand drei Fenster hat, von denen die zwei linken verhangen sind (das mittlere blau) und die Fensterläden des rechten geschlossen sind. Aber vom schrägen Winkel, den die Kamera zu den Wänden einnimmt ist es gar nicht so leicht zu erkennen, wo jetzt tatsächlich die Ecken in diesem Raum sind. Per Telefon werden Costellos Männer vor einer Razzia gewarnt und packen zusammen. Die Dynamik des Aufbruchs wird durch viele schnelle Großaufnahmen inszeniert, die sowohl die Fokussierung als auch das Tempo der Handlungen verdeutlichen. Die letzte dieser Großaufnahmen ist Mr. Frenchs Hand mit dem Feuerzeug an einem der über die Fenster gehängten Leintücher.

Costigan bleibt noch einmal in der Türe stehen und blickt zurück. Die Einstellung ist hier ein bisschen größer als zuvor und jetzt kann man an den Sesselleisten erkennen, dass dieser Raum tatsächlich unrealistisch ist. Was man versucht hat als zwei Wände eines rechteckigen Raumes zu deuten, erfasst man nun als halbes Oktagon, gut getarnt durch das Aufstellen von Möbeln an den Ecken und die senkrecht furnierten Holzlatten an den Wänden. Durch die Unklarheit des Raumes kommt es zur subtilen Desorientierung des Zuschauers. Ohne es zu wissen, spürt er, dass irgendetwas nicht stimmt in diesem Raum. Eine Angst von der auch Costigan verfolgt wird und die ihm keine Ruhe lässt. Ein Problem über das er mit der Psychiaterin Madolyn (Vera Farmiga) spricht.

In das Gespräch mit Madolyn sind ständig Costigans Erinnerungen unterschiedlichster Art parallelgeschnitten. Man sieht ihn in seiner Wohnung sitzen, die in Vorder- und Hintergrund zerteilt ist. Er befindet sich an der rechten Wand, links ziehen sich Umzugskartons von einem Raum in den nächsten und ganz im Hintergrund sieht man zwei abgeschnittene Fenster mit

blauen Vorhängen. In einem anderen backflash erinnert er sich an einen Mord, zu dessen Zeuge er geworden ist. Er spielt sich in der Wohnung des Opfers vor einer Wand mit einer Art Erker ab, die ähnliche Qualitäten aufweist wie die Wände im Drogenversteck. Dann sieht man wie er sich mit Queenan und Dignam unter einer der Brücken am Hafen trifft. Zwei Mal bleibt Costigan kurz stehen und hinter ihm sieht man Brückenpfeiler, die sich endlos in die Tiefe zu staffeln scheinen. Die Kamera ist frontal davor positioniert und die Zentralperspektive tut ihr übriges um die Brückenpfeiler als einen ewig langen Tunnel erscheinen zu lassen. Es ist dies die erste konkrete Wiederholung des Tunnelmotivs, seit der Spitalszene zu Beginn, in der Costigan sich daran erinnert, wie seine Mutter gestorben ist. Interessanterweise kommt es zu dieser Wiederholung des Tunnel-Motivs während seiner ersten Sitzung mit Madolyn. Denn der Tunnel fungiert als dem Zuseher nicht bewusstes Wissen, das allmählich an die Oberfläche dringt. Doch dazu später mehr.

Derweil spricht Costigan aus, was er von Madolyn will: Valium. Madolyn schickt ihn weg, läuft ihm dann aber doch nach. Costigan geht auf die Kamera zu. In einem weiteren »Un-Raum«, einem bergabführenden Weg, in der ungewöhnlicherweise der Boden nicht zu sehen ist, trifft er auf die eine Person, der er sein Vertrauen schenken wird. Es ist eine helle Außenaufnahmen, aber die Außenwände der Gebäude rechts und links sind von haptischer Intensität. Die Kamera steht ein wenig nach links versetzt und hat so einen leicht schrägen Winkel zur Handlungsachse. Die linke Fassade ist mit leichten Rillen versehen, die rechte (und im Bild prominentere) durch Säulen gegliedert. Wieder bewegt sich Costigan durch einen tunnelartigen Raum.

Es folgt die Sequenz der Mikroprozessoren-Übergabe. Schauplatz ist wieder einmal eine Lagerhalle. Auf einen establishing shot folgt später eine Einstellung, in der man sieht, wie Costello eine SMS erhält. Durch die extreme Untersicht und den schrägen Blick der Kamera auf das Gebäude, strotzt das Bild nur so von schiefen Geraden. Die Wand der Lagerhalle, verläuft quer durch den unteren Bildteil, während darauf blau erleuchtet Säulen stehen. Auch im Inneren erwartet den Zuschauer ein Säulenwald. Wie schon zuvor ist die Kamera leicht off center im Gang positioniert. Wieder ist rechts mehr zu sehen und der Tifen-Effekt dehnt sich in den Hintergrund und nach rechts. Zudem bleiben die Fenster an der linken Wand und damit die Lichtquellen hinter den Vorsprüngen der Wand unsichtbar. Costellos Männer gehen den tunnelartigen Gang entlang, auf die Kamera zu, wobei immer wieder Licht und Schatten über ihre Gesichter ziehen. (Ein Effekt, den Martin Scorsese auch schon in *Mean Streets* einsetzte.) Sie biegen nach links ab, weiter hinein ins mittlerweile blau beleuchtete

Säulendickicht, wo die Chinesen bereits auf sie warten. In einem point of view-shots aus Costigans Perspektive, bewegt sich die Steady Cam an den Säulen vorbei. Die schwere Kontrollierbarkeit der Situation wird deutlich.

Eine leichte Aufsicht auf die Asiaten, die in einem Halbkreis hinter ihrem Anführer stehen, der nervös auf- und abgeht, verzerrt die Vertikalen. Costellos Leute hingegen sind nicht in einer Halbtotale gefilmt, sondern – wie so oft – konzentriert sich die Kamera ganz auf Costello. In Nah- und Großaufnahmen aus leichter Untersicht sieht man ihn verhandeln. Seine Handlanger sind teilweise im Hintergrund zu sehen oder abgeschnitten. Obwohl die Asiaten, in ihrem strukturierten, eher geschlossenen Bildraum eine hierarchisch geführte Kämpfereinheit (mit automatischen Waffen) bilden, scheint Costello wieder einmal die Oberhand zu haben. Bei ihm sieht es zwar chaotischer aus, aber dafür hat er die Dinge fest im Griff und bezeichnet die Asiaten höhnisch als „Bruce Lee and the Karate Kids“. Und mit gutem Grund: Drei Einstellungen später zeigt die Kamera drei Männer Costellos, die sich anscheinend schon vorher in der Lagerhalle versteckt hatten. Die Kamera ist über und hinter ihnen. Die Läufe ihrer drei Gewehre zeigen durch fünf/sechs Säulen hindurch, genau auf die Gruppe der Chinesen.

Nach einer Szene in der Überwachungszentrale, bringt uns eine Totale zurück in die Lagerhalle. Die Kamera ist genau in der Mitte eines der Gänge platziert; zur Linken befinden sich Costello und seine Leute, rechts die Chinesen. Der diesmal abgefilmte Tunnel, ist sogar vom Charakteristikum des Deckengewölbes geprägt. Wieder wird auf die Scharfschützen geschnitten, die mit ihren Gewehrläufen eine Art Dreieck bilden.

Ein Schnitt in die Überwachungszentrale, zeigt die Polizisten, die, gefilmt durch ein Weitwinkelobjektiv, ein gedehntes auf den Kopf gestelltes Dreieck bilden. So wird zusätzlich zur Konfrontationsebene zwischen den Verbrechern ein weiterer Konflikt der Gangster mit der Polizei etabliert. Und tatsächlich legen sie diese ja gleich auf zweifache Weise herein: indem sie entkommen und indem sie die echten Mikroprozessoren noch gar nicht verkauft haben.

Costigan will in ein Flugzeug steigen und flüchten, als er sich sicher ist, dass Costello einen seiner Leute ins SIU (Special Investigation Unit) eingeschleust hat. Man sieht ihn am Flughafen einen Gang entlanggehen. Vorbei an X-förmigen Verstreungen vor den verglasten Wänden. In der vorletzten Einstellung der Szene sieht man Costigan in einer Totale an der linken Wand des Gangs stehen, der architektonisch wieder einem Tunnel gleicht. Die Kamera

ist frontal im symmetrisch strukturierten Raum platziert. Ganz außen sind die X-förmigen Verstreungen, die dem Raum optische Tiefe verleihen, dann ein Förderband pro Seite und in der Mitte jede Menge weißer freier Raum.

Doch Costigan steigt nicht ins Flugzeug und bleibt Queenans Undercover-Agent. Mittlerweile ist er nicht mehr nur Zeuge, sondern wendet selbst Gewalt an. Die Szene in der Wohnung des Junkies ist in Großaufnahmen und extremen Verkantungen der Kamera realisiert. Gleichzeitig befinden sich die Fenster wieder an einer Seite des Raumes, die nicht von einer geraden Wand begrenzt wird, sondern durch drei Geraden, die ein halbes Hexagon bilden.

Zur Ruhe kommt Costigan erst wieder in Queenans Haus. In einer statischen Halbtotale sehen wir Costigan vor einer Bilderwand auf einer Bank sitzen. Die Kamera ist frontal auf die Szene gerichtet. Rechts von ihm sieht man genau das Jesusbild, das er in der Szene davor, dem Junkie auf den Kopf geschlagen hat.

Costigan geht in eine abgelegene Halle, die der Treffpunkt Costellos Männer ist. Die Kamera ist innen und sieht Costigan durch die Tür hereinkommen. So wie zu Beginn des Films die Werkstätten, wirkt auch dieser Raum zuerst relativ dunkel. Unter anderem weil ebenso Gegenlicht, von außen durch die geöffnete Tür hereinfällt. Dieser Raum ist als Costellos Revier markiert. Ein Gegenschnitt in den Raum zeigt uns in einem forward tracking shot ein langes, schmales Zimmer, rechts und links von einer Säule flankiert. Wieder entstehen Assoziationen zu einem Tunnel, den man durchfährt. Zusätzlich kommt Mr. French auf Costigan zu und verlangt von ihm Angaben wie seinen richtigen Namen oder seine Sozialversicherungsnummer. Es wird eng für Costigan und durch die Kombination aus einer Fahrt in den Raum und der Figurenbewegung frontal auf die Kamera zu, scheint es für ihn keinen Ausweg zu geben. Der Raum ist wie ein gewöhnliches Pub gestaltet, mit kleinen Tischchen und einer Bar. Aber im Hintergrund sieht man Licht durch den Raum schneiden, das durch Fensterverschläge dringt und in die Gerüste – warum auch immer sie da sind – strotzen nur so vor X-förmigen Verstreungen.

Nach ihren ersten Treffen in ihrer Praxis, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren noch nicht einmal in Nähe suggerierenden point of view-shots, sondern von einem Standpunkt irgendwo auf Madolyns Tisch realisiert wurden, kommt es nun auch zur Annäherung zwischen Costigan und Madolyn. Aber auch hier besteht ein frappanter Unterschied in der Herangehensweise des Gegensatzpaares Costigan-Sullivan.

Sullivan trifft Madolyn schon ziemlich früh im Film. Sukzessive verringert er die Distanz zwischen den beiden, indem er zuerst die Lifttüren am Schließen hindert und sich dann immer mehr aus dem Lift herausbewegt. Zuerst hat er nur eine Hand im Türrahmen, gegen Ende des Gesprächs stützt er sich mit beiden Armen zu beiden Seiten ab und ganz zum Schluss bewegt er sich tatsächlich aus dem Lift in den Bereich außerhalb, als er Madolyn ihre Visitenkarte wieder aus der Hand nimmt.

Ganz anders Costigan: Nachdem Madolyn den Tee gemacht hat, stehen sie beide in einem Türstock. Nur nicht in demselben. Zwischen ihnen liegt ein Zimmer. Um den Abstand noch zu verdeutlichen, ist ihr Gespräch in over the shoulder-shots inszeniert, sodass das zwischen ihnen liegende Zimmer eben auch als Distanz zwischen den beiden Figuren erfahrbar wird.

Costello und Sullivan treffen sich heimlich in einem Pornokino. Doch was die beiden nicht wissen ist, dass Costigan auch da ist und sie beschattet. Mit einem Schlag ändert sich die räumliche Situierung Sullivans. Er ist nicht nur das erste Mal seit seiner Kindheit in den schmutzigen Hintergassen im Süden Bostons zu sehen – es geht nicht nur um die Gegend, in der er sich sichtlich unwohl fühlt –, als der Projektorstrahl eine Corona um seinen Kopf bildet, läuft er das erste Mal in Gefahr entdeckt zu werden. Nach Verlassen des Pornokinos, beim Hinabsteigen der Stiegen, ist die Kamera verkantet. Ein Stilmittel, das bislang nur verwendet wurde um Costigans Räume der Gewalt in Szene zu setzen. Außerdem ist es diesmal auch Sullivan, der einen langen schmalen Tunnel entlang geht. Blaue Neonröhren an der rechten Wand setzen alle Meter Farbakzente, die die Tiefe des Ganges verdeutlichen. Am Ende steigt der Dampf von den Straßen auf. Sullivan, und nach ihm Costigan, begeben sich in die Welt des Abschaums, die wir schon aus *Taxi Driver* kennen. Dementsprechend ist die Straße auch überall von bunten Neonlichtern beleuchtet.

Im Tumult der Straßen hat Costigan Sullivan verloren. In einem verspiegelten Windspiel sieht man Costigans Gesicht und nach einer Schärfeverlagerung entdeckt Costigan Sullivan im Spiegel. Wieder ist der Blick in den Spiegel nicht Selbstzweck. Anstatt – wie sonst bei Scorsese – die Fragmentiertheit eines Helden zu visualisieren, schafft der Spiegel hier eine Parallelisierung der beiden Spione. Doch auf die Verbindung durch das Spiegelbild, folgt sofort eine Inszenierung der Beiden als Rivalen, indem Costigans Gesicht über lange Zeit neutral oder rot beleuchtet ist, während Sullivans Gesicht in neonblau getaucht ist.

Blau ist die Farbe, die in *The Departed* vorherrschend ist. Gleichzeitig repräsentiert sie aber auch – und das wird zu Beginn im Football Match zwischen Polizei und Feuerwehr deutlich –

die Farbe der Polizei. Während rot, die Farbe des Blutes, für Costellos Szenen in der Oper reserviert war, hat der als Polizist getarnte Sullivan seine Wohnung in blau ausgemalt. (Auch die beiden Handys Costigans weisen diese Farben auf. Das Handy mit der er in Verbindung zu Queenan steht ist blau, das, das er von Costello bekommen hat rot.) Doch während der Verfolgungsszene kommt es zu einem Wechsel in der Inszenierung der Charaktere, als blaues, flackerndes Licht über Costigans Gesicht fällt. Er wird in seinem ersten Auftrag, in dem er nicht als Under Cover Polizist agiert, in Abgrenzung zu Sullivan als der wahre Polizist dargestellt.

Dennoch hat Costigan in der anschließenden Verfolgungsszene kein Glück. Zuerst blenden ihn Scheinwerferlichter eines Autos und dann eine aufgehende Tür. Wobei das Licht seine Funktion nicht als Störfaktor alleine erfüllt. Es ist darüber hinaus noch gefährlich, weil es Leute, die unentdeckt bleiben wollen, sichtbar macht. (Auch in der nächsten Sequenz, als Costello ihn verhört, sind direkt rechts und links von seinem Kopf im Hintergrund zwei weiße Lichtquellen positioniert.) Zum Schluss ist es jedoch das Läuten seines Handys, das ihn verrät. Auf seiner Flucht dreht sich Sullivan vorsichtig um und entdeckt eine Überwachungskamera, aus deren Perspektive man Costigan anschließend ins Bild laufen sieht. Doch es ist zu spät. Noch in der gleichen Einstellung vollzieht sich nicht nur ein enormer Zeit- und Raumsprung, sondern auch die Re-Etablierung der Hierarchie von sehen versus gesehen werden, die sich durch das Licht des Projektors auf Sullivan zu Costigans Gunsten verändert hatte. Spätestens nach einem Schnitt auf Sullivans Gesicht in Großaufnahme und zurück in die „Überwachungskameraperspektive“, erkennt man, dass das Bild nicht ein »live Bild« ist, sondern auf einem Bildschirm abläuft, den Sullivan erwartungsvoll ansieht, in der Hoffnung Costigans Gesicht identifizieren zu können.

Aber so ganz sicher wie vorher fühlt sich Sullivan trotzdem nicht mehr. (Zumindest auf formaler Ebene ist er durch den Farbwechsel in der Verfolgungsjagd entlarvt worden.) In einer halbnahen Einstellung sieht man ihn alleine in einem kleinen, verdunkelten Zimmer im SIU Gebäude sitzen. Die Jalousien aller Fenster sind zum ersten Mal komplett heruntergelassen und mit einem Blick hinaus vergewissert er sich, dass er auch nicht beobachtet wird.

In einer späteren Einstellung, geht Sullivan in Captain Queenans Büro. Zum ersten Mal wird es in einer weiten Einstellung von einem der Nachbarräume aus gefilmt. Diesmal sind die

Jalousien jedoch, im Vergleich zu den Vorstellungsgespräch-Szenen am Anfang, heruntergelassen. Das Misstrauen steigt. Noch scheint Sullivan in Queenans erhöht gelegenem Büro eine gute Übersicht zu haben und in der Blickhierarchie ganz oben zu stehen. Doch in der nächsten Szene wird diese These widerlegt.

Von außen sieht man Sullivan alleine in der Mitte seines gläsernen Büros sitzen. Ein zoom out gibt den Blick auf andere Polizisten frei, die im Vorbeigehen hineinschauen, auf den Polizisten, der sie ausspionieren soll. Jetzt schauen sie auf ihn herunter. Wie um ihn noch mehr von seinen Kollegen zu trennen, schließt sich die Irisblende wieder, die sich bei seinem ersten Auftritt in dieses Gebäude geöffnet hat. Und außerdem fällt ein unerklärlicher X-förmiger Schatten auf die Wand rechts im Hintergrund.

Auch der lockere Sullivan befindet sich mittlerweile in einer fest gefahrenen Situation. In der Walsh Street 344, wo Queenan mit seinem Informanten Costigan zusammentrifft, beobachtet von Sullivans Spezialeinheit »Internal Investigations« und bedroht von Costellos Männern, kommt es zu vielen Kamerabewegungen, einer hohen Schnittfrequenz, Reißschwenks und Verkantungen. Die parallelmontierten Einstellungen auf Sullivan dagegen zeigen ihn in (im Zuge der Parallelmontage sukzessive kleiner werdenden Einstellungsgrößen) eher statischen, wenn auch nicht ganz frontalen Einstellungen in seinem dunklen Büro sitzen, vom spärlich durch die Jalousien dringenden Licht regelrecht zerschnitten. Die Assoziation zum Hauptquartier Costellos stellt sich ein, wo ein paar Lichtstrahlen durch die Fensterverschläge dringen konnten.

Nach der Schießerei sieht man ihn schließlich in einer relativ langen, statischen, frontal gefilmten Einstellung in seinem Büro. Eine »shallow space« Komposition (Vgl. Kapitel 4.2.) par excellence: Während die Deckenleuchten im Nachbarzimmer noch ins unsichtbare Fluchten, steht Sullivan mit dem Rücken zur Wand. Die einzige Konsequenz die er ziehen kann ist zu versuchen sich ein wenig unauffälliger, unsichtbarer zu machen. Er dreht das Licht ab.

In kommenden Einstellungen wird er nur mehr von außerhalb seines Büros gefilmt. Er steht jetzt unter ständiger Beobachtung und über ihm schweben bedrohliche X-e.

Erst nachdem Sullivan Costello getötet hat, kann er sich wieder rehabilitieren. Als er das Besprechungszimmer betritt, ist es voll von Leuten, die Sullivan als Helden feiern. Nur Costigan sitzt alleine in Sullivans Büro, dessen Jalousien jetzt übrigens wieder komplett hochgezogen sind. Während er durch die Fenster in die Räume des SIU sieht fragt Costigan

was man gegen Costellos Spion in der SIU tun werde. Sullivan verlässt sein Büro. In einer weiten Einstellung von schräg oben, aus einem Eckpunkt des Raumes, gibt die Kamera noch einmal einen Überblick auf die Innenarchitektur des gläsernen SIU-Gebäudes. Große und kleine Räume sind durch schmale Gänge getrennt. Aber vor lauter Transparenz, kann man die einzelnen Einheiten gar nicht mehr wahrnehmen. Costigan steht abgetrennt und von allen anderen unbeachtet hinter einer Glaswand. Die **Diskrepanz zwischen der Durchschaubarkeit des Raumes und den Geheimnissen, die sich in ihm verbergen**, kann nur als ironischer Kommentar verstanden werden.

Nach einer Szene die Sullivan im Nebenraum am Computer zeigt, sieht man wie Costigan sich wieder ins Büro dreht und anscheinend etwas entdeckt. Sullivan sitzt weiterhin am Computer. In der Detailaufnahme auf seine Augen sieht man im Hintergrund bezwischend rote Lichter leuchten.

Eine nahe Einstellung auf Costigan in Untersicht zeigt ihn rechts im Bild. Er geht auf etwas zu, die Kamera fährt langsam rückwärts. Im Gegenschuss folgt eine Vorwärtsfahrt auf Sullivans Tisch. In der dritten Wiederholung fährt die Kamera nicht mehr rückwärts, sondern wartet, bis sich Costigan vom oberen Rand ins Bild bewegt, so stark ist die Aufsicht mittlerweile. Costigan kommt mit dem Kopf genau unter dem Kreuz, dass die Deckenlampen bilden, zum Stehen. Spätestens in der folgenden Einstellung sieht man den Umschlag mit den persönlichen Daten von Costellos Männern. In dieser Szene hat man das Gefühl, als kämen die Gegenschnitte aus dem Point of View des Umschlages (denn je näher Costigan kommt, desto extremer wird die Untersicht), so wie man in einigen Einstellungen das Gefühl hat, sie wären aus dem Point of View der Handys gefilmt (wie zum Beispiel die extreme Untersicht auf Costello vor der Lagerhalle zur Mikroprozessoren-Übergabe). Die Dinge, die bei Scorsese oft in Großaufnahmen gezeigt werden, scheinen in *The Departed* das Schicksal der Protagonisten entscheidend mitzubestimmen. Denn hätte Costigan den Umschlag nicht entdeckt, in dessen Bann er gezogen wurde, hätte er wahrscheinlich überlebt. (Genauso wie er ohne das verräterische Klingeln des Handys Sullivan vielleicht hätte fassen können.) Aber so schleicht sich Costigan aus dem Büro.

Während die Kamera von hinter dem Computer langsam nach rechts fährt und den Blick auf Sullivan freigibt, sieht man durch heruntergelassene Jalousien im Hintergrund Costigan von rechts in den Gang treten und auf die Kamera zukommen. Nach einigem Zögern geht er nach links an dem Zimmer mit den Glaswänden und der offenen Tür vorbei. Zu spät wirft Sullivan einen prüfenden Blick nach hinten.

Wieder ein Beispiel für die Diskrepanz zwischen der transparenten Architektur und den tatsächlichen Heimlichkeiten im SIU. Ja es wirkt sogar so, als sei die Kamera (und mit ihr die Erzählinstanz), wie sie vorsichtig und langsam auf Tischhöhe hinter dem Computer hervor schleicht, bereit dieses Spiel mitzuspielen. Die Glaswände und Jalousien sind im Endeffekt Metapher dafür wie nah und doch fern die Protagonisten den ganzen Film über des Rätsels Lösung waren.

Am Ende ist alles wieder wie am Anfang. Zwar sind die Identitäten der »Ratten« mittlerweile aufgedeckt, aber keiner von beiden hat eine Idee, wie er seine Haut retten beziehungsweise den anderen stellen kann. So kommt es wieder zu einer Parallelisierung der beiden Figuren und zur wiederholten Inszenierung zweier Gegner. Beide gehen bei ihrem Telefongespräch unruhig auf und ab. Sullivan auf seiner Terrasse mit dem »State House« und Costigan in der Walsh Street mit im Entstehen begriffenen Hochhäusern im Hintergrund, wobei ihre Bewegungsrichtungen einander im Schuss-Gegenschuss-Verfahren immer entgegen gesetzt sind.

Die letzte Szene des Films zeigt wie goldene Lifttüren aufgehen und Sullivan über den Gang zu seiner Wohnung geht. Er geht vorwärts und die Kamera fährt rückwärts. Es kommt zu einer Sogwirkung in einem tunnelartigen Raum. Der Teppich ist mit roten X-en gemustert. So wie zuvor vor dem Lift, wartet die Kamera jetzt in der Wohnung auf Sullivan. Und mit ihr Sergeant Dignam. In einer Nahaufnahme auf den Boden sehen wir Dignams Füße, in Plastiksäcke gepackt, ins Bild treten. Ein Schwenk nach oben über seine Hände in hellblauen Putzhandschuhen endet in einer Nahaufnahme auf sein Gesicht. Dignam steht in der Mitte des Bildes, links die schwarzen Küchenkästen und rechts ein weißer Vorhang vor dem Fenster. Er steht genau in der Trennlinie der beiden Bereiche und an der Grenze zwischen Recht und Gerechtigkeit.

Nachdem Sullivan erschossen zu Boden gesunken ist, befindet sich auch die Kamera auf Bodenhöhe, in einem Winkel »straight on« (Vgl. Kapitel 4.3.3.6.) auf Sullivan links hinten und seine am Boden verstreuten Einkäufe rechts im Vordergrund.

Ein ironischer Kommentar ist dann die letzte Einstellung des Films. Ein bodennaher forward tracking shot der Kamera in Aufsicht durch das Zimmer, über den toten Sullivan und die Einkäufe hinweg, kombiniert mit einem Schwenk nach oben. In einem perfekten, symmetrischen, von hellgelben Vorhängen rechts und links begrenzten (also relativ

geschlossenen) Bildraum sieht man eine Ratte über das Terrassengeländer des Lofts am Beacon Hill vor dem »State House« durchs Bild laufen. Bosten ist noch lange nicht so perfekt, wie der vermeintlich perfekte Ausgang dieser Geschichte nur weil eine »Ratte« tot ist.

Lorenz Engell schreibt in seinem Aufsatz „Die Jalousie. Raum, Zeit und Licht in der Architektur des Kriminalfilms“:

„Im modernen Kriminalfall [...] ist der Ermittler [...] Teil der Welt, die er und in der er ermittelt. Seine Ermittlung ist keine Reflexion, sondern Handlung, er beobachtet nicht mehr, als dass er selbst beobachtet wird, beschattet und verfolgt, Teil der Pläne anderer.“³²⁸

Diese Aussage ist wohl auf wenige Filme so zutreffend wie auf *The Departed*, nur dass man es hier gleich mit zwei Ermittlern zu tun hat, die sehen und gesehen werden.

Sie agieren Undercover, beide als Teil der Unterwelt, sind aber nicht so geschützt wie es die wörtliche Übersetzung „unter der Abdeckung“ suggeriert, sondern im Gegenteil immer aktiv auf der Suche nach Verstecken.

Die **Hierarchie des Sehens** spielt im Film eine wichtige Rolle und ist sogar Ausgangspunkt für den Paradigmenwechsel der Inszenierung des Gegensatzpaares Costigan-Sullivan (auch auf räumlicher Ebene). Wenn es zu Anfang so scheint als habe Colin Sullivan das doppelte Spiel mit der SIU im Griff, so verändert sich das schlagartig, als er sich bewusst wird, dass er – wenn auch nicht erkannt – so doch von Costigan gesehen wurde. Ich habe oben beschrieben wie die Beschaffenheit der Räume in denen er agiert eine andere wird.

Zu Beginn scheint er es geschafft zu haben: er ist im Job beliebt, hat eine tolle Wohnung und eine Vorzeige-Frau. Doch plötzlich befindet er sich in ähnlich feindlichen Räumen wie Costigan schon seit Beginn des Films. Denn diesem bietet die Polizei bei Weitem nicht den Luxus, den Costello Sullivan ermöglicht. Sie stößt ihn vielmehr zurück in eine Welt, die Costigan unter allen Umständen und unter Einsatz all seines Eifers verlassen wollte.

Die feindliche Räume in *The Departed* sind durch **schwere Überschaubarkeit** markiert, wie die Orte an denen Costigan Zeuge (oder Täter) von Verbrechen wird. Dabei meine ich nicht nur die Zimmer, in denen eine Gerade vorgetäuscht wird, wo keine ist. In den Gewalt-Szenen kommt es zu extremen Kamerawinkeln (Auf-, Untersichten) aus Blickpunkten, die ein Zeuge der Handlung so nicht inne hätte, zu Verkantungen, zu nichteuklidischen Räumen und

Reißschwenks, die – nach Rayd Khouloki – Räume sogar zerstören (bezüglich ihrer Tiefenwirkung).

Das transparente SIU-Gebäude strahlt im Gegensatz dazu Sicherheit aus. Zumindest wenn die Kamera frontal oder parallel zur Handlungsachse positioniert ist, wie es in den Einstellungen mit Sullivan oft der Fall war. Mit dem Wechsel in der Blickhierarchie verändern sich jedoch auch die bislang symmetrischen, sicheren Räume der SIU. Immer öfter nimmt die Kamera einen Standpunkt in einem Winkel um die 45° zu ihnen ein. Durch die Schrägen wirkt jetzt alles verwinkelter, unangenehmer. Die **Transparenz** wird für Sullivan zur Bedrohung. Zwar waren seine Kollegen von Anfang an nicht über die neue Einheit unter seiner Leitung erfreut und beobachteten Sullivan genauso wie er sie, aber zu Anfang hatte sein Büro noch eine stabile Atmosphäre. Wenn auch die Jalousien direkt hinter ihm geschlossen waren, so konnte man doch durch die anderen drei Glaswände hinein- und heraussehen.

Engell schreibt: „Der Raum bewegt sich damit um den Ermittler herum, nicht weniger als dieser durch jenen hindurch. Subjekt und Objekt der Ermittlung zugleich [...]“³²⁹

Oben habe ich die Szene besprochen, in der Costigan ins Hauptquartier kommt um seine Personalien anzugeben und in der die Kombination aus entgegengesetzter Kamera- und Figurenbewegung seine Ausweglosigkeit verdeutlicht. Er wirkt eingesperrt. In den wenigsten Pub-Szenen sieht man eine Tür, oder ein Fenster nach außen. Und wenn, sind diese verhängen oder verschlagen.

Mit dem Paradigmenwechsel und der wachsenden Angst Sullivans weisen nun auch die Räumlichkeiten im SIU-Gebäude Elemente der kleinen, dunklen Pubs in South Boston auf. Sullivan zieht sich mehr und mehr in kleinere Räume zurück, in denen er durch das Herunterlassen der Jalousie und das Abdrehen der Lichter einen gewissen Grad von **Abgeschlossenheit und Verborgtheit** erreicht.

Denn von Costello haben wir zu Beginn des Films gelernt, dass die Geschöpfe der Unterwelt gut beraten sind, sich und ihre Person im Dunkel zu halten. Man erinnere sich daran, dass er in den ersten Szenen als Silhouette im Schatten inszeniert war und sich scheinbar willentlich dazu entschieden hat seine Identität preiszugeben, indem er sich ins Licht bewegt.

Seine wahre Identität im Dunklen zu lassen ist seine Aufgabe und wohl aber auch Mittel um das Milieu aus dem er kommt zu verleugnen.

Am deutlichsten wird das, als er Madolyn dazu anhält ihre Familienbilder nicht im Wohnzimmer aufzuhängen. Es ist auffällig, dass Bilder und Erinnerungsstücke die Räume

sämtlicher Figuren prägen: Queenan hat sie sowohl in seinem Büro, als auch zu Hause, bei Ellerby hängen Bilder an der Wand. Ja sogar die Wände Costellos zieren Bilder. Nur Sullivan und Costigan haben keine. Sullivan weil er seine Herkunft verstecken will. Und Costigan, weil er seine Identität verloren hat. In einer Rückblende während seines ersten Gesprächs mit Madolyn sehen wir ihn alte Fotografien durchblättern, aber am Ende meint er Sullivan gegenüber nur noch: „I want my identity back“. Als er sich in Costellos Badezimmer der Abhörgeräte entledigt, bin ich auf seine dreifache Repräsentation im Filmbild eingegangen. Und vielleicht ist sie doch auch Metapher für die Fragmentierung der Figur Costigans. Denn er spielt seine Rolle so perfekt, dass er sich seiner selbst am Ende nicht mehr sicher ist. In der zweiten Spiegelszene kommt es dann zu einem entgegengesetzten Phänomen. Im Windspiel verschmilzt sein Spiegelbild fast mit dem Sullivans.

Sukzessive manövrieren sich die beiden Hauptfiguren des Filmes, Costigan und Sullivan, in Situationen aus denen sie nicht mehr herauskommen. Sinnbild für diesen »point of no return« ist der **Tunnel**.

Ab dem Moment in dem Costigan seine Rolle als Under Cover Agent angenommen hat, wird er immer wieder in oder vor tunnelartige Räume gesetzt. Da ist die Szene mit den Brückenpfeilern, die ich oben schon erwähnt habe, der Gang am Flughafen oder auch das längliche Hauptquartier von Costellos Männern.

Der erste Tunnel begegnet uns in der Rückblende, in der sich Costigan an den Tod seiner Mutter erinnert. Er steht mit seinem Onkel in einer Ecke eines langen grünen Gangs, dessen Deckenleuchten in die Tiefe und aufs Licht am Ende des Tunnels weisen. Und dann wird auf seine sterbende Mutter geschnitten. Hier wird die gängige Assoziation des Tunnels mit dem Sterben im Film etabliert. Costigan befindet sich am häufigsten in solchen Szenerien.

Doch mit dem Wechsel der Hierarchie des Sehens, geht auch Sullivan das erste Mal durch einen Tunnel und wird dies erst wieder kurz vor seinem Tod auf dem Weg in sein Appartement machen.

Eine weitere Kategorie der Tunnel-Szenen sind die Szenen mit induzierter Bewegung. Costigan, aber vor allem auch Costello, gehen lange schmale Gänge entlang, die unterstützt durch die Kamerabewegung einen schlauchartigen Charakter erhalten. Doch Costello ist auch in einem materiell greifbaren Tunnel abgebildet. Er ist irgendwo am Pier und telefoniert mit Sullivan, als er in eine Art Markthalle einbiegt. Schon während des Gesprächs mit Sullivan geht er unter den Torbögen durch. Aber richtig auffällig wird das Tunnel-Motiv erst nachdem

er von Queenan aufgehalten wurde. Als er zu ihm zurück geht sieht die Kamera genau durch drei gewölbte Türen der Markthalle.

Es ist bezeichnend, dass von den Hauptpersonen nur die mit dem Tunnel-Motiv in Berührung kommen, die später sterben werden.

Die **X-Formen** im Film sind ein weiteres Indiz, das den Topos des Tunnels als Passage unterstützt.

Im Bonusmaterial auf der DVD erzählt Martin Scorsese in *Crossing Criminal Cultures* wie sehr ihn Howard Hawks *Scarface* von 1932 mit Paul Muni in der Hauptrolle, beeindruckt hat. In diesem Film, ist in jeder Einstellung, in der eine Figur stirbt irgendwo ein X zu sehen. Und Martin Scorsese nahm das zum Anlass in *The Departed* „überall“ (O-Ton) X-e anzubringen. Doch die X-Formen sind im Film nicht willkürlich eingesetzt.

Das erste X taucht in der Titel-Sequenz auf, als die Kamera parallel an Sullivan auf seiner Terrasse vorbeifährt. Ein wenig später sieht man Sullivan dann im SIU-Gebäude aus dem Lift steigen und mit Costello telefonierend durch die Korridore gehen. Die Kamera fährt rückwärts vor ihm her und deshalb wirkt das Tunnel-Motiv noch nicht sehr effektiv. Dafür bilden aber die Lichtstrahlen an den Wänden der Gänge X-e. Und ein weiteres Mal ist ein X gemeinsam mit Sullivan prominent in Szene gesetzt. Er sitzt in seinem Büro und an der rechten Wand bildet ein unmotivierter, unrealistischer Lichteinfall ein Kreuz.

Sogar noch, als er Frank Costello erschießt prngt über und hinter ihm ein riesiges X. Costigan wird erst spät mit den X-en in Kontext gesetzt. Als er zu Beginn der Verfolgungsjagd aus dem Tunnel auf die Straße kommt, ist an der Wand zu seiner Linken wieder ein X aus Lichtstrahlen gebildet. Mit dem Auftrag die »Ratte« in der SIU zu verhaften, zieht er die Aufmerksamkeit seines Gegenspielers auf sich. Als er dann das erste Mal die Zentrale Costellos Männer betritt, ist der Tunnel-Effekt kombiniert mit den Gerüsten, die vor X-en nur so strotzen. Und als er dann den Umschlag mit den Personalien der Männer Costellos auf Sullivans Tisch liegen sieht, schwebt drohend ein X, aus zwei einander kreuzenden Leuchten zentral über seinem Kopf. Die Entscheidung zu gehen, ist für Sullivan genug Grundlage sich in seinem Büro umzusehen. Als er den Umschlag entdeckt, löscht er Costigans Akte und vernichtet damit dessen Identität

Sie finden sich in den tunnelartigen Gängen des SIU-Gebäudes, die Sullivan von Beginn an durchwandert, genauso wie in den Gerüsten im Treffpunkt von Costellos Männern.

Als Queenan vom Dach gestoßen wird, fällt er vorbei an einer Häuserfront in deren Front jedes einzelne Fenster mit einem Tape in X-Form verklebt ist.

Die X-Form scheint also ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis einzelner Personen untereinander zu verdeutlichen.

Die zweifelsohne prominenteste Darstellung von X-en in *The Departed* ist die Szene in der man Queenan in Zeitlupe an der Häuserfront eines Hochhauses hinunterfallen sieht, in der jedes einzelne Fenster mit X-en abgeklebt ist.

Hier sind wir wieder ganz nah an der Inspirationsquelle: Howard Hawks *Scarface*. Und sogar auf Sullivans letztem Gang zieren rote Kreuze den Boden im Gang. Durch die Frabwahl wird einmal dem bevorstehenden Mord ein weiteres Attribut gezollt, aber auch Frank Costello, dessen Tonbandaufnahmen schließlich daran schuld sind, dass Sullivan aufgefliegen ist.

Engell schreibt, der Ermittler sei auf seinen Untersuchungen ständig auf dem Weg von einem Ort zum nächsten, „selbst als Innenräume werden die Räume zu Passagen“³³⁰. Nur schickt Scorsese seine Figuren durch tunnelartige Räume in unüberschaubare Situationen, umgeben von **Vorboten des Todes**. Im Endeffekt läuft *The Departed* (der Verstorbene oder auch die Verstorbenen) nur auf die allerletzte Passage als Endpunkt hinaus.

6 Strukturzusammenhänge von Figur und filmischem Raum in Martin Scorseses Werk

6.1 *Der Märtyrer und die transzendente Einstellung*

Was allen Scorsese-Helden gemein ist, ist das jeder von ihnen in der einen oder anderen Form etwas werden will: Charlie will die Karriere-Leiter Little Italys hochklettern, Amsterdam in die Fußstapfen seines Vaters treten, Jake La Motta auf eigene Faust Boxchampion werden, der »taxi driver« den Abschaum von den Straßen schaffen, Paul Hackett ein abenteuerlicheres Leben ausprobieren und Billy Costigan will trotz seiner hinderlichen Herkunft eben auf Umwegen zum Polizisten werden.

Der Raum in dem sie das erreichen können, in dem die „Handlung vollzogen werden kann, durch die aus einem niemand ein jemand wird.“³³¹ ist ein **sakral inszenierter Ort**. Was nicht bedeutet, dass es sich dabei zwangsläufig um Kirchen handeln muss.

„Der sakrale Raum [...] zerfällt in der Montage bei Scorsese in unterschiedliche Räume (die Straße, die Kneipe, der Ring etc.) die ganz unterschiedliche Ansätze der Sakralisierung aufweisen [...]“³³².

Gut nachzuvollziehen ist die Übertragung sakraler Architektur in einen profanen »geheiligten« Ort in *The Color of Money*. Gefolgt von einem Schwenk nach unten, durch eine mit kleinen Lämpchen beleuchtete Kuppel, die die Lichter des verweltlichten San Gennaro Straßenfests in *Mean Streets* in Erinnerung rufen, blickt man in einer weiten Einstellung von oben (durch die häufig bei Scorsese auch Kirchen in Szene gesetzt sind) auf die Spielhalle in Atlantic City, Eddie Felsons Himmel auf Erden.

Ebenso gut, nicht architektonisch sondern funktionell, als sakraler Ort nachvollziehbar sind wohl die Katakomben in *Gangs of New York*. Im Andenken an seinen Vater wird Amsterdam seine Krypta zum Gebetsort und zum Ort ritueller Kampfesvorbereitungen.

Aber den Protagonisten wird nichts geschenkt. Sie alle müssen etwas oder sich selbst für ihr Ziel opfern.

In **Charlie** ist das Moment des Märtyrertums wahrscheinlich noch am konkretesten, wenn er in der Kirche um eine Möglichkeit bittet, für seine Sünden zu büßen. Was zur Folge hat, dass in dem Moment, in dem Johnny Boy das erste Mal in Kontext zu Charlie gesetzt wird, dieser glaubt, dass die Rettung Johnny Boys seine von Gott auferlegte Prüfung sei. Obwohl ihm alle

³³¹ Seeßlen 417

³³² Seeßlen 394

raten, sich nicht mit Johnny Boy assoziieren zu lassen, spielt er weiter mit dem Feuer (so wie er es in der Kirche tut, als er seine Finger über die Kerzen hält).

In weiterer Folge kann man in dem umgefahrenen Hydranten am Ende des Films, ein Bild der von Charlie ersehnten Reinigung sehen, die erst jetzt für ihn möglich ist. (Man erinnere sich daran wie Tony den scheibenputzenden Bettler an seiner Arbeit gehindert hat.)

Nicht zufällig sehnt sich auch **Travis Bickle** nach der Reinigung der Straßen und wünscht den großen Regen herbei. Wie Jake La Motta stählt er seinen Körper und wie Charlie härtet er sich ab, indem er die Hand ins Feuer hält. Travis ist die Figur die, abseits religiöser Motivationen tatsächlich für das Wiederherstellen der Ordnung einer chaotischen, dreckigen Welt zu sterben.

Nach seinem erfolglosen Selbstmordversuch am Ende der Massaker-Szene in *Taxi Driver* zeigt eine Detailaufnahme Travis' blutige Hand. In Ermangelung echter Kugeln formt er seine Finger während des Schwenks nach oben zur Waffe und hält sie dann an seine Schläfe. Der Zuschauer ist sehr nahe an Travis dran, wenn dieser symbolisch den Abzug drückt.

In einem Interview meint Scorsese:

MS: *Travis goes through every detail, and the only thing is that he blows it, because he doesn't get killed.*

Q: *Is that why he puts his finger to his head? [...]*

MS: *Yes. It's also kind of mocking, mocking himself. ... It's the final irony. And then the camera going back over things is really kind of, like a re-examination of the elements of sacrifice.*³³³

Martin Scorsese spricht hier die Kranfahrt von zentral oben über Travis' Opfer an. Alle Anwesenden wirken wie erstarrt. Durch Überblendungen geht die Kranfahrt im Stiegenhaus auf Steady Cam-Einstellungen über, die das blutige Stiegenhaus abfilmt und drei Mal Waffen groß ins Bild bringt. Erst draußen, setzt die Kranfahrt wieder ein. Langsam zieht sich die Kamera vom Geschehen zurück.

Diese Einstellung von Zentral oben suggeriert, vor allem im Kontext mit dem Märtyrer-Thema, die Existenz einer höheren Macht, die distanziert auf das Geschehen herabblickt. Und für diesen Blickpunkt der Kamera verwendet Georg Seeßlen den Begriff der »**transzendentalen Einstellung**«.

Er zählt sie zu den »metaphysischen« Einstellungen, denn

„[d]ie Kamera nimmt die Position einer Instanz ein, die über allem Geschehen steht, nicht im Sinne eines panoramatischen Überblicks, sondern im Sinne einer strafenden, urteilenden oder erhöhenden

Instanz. „³³⁴„Es ist der Blick, der ganz buchstäblich vom Himmel kommt, aber nicht segensreich und nicht erlösend, sondern grausam und genau. Und es ist der Blick, der den einzelnen Scorsese-Helden auserwählt, der ihn aus der Menge holt, um ihm seine Passion vorzuschreiben [...]“³³⁵

Es ist nur ein kleiner Schritt vom Märtyrer zum **Opfer**. Nur das Moment der gegebenen oder entzogenen Selbstkontrolle hebt sie von einander ab. Paul Hackett ist ein Opfer. Die Willkür, mit der er in der ersten Einstellung in *After Hours* von einer anonymen Macht auserwählt wird, zeigt sich durch den Einsatz der befreiten Kamera, die sich selbstständig durch den Raum bewegt und aus allen Personen ausgerechnet Paul herauspickt.

Sie hat eine ähnliche Wirkung, wie die anonyme Faust, die Jake La Motta in seinem letzten Kampf gegen Sugar Ray Robinson trifft. Sie suggeriert die Existenz einer Instanz, die in das Leben der Scorsese-Figuren eingreift.

„So wird deutlich, dass beides, die erwählende Kamerafahrt und die transzendente Einstellung, Teil eines Gottesblicks sind, der gleichwohl den Menschen zunächst weder erlöst noch erhebt, sondern ihn vorerst einmal zu einer radikalen Einsamkeit verurteilt.“³³⁶

Im Abschnitt zu *After Hours* habe ich die erste transzendente Einstellung im Film hervorgehoben, die Paul wie verhöhrend bei seinem Missgeschick auf der Flucht einfängt. Später im Film, als Paul verzweifelt gen Himmel schreit, kann die transzendente Einstellung, so übersteigert wie sie hier eingesetzt wird, nur selbstironisch und also komisch gemeint sein. Nicht umsonst löst Scorsese die Einstellung nicht mit einem Schnitt auf, sondern lässt die Kamera / das „Überirdische“ immer näher zu Paul herab gleiten und schließlich sogar (kombiniert mit einem Neigen um 90° nach oben) vor ihm in Bodenhöhe landen.

Der unbarmherzige Blick der echten transzendentalen Einstellung, ließe sich nie zu so etwas herab. Er ist der

„[...] gnadenloser Blick Gottes, gegen den sich der Mensch nur verzweifelt erheben kann, weshalb die Komplementäreinstellung auch den Helden von unten zeigt, der sich, unter größten Mühen, aufzurichten versucht.“³³⁷

Die Kamera sieht in den Momenten der größten Tragik oder des Todes mitleidlos auf seine Kreaturen herab. Neugierig verfolgt sie den Mob, der sich in »Five Points« sammelt um seinem Tod entgegen zu laufen, stoisch beobachtet sie, wie zwei Menschen von Frank

³³⁴ Seeßlen 449

³³⁵ Seeßlen 454

³³⁶ Seeßlen 454

³³⁷ Seeßlen 454

Costello erschossen zur Erde fallen, wie McGloin von den Kugeln der Polizisten durchlöchert wird, ja blickt sogar in *The Last Temptation of Christ* auf Jesus in der Wüste herab.

„Wo ist Gott?, könnten diese Opfer fragen, und Scorseses Kamera gibt eine seltsame Antwort, wenn sie diese gemarterten und sterbenden Menschen in einer langen, transzendentalen Einstellung ansehen.“³³⁸

6.2 Grenzen und Missionen

Bei Borstnar, Pabst und Wulff ist zu lesen, dass, wenn eine Figur die Grenze von einem semantischen Raum in einen anderen überwindet, ein Ereignis vorliegt.³³⁹ Und so ist das Überschreiten einer räumlichen Grenze oft der Auslöser der Handlung in Scorseses Filmen. Am Deutlichsten geschieht das wohl in der Figur Paul Hacketts, der sich auf eine ihm unbekannte Welt einlässt. Aber auch die Helden in *The Departed* verlassen ihre gewohnten Kreise, so wie Amsterdam nach sechzehn Jahren in diesen zurückkehrt.

(Eine Grenzüberschreitung ist aber auch dann gegeben, wenn einer sich in seinem System nicht regelgerecht verhält. So wie es Jake La Motta tut, der nicht auf die Strukturen der Mafia angewiesen sein will.)

Zwar bezieht sich Nicola Gölhäuser in ihrer Untersuchung auf Grenzüberschreitungen der Frau in den männlichen Raum, doch sehe ich keinen Grund das folgende Zitat nicht auch auf männliche Filmfiguren anzuwenden:

„Eine Grenzüberschreitung in einen fremden gesellschaftlichen Raum kann schließlich erstens eine Veränderung oder Eroberung des Raumes mit sich bringen, zweitens die Assimilation der Grenzüberschreiterin oder drittens Sanktionen für die eindringende Figur.“³⁴⁰

Ganz zurückerobern kann Amsterdam die »Five Points« nicht, da plötzlich die Regierung eingreift. Der Weg vom Ring auf die Bühne, war für Jake La Motta steinig. Und ob er schlussendlich assimiliert ist, oder auf die Bühne gehört ist fraglich, wenn in Wort und Tat Bezüge zum Boxen hergestellt werden. Jedenfalls hat er genug Sanktionen einstecken müssen. Am härtesten treffen sie aber Paul Hackett, der vom Unglück geradezu verfolgt wird. Er schafft es absolut nicht sich überzeugend zu assimilieren. Im Gegensatz zu Billy Costigan, der seine Rolle so gut spielt, dass er droht daran zu Grunde zu gehen.

338

Seeßlen 431

339

nach Borstnar 158

340

Gölhäuser 291

Bei Charlie und Amsterdam muss man mit bedenken, dass es eben nicht wirklich zur Grenzüberschreitung kommt. Beide entstammen sekludierten Gesellschaften und haben entweder nicht vor oder sehen sich nicht dazu im Stande diese zu verlassen. Beide sind religiös aber beide benutzen die Religion auch als Mittel zum Zweck, als Ausrede um in ihrem Ghetto bleiben zu können. Denn beide Männer schieben ihre Mission vor, anstatt dass sie mit den ihnen gegenübergestellten **Frauenfiguren** ausbrechen. Denn in allen hier besprochenen Filmen außer *After Hours* bieten die Frauen (Teresa, Jenny, Vickie, aber auch Karen aus *GoodFellas*) den Männern eine neue Chance oder Möglichkeit auszubrechen aus dem Teufelskreis und/oder dem Milieu in dem sie gefangen sind.

Sie tragen vorzugsweise weiß: das Mädchen in *Who's that knocking at my door?*, Vickie in *Raging Bull*, Betsy, als Travis sie das erste Mal sah, ja sogar die Prostituierte Iris in der Szene, in der sie von Travis „errettet“ wird und Marcy, die Paul tatsächlich aus seiner Welt herauslockt.

Georg Seeßlen schreibt: „Wenn wir auf die Frauen in La Mottas Leben sehen, dann meistens durch Türen, sie sind in anderen Räumen, sie sind draußen, nicht in diesem Gefängnis [...]“³⁴¹. Sehr konsequent ist dieses Konzept in *Raging Bull* angewendet, in der die Räume oft in weibliche und männliche Sphären aufgeteilt sind. Die Küche ist ein ausschließlich weiblich konnotierter Raum, während die Autos in *Mean Streets* beispielsweise männlich dominiert sind. Die einzige Frau, die in diesem Film in einem Auto zu sehen ist, ist Teresa. Und bei dieser verhängnisvollen, weil grenzüberschreitenden Fahrt hätte sie besser nicht im Auto gesessen.

Die größte Abneigung seinem eigenen Umfeld gegenüber entwickelt Travis Bickle, der ewige Grenzüberschreiter, der überall entfremdet ist. Er zieht sich, so wie viele andere Scorsese-Figuren auch in **Innenräume** (zuerst in sein Taxi und dann in seine Wohnung) zurück, so wie Amsterdam sich in seine Katakomben rettet und Paul Hackett verzweifelt versucht in den Wohnungen der unterschiedlichsten Frauen Schutz zu finden.

„Das soziale Paradox der Scorsese-Helden besteht darin, dass sie an einen Innenraum gebunden sind, der ihnen nicht gehört (ja der sich früher oder später immer als feindlich erweisen wird); die Wettkampfräume der Sportler und Spieler, die Bars und Casinos der Gangster.“³⁴²

³⁴¹ Seeßlen 170

³⁴² Seeßlen 439

Die Hostilität die in den Räumen steckt, lässt Scorsese nicht nur seine Figuren spüren, sondern macht sie, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden wird, auf der Ebene des filmischen Raums auch dem Zuschauer erfahrbar.

6.3 Maßnahmen gegen den Raum

Unter diesem Ausdruck fasst Hartmut Winkler all jene Strategien zusammen, die der Konstruktion eines homogenen Raumerlebnisses nicht dienlich sind. In drei Gruppen hat er Vorgehensweisen beschrieben, die den Raum im Film für den Zuschauer zu einer unangenehmen Erfahrung machen. Und Scorsese setzt sie alle mit Vorliebe ein.

6.3.1 Desorientierung

„Die erste Gruppe [an Maßnahmen] wird davon zusammengehalten, dass sie den Zuschauer in seiner **räumlichen Orientierung bewusst verunsichern** [...]“. ³⁴³

Dies geschieht bei Martin Scorsese sowohl auf Ebene der Mise-en-Scène als auch der Montage.

„Die zerbrochene Handlung und das zerbrochene Bild sind dabei perfekter Ausdruck dessen, was Scorsese in einem weitesten Sinne stets zu zeigen fasziniert: »die Krise des Glaubens. Jemand verliert seinen Weg, weiß nicht mehr, wohin er gehört, geht durch die Hölle«.“ ³⁴⁴

Häufig inszeniert Scorsese »**assoziierte Räume**« (Vgl. Kap. 4.4). Räume die man nicht in ihrer Gesamtheit sieht, sondern auf die man viel eher aus ihren Einzelteilen schließen muss. Ein establishing shot wird – wenn überhaupt – erst nachgeliefert. Ein Beispiel hierfür ist etwa Kikis Wohnung in *After Hours*. Und in *Gangs of New York* reicht Scorsese auch rein informative Einstellungen, wie die auf Schilder und Adressen, gerne einmal erst später nach.

Die Scorsese-Kamera, „[...] die immer wieder alles Panoramatisch-Ganze in Frage stellt, stößt den Blick auch immer wieder auf das **Detail**.“ ³⁴⁵ Auch seine Vorliebe für Großaufnahmen fragmentiert bei Scorsese den Raum in viele kleine Einstellungen, die an Stelle einer übersichtlichen, großen stehen. Das gilt aber nicht nur für Räume, wie beispielsweise Paul

³⁴³ Winkler 93

³⁴⁴ Seeßlen 484

³⁴⁵ Seeßlen 448

Hacketts Wohnung, sondern erstreckt sich auch auf die Repräsentation von Figuren im Raum, wie etwa »Priest« Vallon.

„Nicht nur die Zentralperspektive fehlt bei Scorsese fast völlig, noch bedeutender ist, dass seine Bilder keinen »Rahmen« als Kompositionsstütze haben [...]. Sie weisen stattdessen immer über sich hinaus [...].“³⁴⁶ Scorsese tendiert zu **offenen Raumkompositionen**. Sie wirken realistischer und beeinträchtigen den – wie Seeßlen ihn nennt – »summierenden Blick«³⁴⁷. Exemplarisch führt er das in den Inszenierungen der Wohnsilos in *Gangs of New York* vor.

Doch genauso wie das Anfüllen des Raums mit Informationen zu Unüberschaubarkeit führt, ist auch die **Auslassung** irritierend. So könnte bis zum Ende des Filmes wohl keiner einen Plan von »Satan’s Circus« zeichnen, so randvoll mit Information sind die Einstellung in der ersten Szene an diesem Ort.

*„Scorsese öffnet (beinahe) nie den Blick, er setzt das Material seiner Einstellungen ebenso wie den Zuschauer unter Druck, [...] so als müsste der Blick gezwungen werden sich in dunklen, engen Räumen zurechtzufinden, sich auf das Irrationale der Bedrohung einzulassen.“*³⁴⁸

Ein Beispiel hierfür findet sich in *Mean Streets*, in der Mord-Szene in Tonys Bar. Die Kamera folgt dem Killer von der Bar zu Toilette, indem sie ihm nachzoomt und noch einen Augenblick außen, auf der sich schließende Türe bleibt, bevor der Schnitt in den anderen Raum erfolgt. So wie auch in der Bar, sind die Einstellungsgrößen eher klein. Auf die Nahaufnahme des Killers folgt eine Halbtotale auf das betrunkene Opfer, das sich in einer geöffneten Kabine befindet; in einem wieder anderen Raum also. Was sowohl zu Abdeckungen führt, als auch den Bildausschnitt zusätzlich zu verschmälern scheint. Nach einer weiteren Einstellung von vorne auf den Killer, „springt“ die Kamera hinter ihn. Schlagartig wird der Zuseher mit einem two-shot konfrontiert, der die räumlichen Relationen der beiden Figuren zueinander klarmacht. Der Zuschauer steht auf der Seite des Täters als dieser seine Waffe zückt. Er wird in eine unangenehme Position der Zeugenschaft gesetzt, ohne Möglichkeit das ahnungslose Opfer warnen zu können.

Unterbrochen von reaction shots in Groß- und Nahaufnahmen auf die Gesichter Michaels, Tonys, Johnny Boys und Charlies, deren Situierung im Raum nicht eindeutig ist, nutzt Martin Scorsese in der folgenden Kampfszene die Möglichkeit Täter und Opfer in einer Kamerafahrt,

³⁴⁶ Seeßlen 454

³⁴⁷ Seeßlen 481

³⁴⁸ Seeßlen 481

durch die ganze Bar zu begleiten. Durch den Pool-Billard-Bereich, vorbei am ansatzweise erkennbaren Restaurant-Teil und an der Bar entlang; doch zu so etwas wie einem establishing shot kommt es erst außen, auf der Straße.

Es gibt in Scorseses Filmen „[...] nicht mehr die verlässliche Zentralperspektive [...]. Das Bild will dem Blick nicht mehr schmeicheln, als es eine Beherrschbarkeit des Sichtbaren signalisiert. [...]“³⁴⁹

Bordwell und Thompson schreiben: „[...] the editing can present spatial relations as being ambiguous and uncertain.“³⁵⁰ Das ist beispielsweise in Onkel Giovannis Laden, ebenfalls in *Mean Streets* der Fall, von dem wir in jeder Szene nur so **kleine Ausschnitte** präsentiert bekommen, dass wir uns bis zu Letzt der genauen räumlichen Dimensionen dieses Raumes nicht sicher sein können (so wie derer im »Satan’s Circus«).

„Das zerbrochene der Bilderwelt, die Einzelteile, die wir endlich erkennen, wird in der Montage der Scorsese Filme nicht rückgängig gemacht.“³⁵¹

Doch Scorsese lässt den Zuseher nicht nur im Unklaren, er führt ihn mitunter auch absichtlich **in die Irre**, indem er räumliche Relationen nahe legt, die tatsächlich nicht bestehen.

Hier dient eine Szene aus *Gangs of New York* als Exempel. Die Messerwurfübungen Amsterdams beginnen damit, dass sich die Klinge eines Messers in ein Stück Holz bohrt. Daraufhin sieht man »Monk« aus seinem Schlafzimmer kommen. Die vom Zuschauer hergestellte räumliche Verbindung stellt sich als falsch heraus, da man auf der Tonebene immer wieder Messer auf einem Holzpfeiler landen hört. Restlos aufgeklärt werden die räumlichen Relationen aber erst auf der Bildebene, als der Zusehers »Monks« point of view aus dem Fenster teilt und Amsterdam in weiter Entfernung sieht.

Das Gleiche geschieht auch in *The Departed*, als Scorsese dem Zuschauer suggeriert Costigan sei in das erste Gespräch mit Mr. French eingebunden, obwohl er tatsächlich alleine an der Bar steht. Es finden sich in Scorseses Werk viele Beispiele für solche oder ähnliche Vorgehensweisen.

Die Schnittverfahren eines match on action oder auch des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens implizieren einen konstanten Raum und einen kontinuierlichen Zeitablauf. Wird diese Erwartungshaltung des Zusehers aber enttäuscht kommt es zu effekt- und bedeutungsvollen Desorientierungen, wie sie am Ende von *Gangs of New York* stehen, wo die Polizei den Mob stellvertretend für alle drei Gruppen niederschießt

³⁴⁹ Seeßlen 478
³⁵⁰ Bordwell/Thompson 260
³⁵¹ Seeßlen 449

Überhaupt kommt es in Kampfszenen bei Scorsese immer zu mehr oder weniger radikalen Verfremdungen. Die beginnen bei außergewöhnlichen Kameraperspektiven wie extremen Unter- oder Aufsichten oder Verkantungen. So gesehen in der Schlägerei in der Pool-Hall in *Mean Streets*, dem Gemetzel am Anfang von *Gangs of New York*, der Szene als Jake in der Wohnung seines Bruders um sich schlägt und in jeder einzelnen außerpolizeilichen Schlägerei in *The Departed*.

Seeßlen schreibt: Martin Scorseses Filme „[...] machen den Schmerz erfahrbar, Gewalt ist in seinen Filmen mehr oder weniger immer so inszeniert, als sei sie direkt gegen die Zuschauerin oder den Zuschauer gerichtet.“³⁵² Das passiert in den Boxszenen in *Raging Bull*, aber auch wenn Travis Bickle die Pistole frontal ins Objektiv der Kamera hält.

Wenn die verkantete Kamera so extrem eingesetzt wird, dass es zu einem nicht-euklidischen Raum kommt, suggeriert das den totalen Orientierungsverlust eines Betrunkenen, wie Charlie einer ist, oder einer verirrtten Figur, wie Paul Hackett.

6.3.2 Labyrinth

„In einer zweiten Gruppe von Beispielen gilt der Angriff [...] nicht der räumlichen Orientierung, sondern der spezifischen Lust, die mit der filmischen Raumerfahrung verbunden ist.“³⁵³

Da Winkler die dritte Gruppe, die traditionelle Sehgewohnheiten bewusst unterwandert, dem Experimentalfilm zuschreibt, ich aber auch in Scorseses Filmen Verfahren ausgemacht habe, die so ungewöhnlich sind, dass sie dem Zuschauer bewusst werden und „[...] was bis dahin ästhetisches ‚Mittel‘ war, aus dem dienenden Status heraus [tritt]“³⁵⁴, behandle ich sie gemeinsam in diesem Kapitel.

Ein Beispiel für eine inszenatorische Entscheidung, die narrativ nicht motiviert, also Selbstzweck ist, und dem Zuschauer dadurch auffällt, findet sich beispielsweise in *Taxi Driver*. Als Travis gerade auf Betsys Anrufbeantworter spricht, fährt die Kamera plötzlich grundlos nach rechts und zeigt uns einen langen, leeren Gang, während Travis' Stimme nur noch aus dem Off zu hören ist.

³⁵² Seeßlen 420
³⁵³ Winkler 95
³⁵⁴ Winkler 99

Eine Vorgehensweise **die visuelle „Lust“ des Zusehers zu trüben**, die Winkler wohl mit dem privilegierten Blick auf das Geschehen gleichsetzt, ist es beispielsweise die Sicht der Kamera einzuschränken. Das geschieht am häufigsten in *Raging Bull* in Szenen mit Vickie. Doch auch Amsterdam ist in »Sparrow's Chinese Pagoda« der Blick auf Jenny verstellt. (Genauso wie es in der oben besprochenen Mordszene in der Bar in *Mean Streets* wiederholt zu Abdeckungen kommt.)

Winkler spricht, auch in Kohärenz mit Virilio, von zwei Polen in der Grundkonstruktion des filmischen Raums.

„[N]eben den Feldherrenhügel tritt das Labyrinth als diejenige Architektur, die den Blick systematisch verstellt, das Publikum in Verwirrung stürzt und, auf narrativer Ebene, den Weg zur schließlichen Lösung in eine Vielzahl kurzer und der Möglichkeit nach widersprüchlicher Einzelschnitte auflöst.“³⁵⁵

Das Labyrinth als Raumkonzept ist in jedem der hier besprochenen Filme auszumachen. Aber in *GoodFellas* wird es auf bemerkenswerte Art als Metapher für Henry Hills Aufstieg in der Unterwelt eingesetzt. Und das nicht in vielen widersprüchlichen Einstellungen, sondern in einer einzigen, **fast dreiminütigen Kamerafahrt**.

Die Kamera verfolgt Henry und Karen Hill bei ihrem Date über die Straße ins »Copacabana«. Bedeutungsvoll biegen sie vor der Schlange der Wartenden ab und nehmen die Treppen hinunter zum Seiteneingang. Die Wand ist mit tropischen Tapeten verziert – sie wagen sich um eine Ecke in die Tiefen des Großstadt-Dschungels. Wie von magischer Hand öffnet sich die Türe in den roten Innenraum des »Copacabana« – genauso fließend wie Henrys Einstieg ins Gangstermilieu war. Nach drei weiteren Ecken ist es vorbei mit dem schönen Schein. Das Paar bewegt sich durch die Küchenräume, in denen Henry auch jeden zu kennen scheint. Die grauen kalten Wände des Raumes in Kombination mit der Funktion als Zubereitungsraum von Speisen, lässt uns an die späteren Sequenzen im Gefängnis denken. Jedenfalls hat Henry schon den schönen Schein überwunden und in die Realität des Gangsteralltages schauen können.

In der englischen Übersetzung der Bibel heißt es: „Woe to them that have lost patience, and that have forsaken the right ways, and have gone aside into crooked ways.“³⁵⁶

Martin Scorseses erster Berufswunsch war Priester. Und auch sonst wüsste er sicher um die Metapher des verwinkelten Wegs. Henry hat sich eindeutig nicht für den geraden Weg entschieden. In der Küche allein gehen Henry und Karen um sechs Ecken. Zudem bedeutet

³⁵⁵

Winkler 98

³⁵⁶

Ecclesiasticus 2-16

»crooked« auf Englisch nicht nur gewunden, sondern auch korrupt und das Wort »crook« bezeichnet umgangssprachlich einen Ganoven.

Aber dafür kommt Henry dann ganz vorne im »Copacabana« an. Die Kamera schwenkt zu einem Oberkellner und dann zu einem Tisch, der wie aus dem Nichts gezaubert und durch den Raum getragen wird. Als er bereitet ist, kommen Henry und Karen von links ins Bild – ganz so als wären sie normale Besucher. Durch Schwenks zu anderen Mafiosi und zur Bühne wird noch einmal ihr privilegierter Sitzplatz verdeutlicht. So kann sich auch Karen nur mehr fragen, was ihr Henry „tut“.

Das Labyrinth wird hier effektiv als Metapher für den unterirdisch, verwinkelten Weg der Gangster eingesetzt. So eindeutig findet sich diese Parallelisierung nur in *GoodFellas*, aber auch in anderen Scorsese-Filmen wie *Mean Streets*, *Gangs of New York* oder *After Hours* lässt sich das Konzept des Labyrinths auf die Struktur des Filmes übertragen.

6.3.3 Beweglichkeit der Kamera

Schlussendlich trägt auch die Kamerabewegung ihr Übriges zu einer gewollt unklaren Präsentation des Raums bei. Obwohl sie auch in die Konzepte der Kapitel 6.3.1 und 6.3.2 hinein wirkt, lohnt es sich, die räumliche Verunsicherung, die durch die Kamerabewegung ausgelöst werden kann, in einem separaten Kapitel darzulegen.

Georg Seeßlen spricht in Bezug auf Scorsese vom Kino der »materiellen Gegenwärtigkeit«, das dadurch markiert ist, dass die Scorsese-Helden entweder nervös oder versteinert sind (in Kapitel 6.2 habe ich gezeigt wie sie zu Grenzüberschreitungen streben, oder sie fürchten), in jedem Fall aber auf „[...] den Ausbruch der Gegenwärtigkeit hin[leben]“. ³⁵⁷ Genauso wie die Beteiligung der Kamera „unauflöslich und gegenwärtig“ ³⁵⁸ ist. Guy Flatley schreibt über die Kameraführung bei Scorsese:

„[...] his camera seems nervous, almost hysterical, jumping here, darting there, as if there may not be enough to capture the beauty, or ugliness, of the moment.“ ³⁵⁹

Seeßlen sieht die Ursache in den ständigen Kamerabewegungen etwas anders:

„Die Kamera selbst muss immer »kämpfen« um ihren Platz, muss kämpfen um die Annäherung an das Subjekt, muss kämpfen, es nicht zu verlieren [...].“ ³⁶⁰

³⁵⁷ Seeßlen 472
³⁵⁸ Seeßlen 431
³⁵⁹ Flatley 51
³⁶⁰ Seeßlen 472

Vor allem in seinen frühen Filmen, wie *Who's that knocking at my door?* oder *Mean Streets* droht die Kamera ständig an den Figuren abzurutschen. In seinen späten Filmen ist die unruhige Handkamera auf Stative gewandert. Sie fährt die Konfliktbeziehungen zwischen Costigan und Sgt. Dignam ab, oder dreht sich um einen aufgewühlten Bill, the »Butcher«, aber immer noch lässt sie den Zuschauer nicht verschnaufen.

„Scorseses Kamera ist immer in Bewegung, weshalb viel seltener die Kompositionskraft eines Tafelbildes zu bewundern ist, als vielmehr die Entstehung einer virtuellen Skulptur. Sein Stil beharrt auf der Momentaufnahme gegenüber der Pose [...]“³⁶¹

Die ständig in Bewegung gehaltene Kamera führt im Zuschauer zu ununterbrochener, latenter Beunruhigung. Seeßlen spricht von „Bild- und Bewegungskompositionen von überwältigender diskontinuierlicher Harmonie“³⁶². Auf die Kamera ist genauso wenig Verlass wie auf die unüberschaubaren Räume. Wenn es ihr gefällt dreht sie sich durch den Raum, bis dem Zuschauer schwindlig wird, wie in »Sparrow's Chinese Pagoda«, oder sie jagt das Auge abwechseln nach rechts und links, wenn sie Costigan und Sullivan vor dem Show-down bei ihren telefonischen Verhandlungen abfilmt. Und sie verfolgt Charlie durch eine Bar, aber nicht weil es wichtig ist was er tut, sondern weil es eine praktische Lösung darstellt den Handlungsraum als »assozierten Raum« (Vgl. Kap. 4.4) zu etablieren. Und schon ist der unachtsame Zuschauer orientierungslos.

Scorseses Kamera erscheint oftmals in seinen Filmen als eigene, an die Geschichte ungebundene Instanz, die es nicht immer gut mit dem Zuschauer meint. Aber sie bereitet auch den Filmfiguren Probleme.

In *After Hours* jagt sie Paul Hackett durch ein Labyrinth nächtlicher Straßen. In *Mean Streets* verfolgt sie Charlie auf Schritt und Tritt beim Auf- und Abgehen durch den einengenden Raum seiner Wohnung.

„Die Kamera ist in der Regel Teil dieses Innenraums; sie ist oft hektisch unterwegs, immer wieder in Form der Handkamera geführt, beinahe als eine der Figuren, die einen Ausweg suchen und doch gebunden bleiben an den dead end-Charakter der Orte.“³⁶³

Seeßlen schreibt: „Scorseses sich in das Geschehen hineindrehende Kamera macht uns wesentlich schuldiger.“³⁶⁴ Ich sage, dass sie den Zuseher zumindest mitten in das Geschehen

³⁶¹ Seeßlen 472

³⁶² Seeßlen 401

³⁶³ Seeßlen 481

³⁶⁴ Seeßlen 431

hineinzieht, wie ein Strudel. So bindet die Kamera den Zuschauer letztendlich genauso an die unübersichtlich, feindlichen Räume wie seine Filmfiguren.

6.4 »Trapped«

„Während das klassische Kino in seiner Bewegung behauptet das ganze Leben eines Menschen zu erfassen, betont Scorsese den Ausschnitt und das Fragment [...].“³⁶⁵

Er greift seine Figuren zu einem bestimmten Augenblick aus dem Raum und stößt sie am Schluss wieder in denselben Raum zurück, in dem ihre Taten nichts verändert haben. Er stellt nie den Anspruch auf Vollständigkeit.

Seine Filme haben eine Offenheit in Bezug auf den Ausgang einer Geschichte. Gerne entlässt uns Scorsese mit relativ unklaren Enden: mit einem heldenhaften Psychokiller, einer weniger heilen als traumatisierten Familie in *Cape Fear*, einem unglücklich resozialisiertem Gangster in *GoodFellas* oder dem Bild einer neuen »Ratte« in *The Departed*.

Die Vielschichtigkeit der Charaktere von Figuren wie Jake La Motta, der gleichzeitig und bemitleidenswert ist und die Komplexität möglicher Interpretationsansätze werden unterstreichen durch

„[...] die Verwendung einer »dokumentarischen Kamera«, die sich auf die Funktion des Registrierens zurückzieht (eine Einstellung die nicht Einstellung ist, sondern allenfalls eine Einstellung zu den Dingen, die sie aufnimmt, sucht) [...]“³⁶⁶

Nie sind Martin Scorseses Geschichten Modelle oder Lehrstücke, sie bieten dem Zuschauer vielmehr eine Geschichte an, aus der er lesen darf, was er mag. Scorsese sagte einmal in einem Interview:

„[...] the way I like to work, is I'm prompted by a lot a things [...] some people will get it, some won't, that's fine.“³⁶⁷

Und da bietet sich ihm ein Angebot aus Überinformation, denn: „In der Orchestrierung einer filmischen Erzählung geht es ihm [Scorsese] darum, jedes Instrument auch für sich erkennbar zu machen.“³⁶⁸

„All my life needed was a sense of some place to go“ – so der »taxi driver«.

Scorsese interessiert sich für Figuren, die etwas werden wollen. Und zwar, um sie ihr Ziel nicht erreichen zu lassen.

³⁶⁵ Seeßlen 437

³⁶⁶ Seeßlen 471

³⁶⁷ Goldstein/Jacobson 67

³⁶⁸ Seeßlen 448

Als er noch ein Kind war, haben ihn die Warner Bros. Gangster-Filme mit James Cagney fasziniert. Nicht nur weil sie die rohesten, ungeschönsten Gewaltszenen hatten. Scorsese sagt: „What I saw in those movies was the rise and the fall: the fall was most important“³⁶⁹

Im Folgenden beschreibe ich eine Struktur die vielen Scorsese-Filmen zu Grunde liegt.

Der Protagonist ist **an ein bestimmtes topografisches und/oder soziales System gebunden**, in dem er das eine oder andere erreichen will.

Manche, wie Charlie oder Jake La Motta entscheiden sich freiwillig dazu, andere werden auserwählt wie Amsterdam oder Paul Hackett.

Georg Seeßlen beschreibt diese Dichotomie mit dem Gegensatzpaar des reinen Thors und des Rationalisten.

„Da ist ein Mensch, der seiner selbst nicht gewiss ist, aber offenkundig auserwählt ist, und da ist ein anderer, der scheinbar vor allem aus Selbstbewusstsein zu bestehen scheint, aber in seiner Autonomie nicht wirklich fortkommen kann.“³⁷⁰

In dieser Phase der Handlung steht die Etablierung des Handlungsortes als geschlossenem, unüberschaubarem oder feindlich inszeniertem Raum im Zentrum.

„Die Bewegungsmelodie der Schauspieler in den Scorsese-Filmen ist [...] von kämpferischer Nervosität oder unentschlossener Suche geprägt.“³⁷¹ Charlie bringen seine Aufträge in die unterschiedlichsten räumlichen Kontexte, Amsterdam lebt in den unterirdischen Katakomben, Jake La Motta randaliert in seinem Käfig, Travis Bickle fährt in alle Winkel der Stadt. Paul Hackett ist in der hellen Strukturiertheit seiner Wohnung sicher, bevor es ihn auf eine Odyssee verschlagen wird und Costigan merkt schnell, dass das Leben bei der Polizei für ihn den geraden Weg nicht bereithält. Bei seinem Vorstellungsgespräch, verzerren sich die Relationen in schrägen Kamerawinkeln.

In der nächsten Etappe findet der Scorsese'sche Anti-Held seine **Mission**. Oft geschieht das über den Spiegel, in dem sich die Veränderung seines Wesens bemerkbar macht, wie bei Paul Hackett, der sich zusehends verliert. Amsterdam dient er zur Selbsterkenntnis und Travis Bickle als Projektionsfläche, auf der er den neuen Travis inszenieren kann, indem er sich einen Mohawk rasiert, eine Frisur, die man sich in Vietnam vor einem Kampf zulegte.

Die **Grenzüberschreitung** kann beginnen. Sie findet in einem einfachen Taxi statt, wie in *After Hours*, oder in einem sakralen Raum, wie es in *Raging Bull* der Ring und in *Gangs of*

³⁶⁹ Martin Scorsese in *Crossing Criminal Cultures*
³⁷⁰ Seeßlen 443
³⁷¹ Seeßlen 395

New York die Krypta ist. In *The Departed* führen Tunnel Costigan immer tiefer ins Netz der Unterwelt, denn sie gehen oft einher mit Szenen, in denen sich Costigan die Möglichkeit bietet auszusteigen.

Doch der Held erreicht nie wirklich was er will. Er durchlebt ein mehr oder weniger grausames Spiel und ist am Ende wieder da, wo er angefangen hat:

Jake La Motta steigt zwar nicht mehr in den Ring, belustigt das Publikum aber dafür auf der Bühne. Travis Bickle fährt erneut und immer noch sein Taxi durch die dreckigen Straßen New Yorks und Paul Hackett wird traumatisiert wieder in seinem Büro abgeliefert.

Oder noch schlimmer, es hat sich gar nichts verändert. In *Mean Streets* schließen sich die Fenster und sperren die Zuschauer wieder aus der Welt Little Italys aus, nicht aber ohne vorher ein Wiedersehen anzukündigen und damit eine tragische Wiederholung zu prophezeien. Die kleine Geschichte der Bandenkriege in den »Five Points« ist vor dem Hintergrund der »Draft Riots« untergegangen, so wie Spuren dieses Elendsviertels gänzlich aus dem Antlitz Manhattans verschwunden sind. Und die Ermordung Sullivans, bedeutet noch lange nicht eine Welt ohne »Ratten«.

Während der Entfaltung der Geschichte im Raum, ziehen sich wie ein roter Faden verwirrende, desorientierende, beunruhigende Elemente durch Martin Scorseses Raumkonstruktionen. Er hat einen ganzen Katalog voller Maßnahmen gegen den Raum entwickelt, die die Figuren zur „**Bewegungsunfähigkeit im Raum**“ verdammen. Jörg Türschmann schreibt: „Das »Drama«, einer Situation ausgeliefert zu sein, ist besonders ein Ergebnis räumlicher Koordinaten.“³⁷² Travis kommt nicht raus aus der Stadt, die er hasst, Jake La Motta ist in seiner paranoiden Gedankenwelt gefangen (die in den Raumkonstruktionen der Räume symbolisiert ist) und Paul Hackett stolpert immer wieder von den verwinkelten Straßen in die beengten Wohnungen bizarrer Frauenfiguren. Sein Ausgeliefert sein, widerspiegelt sich in vorwärts tracking-shots seiner Flucht, die ihm einen engen Weg vorgeben. Die Ausweglosigkeit Charlies in den vielen Sackgassen seiner kleinen Wohnung. Und Jake und Vickie (deren letzte gemeinsame Einstellung bei ihr zu Hause ist, wo eine Durchreiche das Bild zerteilt) sind schon bei ihrer ersten Begegnung durch den Maschendrahtzaun voneinander abgegrenzt.

Scorseses Helden sind stärker als andere Filmfiguren, den jeweiligen Räumen ausgeliefert und werden von ihnen maßgeblich geprägt oder zu bestimmten Handlungen motiviert. Entweder Scorsese konstruiert Gefängnisse wie in *Mean Streets*, *Gangs of New York* oder *After Hours*,

„Wie wir gesehen haben, greift die Kamera zu Beginn auf den Scorsese-Helden zu und lässt ihn schließlich nicht mehr los, [...] gleichzeitig [...] [scheint d]ie raue und offene Komposition [...] ihm Fluchtmöglichkeiten zu offenbaren, die die Bewegung der Kamera zugleich wieder zunichte macht.“³⁷³

oder Isolierstationen wie in *Raging Bull* oder *Taxi Driver*.

„Die Kamera verweigert den Protagonisten und den Zuschauern die Konstruktion der tröstenden Ganzheit und konstruiert damit die Räume der Einsamkeit.“³⁷⁴

Sehr schön und richtig finde ich in diesem Bezug die Formulierung Georg Seeßlens:

„Die Verschiedenen Ausdrucksweisen, die gemeinsam »Film« ergeben, verhalten sich in Scorsese-Filmen zueinander wie Krisensymptome (man nennt das gerne auch »kontrapunktisch«) [...]“³⁷⁵

Aber:

„Was Scorsese vielmehr über alles dies hinweg bewegt, ist die ungeheure Bewusstheit, mit der die Elemente verbunden sind. Sie türmen wesentlich mehr an Informationen aufeinander, als beim Sehen zu entschlüsseln ist.“³⁷⁶

Scorsese spielt mit dem Zuseher genauso wie mit Paul Hackett sein Spiel. Die Räume, aber auch alle anderen Elemente des Films sind so bedeutungsvoll, dass man im Überangebot der Information schon mal den Überblick verliert, ob der unterschiedlichen Dekodierungsvarianten. Und am Ende gibt es „[...] den Raum der Verlässlichkeit so wenig, wie es die verlässliche Identität gibt.“³⁷⁷

In Scorseses Filmen ist der Zuseher genauso »trapped«, gefangen und hereingelegt, wie die Filmfiguren.

³⁷³ Seeßlen 480f
³⁷⁴ Seeßlen 404
³⁷⁵ Seeßlen 484
³⁷⁶ Seeßlen 449
³⁷⁷ Seeßlen 439

7 Anhang

Bibliografie

Eigenständige Publikationen

Agotai, Doris: „Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum“ Bielefeld: transcript Verlag, 2007

Bordwell, David und Kristin **Thompson**: „Film Art. An Introduction“ 6. Ausg., New York: McGraw-Hill, 2001

Borstnar, Nils, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff: „Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft“ Konstanz: UVK Verlagsgemeinschaft mbH, 2002

Casillo, Robert: „Gangster priest. The Italian American cinema of Martin Scorsese“ Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006

Faulstich, Werner: „Grundkurs Filmanalyse“ München: Wilhelm Fink Verlag, 2002

Hickethier, Knut: „Film- und Fernsehanalyse“ 3., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001

Katz, Steven D.: „Film directing shot by shot. Visualizing from concept to screen“ California: Michael Wise Productions, in conjunction with Focal Press, 1991

Khouloki, Ryad: „Der filmische Raum. Konstruktion – Wahrnehmung – Bedeutung“ Berlin: Bertz + Fischer, 2007

Linke, Detlef B. „Kunst und Gehirn. Die Eroberung des Unsichtbaren“ Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001

Lotman, Jurij M.: „Die Struktur literarischer Texte.“ München: Fink UTB, 1993

Mikunda, Christian: „Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung“ Wien: WUV-Univ.-Verl., 2002

Monaco, James: „Film verstehen“ Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, Sonderausgabe 08 2002

Müller, Marion G.: „Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden“ Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003

Pörksen, Uwe: „Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype“ Stuttgart: Klett-Cotta, 1997

Seeßlen, Georg: „Martin Scorsese“ Berlin: Bertz, 2003

Winkler, Hartmut: „Der filmische Raum und der Zuseher. ‚Apparatus‘ – Semantik – ‚Ideology‘.“ Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992

Artikel

Blümlinger, Christa: „Virtualisierung des filmischen Raums“ in: Koch (Hg)

„Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume“ 58-69

Bruno, Giuliana: „Bewegung und Emotion: Reisen in Kunst, Architektur und Film“ in: Koch

(Hg) „Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume“ 118-137

Cassirer, Ernst: „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ in: Dünne (Hg)

„Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.“ 485-500

Danicic, Tamara: „Zeiträume aus Fleisch und Blut: Chronotopische Konstellationen in zwei

Filmen Pedro Almodóvars“ in: Dürr (Hg) „Der Raum im Film/L’espace dans le film“ 311-

317

Dürr, Susanne: „Räume des Grauens. Tesis von Alejandro Amenábar“ in: Dürr (Hg) „Der

Raum im Film/L’espace dans le film“ 321-332

Decurtis, Anthony. „What the Streets Mean“ in: Brunette (Hg) „Martin Scorsese. Interviews“

158-185

Engell, Lorenz: „Die Jalousie. Raum, Zeit und Licht in der Architektur des Kriminalfilms“ in:

Koch (Hg) „Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume“ 162-175

Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“ in: Dünne (Hg) „Raumtheorie. Grundlagentexte

aus Philosophie und Kulturwissenschaften“ 317-329

Flatley, Guy: „Martin Scorsese’s Gamble“ in: Brunette (Hg) „Martin Scorsese. Interviews“

48-58

Goldstein, Richard, Marc **Jacobson**: „Martin Scorsese Tells All: Blood and Guts turn me

on!“ in: Brunette (Hg) „Martin Scorsese. Interviews“ 59-70

Goliot-Lété, Anne: „A travers le film et ses espaces“ in: Dürr (Hg) „Der Raum im

Film/L’espace dans le film“ 13-24

Gölzhäuser, Nicola: „Grenzüberschreitungen: Die Frau und der männliche Raum“ in: Dürr

(Hg) „Der Raum im Film/L’espace dans le film“ 289-301

Henry, Michael: „Raging Bull“ in: Brunette (Hg) „Martin Scorsese. Interviews“ 84-99

Herrmann, Max: „Das theatrale Raumerlebnis“ in: Dünne (Hg) „Raumtheorie.

Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“ 501-514

Kappelhoff, Hermann: „Der Bildraum des Kinos: Modulationen einer ästhetischen

Erfahrungsform“ in: Koch (Hg) „Umwidmungen. Architektonische und kinematographische

Räume“ 138-149

Ramet, Igor: „Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film“ in: Dürr (Hg) „Der Raum

im Film/L’espace dans le film“ 33-46

Rohmer, Eric: „Film, eine Kunst der Raumorganisation“ in: Dünne (Hg) „Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“ 515-528

Türschmann, Jörg: „Raumverengung als Spannungsstrategie: *Les Mystères de Paris* (1842/43, 1943, 1962)“ in: Dürr (Hg) „Der Raum im Film/L’espace dans le film“ 101-

Sammelbände

Beller, Hans (Hg) „Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts“. München: Uvk, 1993,

Brunette, Peter (Hg) „Martin Scorsese. Interviews“ Mississippi: University Press Mississippi / Jackson, 1999

Dünne, Jörg, Stephan Günzel (Hg) „Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006

Dürr, Susanne, Amut Steinlein (Hg) „Der Raum im Film/L’espace dans le film“ Frankfurt / Main, Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien: Lang, 2002

Koch, Gertrud (Hg) „Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume“ Berlin: Vorwerk 8, 2005

Nachschlagewerke:

„Langenscheidts Handwörterbuch Englisch.“ Berlin, München, Wien, Zürich, New York: Langenscheidt, 1996

Filmografie

Mean Streets. Martin Scorsese (R), Taplin-Perry-Scorsese Productions, 1973

Taxi Driver. Martin Scorsese (R), Columbia Pictures / Bill-Phillips Productions / Italo-Judeo Productions, 1976

Making Taxi Driver. Laurent Bouzereau (R), Columbia TriStar Home Video, 1999

Raging Bull. Martin Scorsese (R), Chartoff-Winkler Productions / United Artists, 1980

After Hours. Martin Scorsese (R), Double Play, 1985

The Color of Money. Martin Scorsese (R), Silver Screen Partners II / Touchstone Pictures, 1986

The Last Temptation of Christ. Martin Scorsese (R), Cineplex Odeon / Universal Pictures, 1988

GoodFellas. Martin Scorsese (R), Warner Brothers, 1990

Cape Fear. Martin Scorsese (R), Produktionsfirma: Amblin Entertainment / Cappa Productions / Tribeca / ProduktionsfirmaUniversal Pictures, 1991
Gangs of New York. Martin Scorsese (R), Cappa Productions / Incorporated Television Company / Initial Entertainment Group / Miramax Films / P.E.A. Films / Q&Q Medien / Splendid Medien, 2002
The Departed. Martin Scorsese (R), Warner Bros. Pictures / Vertigo Entertainment / Initial Entertainment Group / Plan B Entertainment / Media Asia Films Ltd., 2006
Crossing Criminal Cultures. Gidion Phillips, Barbara Toennies (P), EMC West, 2007

Abstract

In meiner Diplomarbeit setze ich mich dem filmischen Raum, insbesondere in Martin Scorseses Werk auseinander.

Da es bis zum Erscheinen Rayd Khoulokis „Der filmische Raum. Konstruktion – Wahrnehmung – Bedeutung“ in 2007 noch keine Publikation gab, die sich ausschließlich und systematisch dem filmischen Raum, vom filmästhetischen Material ausgehend, widmete, liefert der Beginn dieser Arbeit nach Begriffsdefinitionen einen kurzen Überblick über einzelne Theorieansätze.

In Hinblick auf die narrativen Fähigkeiten von Bildern allgemein sind in den vier Kapiteln Raumwahrnehmung, Raumgestaltung, Raumwirkung und Raumverstehen die einzelnen Etappen der Konstruktion des Filmbildes (und damit auch des filmischen Raumes) von der Produktion über die Rezeption bis hin zur Kognition an Hand ausgewählter Theorien nachvollzogen.

Im Anschluss daran folgt ein Überblick über die einzelnen Elemente spezifisch der Raumkonstruktion im Film. Hier geht es um die einzelnen Möglichkeiten des Regisseurs den filmischen Raum aktiv zu gestalten, was sich vom Setting über die Kameraarbeit bis zur Post-Production zieht.

Es wird deutlich, dass nicht nur die Gestaltung des vorfilmischen Raums, sondern vor allem auch die spezifische Repräsentation desselben im Filmbild entscheidende emotionale oder kognitive Prozesse im Zuschauer auslöst, die auch unabhängig von der jeweiligen Narration stehen können.

Khouloki hat die einzelnen Raumtypen und ansatzweise auch ihre jeweiligen Wirkungen auf den Zuschauer kategorisiert. Eine gut anwendbare und sinnvolle Einteilung, über die ein Überblick geboten wird.

Nach diesen Vorinformationen steht dann Martin Scorseses Werk im Zentrum. Die vorgestellten Theorien werden mit Hilfe des etablierten Analyseinstrumentariums auf sechs seiner Filme angewendet.

Die Auswahl der Filme erfolgte nach praktischen Überlegungen in Hinblick auf die jeweilige Raum-Strategie. Es ging darum eine Raumsprache zu finden, die Martins Scorseses Filmen inne wohnt. Exemplarisch werden sechs seiner Filme auf ihre Räume durchbesprochen. Dabei konnte ich drei wiederkehrende Gestaltungsansätze ausmachen: den geschlossenen Raum, die Abgegrenztheit und die feindliche Inszenierung des filmischen Raumes.

Um zu zeigen, dass diese Strategien keine Einzelfälle darstellen, sondern sich mehr oder weniger stark ausgeprägt durch Scorseses Gesamtwerk ziehen, wird jeder Typ der Raumgestaltung durch ein Beispiel eines weiteren Films bekräftigt.

Im letzten Kapitel erfolgt dann eine Übersicht, wie die filmischen Räume im Universum der Filme Martin Scorseses mit der Figurentwicklung in den Filmen im Einklang stehen und dass sie wiederkehrende narrative Motive widerspiegeln. Es gibt Verfahren, die sich nicht nur durch sein ganzes Werk ziehen, sondern die auch viel über Scorseses Zugang zum Film und seinen Umgang mit dem Zuschauer aussagen.

Gerade bei Scorsese ist der filmische Raum ein starker Indikator für sein prinzipielles Filmverständnis. Dafür was er dem Film als Medium zutraut, dessen Wirkungsweisen und wie er diese einsetzt. Man könnte sagen der filmische Raum ist nicht rein ästhetisch von Interesse, sondern nicht zuletzt auch Ausdruck einer bestimmten Ethik Martin Scorseses sowohl gegenüber seinen Filmfiguren als auch im Umgang mit dem Zuschauer.

Lebenslauf

Geburtsdatum/ -ort

29. Juli 1983, Wien, Österreich

Ausbildung

1989-1993 Volksschule des Sâcre-coœur Wien

1993-2001 Neusprachliches Gymnasium des Sâcre-coœur Wien

→ Abschluss: Matura

seit WS 2001 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
im Nebenfach Fächerkombination

→ Germanistik

→ Vergleichende Literaturwissenschaft

→ Publizistik- und Kommunikationswissenschaften

03/2004 1.Diplomprüfungszeugnis mit Auszeichnung bestanden

Berufserfahrung

01/2006 – 07/2006 Redakteurin beim Online-Magazin „*filmnews.at* Neues vom europäischen Film“ (www.filmnews.at)

02/2006 Ferialpraktikum in der Studienabteilung des *Film Archiv Austria*

03/2006 – 07/2006 Studien-Praktikum in der Studienabteilung des *Film Archiv Austria*

04/2006 – 12/2006 Produktion des Stückes „Titus Andronicus“ im Rahmen von *STUTHE – Studierende Theater* (Premiere 2.12.2006 im WUK, großer Saal)

seit 09/2006 Programmgestaltung des Kurzfilm-Magazins „Film Frei!“ für den partizipativen Regional-TV-Sender *OKTO* (www.okto.tv/filmfrei)

seit 11/2006 Hausfeuerwächterin im *Theater AkZent*

Weiterbildung

einmonatiger Italienisch-Sprachkurs in Rom,

→ Aufbesserung der in der Schule erlernten Kenntnisse auf Nivello 5

Sprachen

Deutsch (Muttersprache), Englisch (fließend, in Wort und Schrift), Italienisch (Grundkenntnisse in Wort und Schrift), Französisch (passive Grundkenntnisse)