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: A 317 295
Betreuer: 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 RÄUMLICHER WIRKUNG DES ZWEIDIMENSIONALEN FILMBILDES. 10
  2.2 BEGRIFFLICHKEITEN .............................................................................................. 11
    2.2.1 Das Bild .............................................................................................................. 11
    2.2.2 On and Off ...................................................................................................... 12
    2.2.3 Innerfilmische Räume .................................................................................... 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 Bildkomposition (nach James Monaco) ......................................................... 17
  3.3 RAUMWIRKUNG .................................................................................................... 17
    3.3.1 Emotionale Bildsprache und emotionales Design (nach Christian Mikunda) .. 18
  3.4 RAUMVERSTEHEN ................................................................................................. 19
    3.4.1 Der semantisch aufgeladene Raum ................................................................. 20
    3.4.2 Visuelle Zeichen dechiffrieren ....................................................................... 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 Setting ............................................................................................................. 30
    4.3.2 Objekt- und Figurenaufstellung ..................................................................... 31
    4.3.3 Kamera .......................................................................................................... 32
    4.3.3.1 Filmformat .................................................................................................. 33
    4.3.3.2 Objektiv ...................................................................................................... 33
    4.3.3.3 Beleuchtung ............................................................................................... 33
    4.3.3.4 Farbe ......................................................................................................... 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 KHOLOKI) ................................................. 49

5 FILMANALYSEN ....................................................................................................................................... 52

DAS GHETTO – »MEAN STREETS« (1973) .............................................................................................. 54
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
LEBENSLAUF .......................................................................................................................................... 173
Einleitung

„Der Vorläufer des Films ist zweifelsohne die Architektur.“
Sergej Eisenstein

„[D]as Kino ist zu allererst bildnerisch. Es stellt in gewisser Weise eine Architektur in Bewegung dar, […]“
Christa Blümlinger

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“.

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.“

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.” (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“ bemüht hat.

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

\[(\text{1 nach Bruno 118})\]
\[(\text{2 Blümlinger, 58})\]
\[(\text{3 Rohmer 515})\]
\[(\text{4 Faulstich 144})\]
\[(\text{5 Decurtis 181})\]
\[(\text{6 Khouloki 96})\]

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.“(Michel Foucault)


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.“ Jörg Türschmann geht in seinem Aufsatz „Raumverengung als Spannungsstrategie“ davon aus, dass

---

7 Winkler 178
8 Foucault 324
9 Bordwell/Thompson 331
„Die 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.“

„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.”

Und: “Style also shapes meaning.”

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.“

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“.“


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 [...]“

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

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.“

Diese Theorie bedeutet für meine Arbeit, dass Räume an sich nicht nur Sinträger 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 [...]“

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.«


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 Films, 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 Hintergrund. 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 inhaltsgesättigte 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


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 verschiedene Verfahren wie Figurenbewegung, Blickkonstruktion, Ton u.a.m. definiert.“34 Weiter wird er „in klassischen Erzählkinos nicht nur umrissen, sondern auch mit Bedeutung gefüllt, [...] um den Bildraum [der Leinwand] diegeutisch zu erweitern.“35 Das Off wird so zum suggestiven Vorstellungsräume, der die Imagination des Zuschauers bereichert. Detlef Linke erklärt diesen Vorgang aus wahrnehmungspychologischer 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
On und Off noch weiter 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.“

Um die verschiedenen Filmräume zu klären zitiere ich vorerst Begriffsbestimmungen aus Anne Goliot-Létés präzisem 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 «scéne 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


---

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*.“

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

### 2.3 Definition

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


---

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.“

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.“

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.“ (Abb. 1)

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].“

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
49 Mikunda 33
50 Mikunda 31
„Gleichgewicht und Ungleichgewicht [im Bildfeld] unmittelbar gespürt werden und daher [so Mikunda] inhaltlich motiviert sein müssen.“\textsuperscript{51}

Das Filmbild gewinnt an »Gewicht« zwischen dem »Strukturgerüsts« des Leinwanddreiecks. „Dieses »Strukturgerüst« besteht hauptsächlich aus dem Mittelpunkt, den Diagonalen und den Seitenhalbierenden.“\textsuperscript{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.\textsuperscript{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 entreeibt und der bewussten Gestaltung zugänglich macht […]“.\textsuperscript{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.“\textsuperscript{55}

\begin{itemize}
  \item \textsuperscript{51} Mikunda 27
  \item \textsuperscript{52} Mikunda 46
  \item \textsuperscript{53} nach Mikunda 46-51
  \item \textsuperscript{54} Winkler S 150
  \item \textsuperscript{55} Müller 31
\end{itemize}
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 Filmformates, 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“, 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.


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 obene und unten funktionieren, wie Knut Hickethier es nahelegt:

„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, lufterfüllten 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,
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 Hinweismerkmale 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 Schräggkeit 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 Schräggheit eines Treppengeländers die Auseinandersetzung aufheizt, denn „[d]ie visuelle Spannung in der Schräggheit, 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.


„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.“

„Als er zu verstehen begann, hat der moderne Zuschauer zu sehen verlernt. […] Teil 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 […]“

3.4.1 Der semantisch aufgeladene Raum

Das ist genau der Punkt an dem die Hermeneutik, die „Deutung des Visuellen“ 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 […]“, „Nicht das Auge, sondern das Gehirn »sieht« und interpretiert, und interpretieren bedeutet, einem Abbild oder Eindruck eine bestimmte Bedeutung zuzuweisen.“

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.“

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 unschätzbare Möglichkeit, Ideen einer bestimmten Geisteshaltung zu vermitteln.“


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

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

„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
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.“

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, […]“ 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.“ So werden visuelle Zeichen zumeist in die drei Kategorien Ikon, Index und Symbol unterteilt, 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.“

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 [...]“


„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.“

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.“


„[...] Vergleich mit tatsächlichen Aufnahmen, die ihr vorausgehen oder folgen [...]“ (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
Es scheint als ob ein großer Teil der konnotativen Stärke des Films von Index-Kunstgriffen abhänge98. 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 subtile Zeichen wie Schweiß, oder flimmernde Schlieren zur Verfügung.

Er unterscheidet zwischen solch »dekorativen Codes«, die nicht in die Handlung eingreifen, sondern dem Erzählmaterial 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 stif tend 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 Uanausgeglichenheit, 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 Filmmethoden.

\(^{100}\) 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.“\textsuperscript{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.“\textsuperscript{105}

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

Die letzte Bedeutung stifsende Ebene des filmischen Raums ergibt sich über die \textbf{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.“\textsuperscript{107}

\textsuperscript{104} Hickethier 73
\textsuperscript{105} Hickethier 73
\textsuperscript{106} Blümlinger 62
\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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.\textsuperscript{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“\textsuperscript{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.“\textsuperscript{112} Sie beschreibt also den „kalkulierten Aufbau eines Bildes und seine Veränderungen ohne Schnitte“\textsuperscript{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

\textsuperscript{108} Borstnar 144
\textsuperscript{109} Monaco 226
\textsuperscript{110} nach Monaco 176
\textsuperscript{111} Borstnar 99
\textsuperscript{112} Bordwell/Thompson 156
\textsuperscript{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.\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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.\textsuperscript{117} Entweder um Isoliertheit oder Spannungen auszudrücken, oder aber ganz einfach um zwei Geschehen gleichzeitig zeigen zu können\textsuperscript{118}.

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.\textsuperscript{119} Oder, in den Worten Brdwell/Thompsons: „When an entire scene is rendered in only one shot, the long take is

\begin{itemize}
\item \textsuperscript{114} nach Katz 173f
\item \textsuperscript{115} Bordwell/Thompson 180
\item \textsuperscript{116} Seeßlen 388
\item \textsuperscript{117} nach Bordwell/Thompson 180
\item \textsuperscript{118} nach Bordwell/Thompson 186
\item \textsuperscript{119} nach Borstnar 142
\end{itemize}
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.”

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 Fragmentierung (Découpage) der profilmischen Realität in eine Anzahl von einzeln 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.


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 jeweils 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 […]”\(^\text{132}\). 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.“\(^\text{133}\)

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.“\(^\text{134}\)

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.“\(^\text{135}\)

“Closed framings are compositions with subjects carefully positioned for maximum clarity and graphic balance.”\(^\text{136}\) 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


4.3.3 Kamera


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.”

4.3.3.2 Objektiv

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


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


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.“

Bordwell/Thompson sprechen von vier möglichen Charakterisierungsmerkmalen des Lichts: 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

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 Kameralinie gesetzt und durch ergänzende Lichtführungen aufgefüllt. Hickethier merkt an, dass sich der high key prinzipiell durch eine freundliche Grundstimmung auszeichnet\textsuperscript{150}.

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

\begin{footnotesize}
\begin{itemize}
\item \textsuperscript{147} Monaco 199
\item \textsuperscript{148} Faulstich 147
\item \textsuperscript{149} Mikunda 254
\item \textsuperscript{150} nach Hickethier 80
\item \textsuperscript{151} Hickethier 80
\item \textsuperscript{152} Faulstich 147
\end{itemize}
\end{footnotesize}
Geheimnisvollen, Bedrohlichen."¹¹⁵³ Und „[d]urch kalkulierte Beleuchtung werden vertraute Gegenstände und Schauplätze verfremdet [...]“¹¹⁵⁴

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.“¹¹⁵⁵ 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.“¹¹⁵⁶

Highlighting, das Herausleuchten visueller Elemente aus ihrem Umfeld, führt in ihrer extreme Anwendung zu intensiven Hell-dunkel-Kontrasten¹¹⁵⁷. „Hell angestrahlte Gesichter erscheinen hart und grob.“¹¹⁵⁸ Durch »cross-lightning«, bei dm unterschiedliche helle Scheinwerfer das Gesicht aus unterschiedlichen Richtungen beleuchtet, kommt es zu einer spannenden Verzerrung der Gesichtszüge.¹¹⁵⁹ „[...] Glanzlichter (Spots/spotlights) [dagegen] können die Aufmerksamkeit auf Details richten [oder Gegenstände mit Bedeutung aufladen]; [...] Seitenlicht kann dramatische Chiaroscuro-Effekte erzielen [...]“¹¹⁶⁰, 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.“¹¹⁶¹

Denn Farben können „[...] als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweis oder auch als symbolische [...] Bedeutungsträger“¹¹⁶² eingesetzt werden.

---

¹¹⁵³ Faulstich 147
¹¹⁵⁴ Faulstich 146
¹¹⁵⁵ nach Faulstich 147
¹¹⁵⁶ Bordwell/Thompson 164
¹¹⁵⁷ nach Mikunda 69
¹¹⁵⁸ Faulstich 147
¹¹⁵⁹ Mikunda 122
¹¹⁶⁰ Monaco 199
¹¹⁶¹ Bordwell/Thompson 169
¹¹⁶² 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.“ 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.“ 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 kühle, mehr verhaltene Aktivität, eine lauernde Spannung [...].“ „Orange hat eher einen Charakter des Grellen, Aggressiven. [...] [Gelbe] Leuchtsignale sind ausgesprochen giftig.“

4.3.3.5 Schärfe


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

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.“\textsuperscript{170} Steven D. Katz weist darauf hin, dass je frontaler die Blicklinie zur Kamera ist, der Kontakt des Zuschauers intimer wird.\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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.“\textsuperscript{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

\begin{itemize}
\item \textsuperscript{170} Faulstich 122
\item \textsuperscript{171} nach Katz 175
\item \textsuperscript{172} Mikunda 122
\item \textsuperscript{173} Mikunda 122
\end{itemize}
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


Die halbnahe 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«.


„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}


\(^{189}\) nach Mikunda 130
\(^{190}\) Bordwell/Thompson 218
\(^{191}\) Hickethier 71
\(^{192}\) Hickethier 71

4.3.3.7 Blickpunkt


„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 duchaus 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.“

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. “

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.”


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.\footnote{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.“\footnote{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.“\footnote{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.“\footnote{206} Rückwärtsfahrten „[...] lassen häufig ein Gefühl der Angst entstehen“, 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.\footnote{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

\begin{footnotes}
\footnotetext{203}{nach Bordwell/Thompson 230}
\footnotetext{204}{Khouloki 60}
\footnotetext{205}{Hickethier 73}
\footnotetext{206}{Hickethier 65}
\footnotetext{207}{Hickethier 73}
\footnotetext{208}{nach Khouloki 74}
\end{footnotes}
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.“

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 viszeralen 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.“

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 […]“

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

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

### 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“

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 Synthesizers anheim. 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.“

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. 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 ausrücken, wenn der Blick der Kamera beispielsweise verstellte 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,

„wie aus den wenigen partikulären Ansichten, die die Kamera zeigt, jener zusammenhängende und ungleich größere – nun diegetische – Raum entsteht, den der Film, obwohl die Kamera ihn nicht zeigt, suggeriert.“

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 […]“ 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 Borstnar 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.”


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


Crosscutting „[...] is a common way films construct a variety of spaces. 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
Beispiele für (4) »temporal relations« sind ganz prinzipiell einmal das chronologische (oder aber auch achronologische) anordnen der einzelnen Einstellungen und Szenen hintereinander. Desweiteren 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.


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.« Er funktioniert übrigens auch über Blickrichtungen. „Through eyelines and body orientations, the editing keeps the spatial relations completely consistent.«


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.”

Oder um es noch deutlicher zu sagen: „The editing subordinates space to action.“

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 Raumeilen aufbaut und so die Orientierung des Zuschauers sicherstellt. Der innersequenzielle Schnitt wird deshalb auch raumbenutzend genannt.“

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].“

Auch Rayd Kouloki 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.“


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 Kouloki 90

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)


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

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.


---

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

---

248 Khouloki 123
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 […].“ 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.“

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“

„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?“

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.“


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.


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, klopft dieser ihm amikal auf die Schulter. Nach einem Zwischenschnitt auf die Stripperin Diane, folgt die Kamera dem tanzelnden Charlie durch den Raum, seine Silhouette immer im Bild, bis er zu Diane auf die Bühne geht.


255 Casillo 186
256 Kappelhoff 144

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.


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 effektvoll 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 gibt den Blick auf Tony's 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.


---

257 Casillo 183

![Abb. 3](image1)

![Abb. 4](image2)


![Abb. 5](image3)

![Abb. 6](image4)

![Abb. 7](image5)

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

![Abb. 8](image1) ![Abb. 9](image2)


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


259 Casillo 199
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.


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.


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, gerade so 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.


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

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 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 Brunette 25


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


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 effektvoll aufgestellt sind, den schmuddeligen 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

261 Seeßlen 65
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.“

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 strafflos 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.“

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“.

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 Rekadrierung in ineinander übergehende Teilansichten fragmentiert, ohne dass sich ein Überblick herstellt.“ 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 Großstademorgens 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 Handlungorraum bezeichnen und zugleich die Innenansicht eines Ichs darstellen [...]”

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?“

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 Handlungorraum 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.


„[…] 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 […]”

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.“

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’ sprengt, 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 […]“


---

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 paths are ‘crooked’ […]“


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


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

278 Seeßlen 380
Höhlen. Die sich die irischen Einwanderer in die Felsen gegraben haben.  


---

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 [...].”

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.


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.


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, ungesessen 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 ausgewählt ist in die Fußstapfen seines Vaters zu treten.


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 G preparements 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 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.


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.“


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

283 Abbildung 10 aus *Gangs of New York*


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.
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 Türen 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 gegenüberstehen. 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.


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“.


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.


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, verwinkelte 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.


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.


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 randalisiert, 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.


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.

Ganz am Beginn des Films 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 Umkleide 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!“


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.


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


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 verstell. Auch die langsamen Zoom Ins auf Vickie korrespondieren mit ihrer Repräsentation in der Pool-Szene. Auch Sal wir am Pool über die

---

285 Seeßlen 162
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.“

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.


---

286 Seeßlen 477


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.


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 Standbildern aufgelöst sind, natürlich nicht ohne die wesentlichen Elemente des Schlagens, der Leuchten und der Kamerablitze auszulassen, während die Home Movies aber als einzige Bilder des Films in Farbe sind.


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.


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!).


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.“


288 nach Casillo 254


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 Tür auch nur die Aussicht auf ein weiteres von einer Jalousie vergittertes Fenster bietet.


„[...] 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."

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


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

289 Bordwell/Thompson 395


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“ zu entwickeln.

Scorsese sagt über die Box-Szenen:

„[…] there’s a escalation, a progression in the horror, and thus an increasing stylation. 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.“


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.


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 herhalten 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


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 Körperhälftie 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 Egomanie 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 revolviert nicht, er bricht, vor allem, nicht aus.“²⁹⁸

Zum Schluss gibt er nämlich auf und resigniert in der Düsterkeit 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 vereinzelten 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
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.


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 Films 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


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 Ausgestellttheit 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.


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

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.“ 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.
»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.


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 Halbtotalle 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 Gegenschluss, 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 drifet in Gedanken ab, wir teilen erneut seinen Blick, markiert wie in Raging Bull durch die Zeitlupe. Dann folgt eine Groβaufnahme von oben auf den Tisch mit Travis’ Essen und seinem Aspirin, das sich im Wasser auflöst. Es ist dies die erste von vielen Groβaufnahmen 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 Schärnenbereiche. 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.”


Als in der nächsten Szene auch noch die Verbindung von Palantine zu Traviss’ 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 erste 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 Taxifahrerpflichten 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 Traviss‘ 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 der Sequenz nennen wird. Im voice over hören wir während der Taxifahrt Travis sagen: „Loneliness has followed me my whole life, everywhere.“


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 Traviss‘ 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. Großenaufnahmen von Waffen werden uns noch öfter begegnen.


Dann beobachten wir Travis’ Arrangements. Er ist meist nur Ausschnitthaft 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 Wahlkampfsrede Palantines wird es sehr deutlich, dass er und Travis als Gegensatzaar 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 verharrt, 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.

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 Zwischenschüssen 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 Bewundererschar bewegen konnte.


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 verwendbar – 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.”

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.

---

314 Martin Scorsese in Making Taxi Driver
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.«


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


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 Kameralblick 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 fluchtdenden, 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 visuelle Ebene, an der Grenze des Bildraums, vorweggenommen,
was wir in der kommenden Stunde sehen werden: Wie Paul sich in einen Raum drängt, in dem er (im Gegensatz zu seiner Wohnung) offensichtlich nicht gehört. Wie er die Grenze in einen ihm fremden, sogar feindlichen Raum übertritt.


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


Vorher habe ich erwähnt, dass Pauls heller Anzug zu seiner hellen Wohnung gepasst hat. Nachdem er sich aber mit Kleber angepappt 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 abläuft, ragt rechts vorne vielsagend den Oberkörper der Statue ins Bild.


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.“ Nervös blickt Paul auf seine Uhr.


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)


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, führt 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 angstverzerrte Statue.

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.


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“.


Visualisierung von Pauls Gefühlen. Ein simpeler 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.


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

Khouloki 118
Lichtspiel des Mobs erkennt. Und zwar in einer statischen, parallelperspektivischen Einstellung (d.h. die Linien verlaufen parallel und konvergieren nicht in einem Fluchtpunkt\textsuperscript{318}), in der das Film Bild 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.


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?“.


\textsuperscript{318} nach Khouloki 85
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 Raums\textsuperscript{319}, der deutlich macht wie sehr die Welt Pauls auf den Kopf gestellt ist.


\textsuperscript{319} Khoulaki 122
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.
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.


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 schachbrett musterfrei und farblich neutral gehalten ist und dessen Wohnzimmer von einem

320 Seéßlen 437
321 zitiert nach Seéßlen 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 verlässlicher 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.“


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 »rythmic 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

---

Khouloki 122

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 [...]“\textsuperscript{324} Gleichzeitig sind die Spiegelblicke immer wieder „Instrument der Selbsterkenntnis, oder der Verwandlung“\textsuperscript{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.“\textsuperscript{326} „Daher haben diese Menschen von vornherein keine Möglichkeit, jemand »Ganzes« zu werden [...]“\textsuperscript{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 Schergitter 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.

\textsuperscript{323} nach Winkler 190
\textsuperscript{324} Seeßlen 408
\textsuperscript{325} Seeßlen 423
\textsuperscript{326} Seeßlen 422
\textsuperscript{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.


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.

„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 Films 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.


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.


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 gestemmten 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 Queens Büro vergleichsweise eingezogen.


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 aufgefädelten Polizisten sitzen. Im Hintergrund ist eine weitere verglaste Wand, die Durchsicht bis zu Queens Büro ermöglicht.


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.


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

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-Gegengeschuss-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 Bostens, 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.


Dass Costigan aber auch mit der kriminellen Unterwelt nicht wirklich zurecht kommt zeigt die Szene im Drogenversteck. In einer Halbtotalen 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.


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

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 »Unter-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.

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.


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 Verstreubungen vor den verglasten Wänden. In der vorletzten Einstellung der Szene sieht man Costigan in einer Totale an der linken Wand des Ganges stehen, der architektonisch wieder einem Tunnel gleicht. Die Kamera
ist frontal im symmetrisch strukturierten Raum platziert. Ganz außen sind die X-förmigen Verstrebungen, die dem Raum optische Tiefe verleihen, dann ein Förderband pro Seite und in der Mitte jede Menge weißer freier Raum.


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.


**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 –


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


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


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 hervorschleicht, 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.


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

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.“

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 feindlichen 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

---

328 Engell 168
Reißschwenks, die – nach Rayd Khouloki – Räume sogar zerstören (bezüglich ihrer Tiefenwirkung).


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 Verborgenheit 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 sein 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

329 Engell 168

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.


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 effektvoll. 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 prangt 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 Doch gestoßen wird, fällt er vorbei an einer Häuserfront in deren Front
dedes einzelne Fenster mit einem Tape in X-Form verklebt ist.
Die X-Form scheint also ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis einzelner Personen untereinander zu verdeutlichen.


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 \textbf{Vorboten des Todes}. Im Endeffekt läuft The Departed (der Verstorbene oder auch die Verstorbenen) nur auf die allerletzte Passage als Endpunkt hinaus.

\footnote{Engell 168}
6 Strukturzusammenhänge von Figur und filmischem Raum in Martin Scorseses Werk

6.1 Der Märtyrer und die transzendentale 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 abenteuerliches 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.“ 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.


331 Seeßlen 417
332 Seeßlen 394
raten, sich nicht mit Johnny Boy assozieren 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 Straß en 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 Det allaufnahme 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.”


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 Seßlen 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

---

333 Goldstein/Jacobson 60
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 [...].

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 anonymer 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 transzendentale Einstellung, Teil eines Gottesblicks sind, der gleichwohl den Menschen zunächst weder erlöst noch erhebt, sondern ihn vorerst einmal zu einer radikalen Einsamkeit verurteilt.“

Im Abschnitt zu After Hours habe ich die erste transzendentale Einstellung im Film hervorgehoben, die Paul wie verhöhndend bei seinem Missgeschick auf der Flucht einfängt. Später im Film, als Paul verzweifelt gen Himmel schreit, kann die transzendentale Einstellung, so übersteigt 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.“

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 seinen 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.“

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. 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 Gölzhäuser 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.“

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.

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 Innenräumen (zuerst in sein Taxis 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 […]“.  
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«. “


Die Scorsese-Kamera, „[…] die immer wieder alles Panoramatisch-Ganze in Frage stellt, stößt den Blick auch immer wieder auf das Detail. “ 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.


„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.“


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,
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 Bildwelt, 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.


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.


\(^{349}\) Seeßlen 478
\(^{350}\) Bordwell/Thompson 260
\(^{351}\) Seeßlen 449

Seßlen 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 Betrunken, wie Charlie einer ist, oder einer verirrten 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 Seßlen 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.)


„[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.“

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.


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.“


355 Winkler 98
356 Ecclesiasticus 2-16
»crooked« auf Englisch nicht nur gewunden, sondern auch korrupt und das Wort »crook« bezeichnet umgangssprachlich einen Ganoven.


Das Labyrinth wird hier effektvoll 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 Kompositions Kraft eines Tafelbildes zu bewundern ist, als vielmehr die Entstehung einer virtuellen Skulptur. Sein Stil beharrt auf der Momentaufnahme gegenüber der Pose […].“  

Die ständig in Bewegung gehaltene Kamera führt im Zuschauer zu ununterbrochener, latenter Beunruhigung. Seeßlen spricht von „Bild- und Bewegungskompositionen von überwältigender diskontinuierlicher Harmonie“  

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 »assoziierten 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.“  

Seeßlen schreibt: „Scorseses sich in das Geschehen hineindrehende Kamera macht uns wesentlich schuldiger.“ 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 Scorseses 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  Seebsten 437
366  Seebsten 471
367  Goldstein/Jacobson 67
368  Seebsten 448
Als er noch ein Kind war, haben ihn die Warner Bros. Gangster-Filme mit James Cagney fasziniert. Nicht nur weil sie die rohsten, ungeschönten Gewaltszenen hatten. Scorsese sagt: „What I saw in those movies was the rise and the fall: the fall was most important”.

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 ausgewählt 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 ausgewählt ist, und da ist ein anderer, der scheinbar vor allem aus Selbstbewusstsein zu bestehen scheint, aber in seiner Autonomie nicht wirklich fortkommen kann.“

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 Scorseses-Filmen ist […] von kämpferischer Nervosität oder unentschlossener Suche geprägt.“ 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«.


372 Türschmann 102
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 die 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


Faulstich, Werner: „Grundkurs Filmanalyse“ München: Wilhelm Fink Verlag, 2002


Monaco, James: „Film verstehen“ Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, Sonderausgabe 08 2002


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


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 theatralische Raumerlebnis“ in: Dünne (Hg) „Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“ 501-514


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
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:**

**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
Abstract

In meiner Diplomarbeit setze ich mich dem filmischen Raum, insbesondere in Martin Scorseses Werk auseinander.


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.


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

Ausbildung
1989-1993 Volksschule des Sâcre-coeur Wien
1993-2001 Neusprachliches Gymnasium des Sâcre-coeur 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
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)