

Frieder von Ammon

Heimkehrer. Über *Taxi Driver*
(Vortrag vom 15.12.2008)

Dass der Film eine enge Beziehung zum Mythos oder genauer: zu mythischen Erzählungen verschiedenster Art und Herkunft unterhält, ist bekannt. Um sich klarzumachen, wie eng diese Beziehung im Einzelfall tatsächlich sein kann, genügt es, an ein Projekt wie *Star Wars* zu denken, das sich sowohl offenkundig mythischer Muster als Modell für seine *plots* bedient – so begegnet etwa der Kampf des Sohnes mit dem Vater schon in der griechischen und auch in der germanischen Mythologie –, als auch selbst einen neuen Mythos gestiftet hat. Oder man denkt an die in jüngster Zeit so beliebten Filme, die ganz explizit als Mythenverfilmungen angelegt sind wie *Troy* oder *Beowulf*. Oder aber man denkt an die zahllosen Beispiele für Filme, die die modernen Mythen der Popkultur wieder- und weitererzählen, wie zuletzt *The Dark Knight* und *Quantum of Solace*, oder, als mittlerweile klassisches Beispiel, *Kill Bill*. Insgesamt wird man sagen können, dass der Film einen nicht geringen Teil seiner Stoffe, Figuren und *plots* aus den verschiedenen Mythologien dieser Welt bezieht, dass diese also gleichsam zu seinen wichtigsten Energiequellen gehören, und zwar in einem wahrscheinlich höheren Maße, als dies bei der Literatur des 20. Jahrhunderts der Fall ist.

Neben derartigen, regelrechten ‚Mythenfilmen‘ gibt es außerdem Filme, bei denen der Bezug auf mythische Muster nicht so offensichtlich ist, bei denen diese gleichsam unter der Oberfläche der Handlung wirksam sind und nur erkennbar werden, wenn man etwas genauer hinsieht. Im folgenden möchte ich Ihnen zeigen, dass der Film, der heute auf dem Programm steht, Martin Scorseses *Taxi Driver* aus dem Jahr 1976 also, zu diesen gewissermaßen krypto-mythischen Filmen gehört, dass auch er einem mythischen Muster folgt – auch wenn man es wahrscheinlich gerade bei diesem Film nicht erwartet hätte, da er ja ganz im Gegenteil als Klassiker des realistischen, kritischen Gegenwartsfilms im Stil des ‚New Hollywood‘ gilt. Dass sich unter der realistischen Oberfläche aber dennoch eine mythische Substruktur beobachten lässt, und dass diese zweite Ebene für die Interpretation von *Taxi Driver* nicht unwesentlich ist, und zwar gerade auch im Hinblick auf das Thema Gewalt, dies ist die These, die ich nun plausibel zu machen habe.

Bereits die erste Szene zeigt unmissverständlich, was ich meine. Wir sehen die Hauptfigur des Films, Travis Bickle, im Einstellungsgespräch mit dem *Personnel Officer* eines Taxiunternehmens, bei dem er sich um eine Stelle beworben hat. Wie sich im Lauf des Gesprächs herausstellt, war Bickle bis 1973, also bis kurz vor Beginn der Filmhandlung, bei den *Marines* gewesen und dann ehrenhaft entlassen worden. Das heißt: Er hat bis zum Ende des Krieges in Vietnam gekämpft. Mithin ist Travis Bickle ein Kriegsheimkehrer. Und damit wird die Handlung des Films transparent für die erwähnte Substruktur und es tut sich, gleichsam auf einen Schlag, ein historischer Abgrund unter *Taxi Driver* auf, der nicht weniger als dreitausend Jahre und noch weiter in die Vergangenheit zurückreicht. Der Kriegsheimkehrer nämlich ist eine Figur, die in der Kultur und zumal in der Literatur des Abendlandes durchgängig auf ein großes Interesse gestoßen ist. Ja, ein Kriegsheimkehrer begegnet bereits am Beginn der schriftlichen Überlieferung: Homers *Odyssee* aus dem 8. Jahrhundert vor Christus erzählt den Mythos von der zehnjährigen Irrfahrt des griechischen Kriegshelden Odysseus auf seinem Heimweg nach dem Kampf um Troja und von seiner Heimkehr nach Ithaka, wo er, nach blutigen Auseinandersetzungen, schließlich wieder seine frühere Rolle als König, Ehemann und Vater übernimmt. Die *Odyssee* also erzählt von der mühe- und leidvollen, aber letztlich gelingenden Heimkehr ihres Helden nach dem Krieg. Doch damit noch nicht genug, denn sie enthält nicht nur diese eine Kriegsheimkehrer-Geschichte, sondern gleich mehrere, nämlich auch die der wichtigsten anderen griechischen Helden, darunter auch die des griechischen Heerführers Agamemnon, der nach seiner Heimkehr von seiner Ehefrau und ihrem Geliebten hinterrücks im Bad ermordet wird. Die *Odyssee*, einer der Grundtexte der abendländischen Kultur, ist also ein veritables Kriegsheimkehrer-Epos, in dem eine große und viele kleinere Kriegsheimkehrer-Geschichten erzählt werden. Und Homer hat all diese Geschichten nicht erfunden, sondern er hat sie aus der großen mündlichen Erzähltradition Griechenlands übernommen und sie in eine gültige literarische Form gebracht. Die *Odyssee* ist darüber hinaus nicht der einzige antike Text, der diese Geschichten erzählt. So wissen wir beispielsweise von einem anderen Epos mit dem Titel *Nostoi* – das heißt ‚Heimfahrten‘ –, in dem die verschiedenen Geschichten der Heimkehrer von Troja vereint sind und ausführlich erzählt werden; leider ist es nicht erhalten geblieben. Literarische Kriegsheimkehrer-Geschichten aus späteren Zeiten aber liegen uns in einer riesigen Zahl vor.

Stellvertretend möchte ich hier nur einige bekannte Beispiele aus der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts nennen: Die Dramen *Trommeln in der Nacht* von Brecht und *Hinkemann* von Ernst Toller etwa, die beide den 1. Weltkrieg als historischen Hintergrund haben, und Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*, die zentrale Heimkehrergeschichte nach dem 2. Weltkrieg. Und auch der deutsche Film hat eine Vielzahl von Kriegsheimkehrer-Geschichten aufzuweisen: etwa Rainer Werner Fassbinders *Die Ehe der Maria Braun* von 1979, und, aus jüngerer Zeit, Sönke Wortmanns *Das Wunder von Bern*; beide Filme sind auf den 2. Weltkrieg bezogen. Im amerikanischen Film sind Kriegsheimkehrer-Geschichten nicht weniger häufig vertreten, ich nenne nur die *Rambo*-Serie, die die Hauptfigur anfangs ebenfalls als einen Heimkehrer aus Vietnam zeigt, und, zuletzt, Clint Eastwood, der mit *Flags of Our Fathers* eine komplexe Heimkehrergeschichte vor dem Hintergrund des amerikanisch-japanischen Krieges geliefert hat.

Ich lasse es bei diesen Beispielen bewenden und halte fest, dass es sich bei der Kriegsheimkehrer-Geschichte erstens um ein transhistorisches, transgenerisches und transmediales Erzählmuster handelt, oder anders formuliert: dass uns Kriegsheimkehrer-Geschichten zu allen Zeiten, in allen Gattungen und Medien begegnen. Und zweitens, dass dieses Erzählmuster in der antiken griechischen Mythologie, und zwar primär im Odysseus-Mythos, vorgeprägt ist und dass die späteren Kriegsheimkehrer-Geschichten, trotz ihrer naturgemäß jeweils neuen historischen Realisierungen, im Grunde immer diesem Muster folgen, was Abweichungen und Variationen im Detail natürlich nicht ausschließt.

Für die Langlebigkeit dieses Erzählmusters gibt es zum einen ganz konkrete Gründe. Kriege wurden immer geführt, immer wieder hat es darum auch Menschen gegeben, die die Erfahrung der Heimkehr nach dem Krieg gemacht haben, und dabei handelt es sich zweifellos um eine elementare und oft extreme Erfahrung. Die Erzählungen davon verloren so nie an Aktualität und lebensweltlichem Bezug. Auf der anderen Seite, so will es mir scheinen, gibt es aber auch einen spezifisch künstlerischen Grund für die Beliebtheit der Kriegsheimkehrer-Geschichten, der mit ihrer Struktur zusammenhängt. Im Kern sind diese ja aufgebaut wie folgt: Ein Individuum kehrt, nach einer langen, unter den schweren Bedingungen des Krieges in der Fremde verbrachten Zeit, zurück in eine ihm mittlerweile fremd gewordene Heimat, wo es sich wieder zurechtfinden und angesichts neuer Umstände behaupten muss. Diese Struktur ermög-

licht somit die konzentrierte Darstellung eines Individuums im Konflikt mit der Gesellschaft und damit einer menschlichen Grundkonstellation in exemplarischer Zuspitzung. Zudem bestehen jeweils große Spielräume in der Ausgestaltung der beiden Seiten, und aus diesem Grund kann das Erzählmuster der Kriegsheimkehrer-Geschichte immer wieder aufs Neue produktiv gemacht werden.

Und damit zurück zu *Taxi Driver*. Dieser Film gehört – so noch einmal meine These –, wie die *Odyssee*, wie *Draußen vor der Tür* und wie *Flags of Our Fathers*, in die große Tradition der Kriegsheimkehrer-Geschichten. Wie gesagt wird dies gleich in der ersten Szene deutlich, die den angehenden Taxifahrer als Heimkehrer aus dem Vietnamkrieg zeigt. Bickle kommt am Anfang des Films somit nicht nur aus Vietnam, sondern gleichsam auch aus den Tiefen der abendländischen Kultur. Genau genommen kommen in der ersten Szene gleich zwei Kriegsheimkehrer vor. Denn der *Personnel Officer* war auch bei den Marines gewesen, er hat die Geschichte seiner Heimkehr allerdings bereits hinter sich gebracht und ist nun schon wieder Teil der Gesellschaft. Bickle steht all dies erst noch bevor. Und davon, wie er sich seinen Platz in der Gesellschaft erkämpft, und zwar durchaus im wörtlichen Sinn erkämpft, davon handeln die folgenden rund 100 Minuten des Films.

Wie die erste Szene des Films ebenfalls deutlich macht, erzählt *Taxi Driver*, anders als die *Odyssee*, die ja auch ausführlich von den Irrfahrten des Odysseus berichtet, nicht von dem Heimweg Bickles, sondern erst von der Zeit nach seiner Rückkehr, genauer: von seinem Versuch, sich wieder in die Verhältnisse einzugliedern, die er in seiner Heimat vorfindet. Dabei zeigt sich bereits ein wichtiger Unterschied zwischen Epos und Film, denn Bickle hat, anders als Odysseus, im Grunde gar keine Heimat mehr, zumindest nicht im emphatischen Sinn. Nach seiner Rückkehr aus Vietnam ist er nach New York gezogen, offenbar ohne dort irgendwen zu kennen. Kein Thron, keine Frau und kein Sohn warten hier auf ihn. Seine Heimat, wenn es denn jemals eine war, ist ihm während seiner Abwesenheit gewissermaßen abhanden gekommen. Besonders deutlich wird dies an der Geburtstagskarte, die er an seine in einer anderen amerikanischen Stadt lebenden Eltern schreibt. Diese können ihm offenbar keinen Halt geben, im Grunde spielen sie keine Rolle für ihn, darum kann er sie auch ungerührt anlügen. Dass Bickle, anders als Odysseus, in eine Nicht-Heimat zurückgekehrt ist, zeigt sich darüber hinaus an seinen rastlosen Taxifahrten kreuz und quer durch das nächtli-

che New York. Vor dem Hintergrund der *Odyssee* erscheinen diese Taxifahrten als eine moderne Variation der Irrfahrten des Odysseus durch das Mittelmeer; mit dem bedeutenden Unterschied freilich, dass die Irrfahrten des Travis Bickle auch nach seiner Heimkehr noch kein Ende gefunden haben.

In welchem Zustand nun findet dieser sein Nicht-Heimatland nach dem Krieg vor? In diesem Punkt könnte der Film nicht expliziter sein. Er zeigt eine Gesellschaft, die von Kriminalität, Prostitution, Demagogie, Rassismus, Gewalt und Werteverfall geprägt ist. Und dies ist ein Element der Kriegsheimkehrer-Geschichten, das ebenfalls in der *Odyssee* vorgeprägt ist. Während der Abwesenheit des Odysseus hat sich nämlich eine große Zahl von fremden jungen Männern in seinem Palast einquartiert, die seine Reichtümer verprassen, ihm seine Frau abspenstig machen wollen und ihm sowie seinem Sohn nach dem Leben trachten. Seitdem gehört die Rückkehr in eine moralisch und sittlich heruntergekommene und zudem dem Heimkehrer gegenüber feindlich eingestellte Heimat als fester Bestandteil zu den Kriegsheimkehrer-Geschichten; derartiges begegnet uns beispielsweise auch in *Draußen vor der Tür* und in *Flags of Our Fathers*. Zu den Kriegsheimkehrer-Geschichten nun gehört auch die Auseinandersetzung des Heimkehrers mit dem, was er zu Hause vorfindet. Und das heißt: Zu ihnen gehört auch Gewalt. Odysseus rechnet brutal mit den Fremden in seinem Palast ab – und genauso räumt auch Bickle mit dem Abschaum der New Yorker Unterwelt auf. Die Szene, in der er dies tut, bildet sogar das Zentrum des ganzen Films, auf sie läuft *Taxi Driver* von Anfang an geradezu zwangsläufig zu. Bekanntlich ist *Taxi Driver* ja berühmt-berüchtigt für die exzessive Gewaltdarstellung in dieser Szene. Doch, mit Verlaub, im Vergleich zur *Odyssee* ist das noch ziemlich harmlos. Denn im 22. Gesang richtet Odysseus ein Gemetzel an, das dem in *Taxi Driver* nicht nur in nichts nachsteht, sondern es stellenweise sogar noch übertrifft. Ich zitiere die Stelle, an der Odysseus Antinoos, den Anführer der fremden Männer in seinem Palast erschießt:

Aber Odysseus traf mit dem Pfeil ihn grad' in die Gurgel,
Dass im zarten Genick die Spitze wieder hervordrang.
Und er sank zur Seite hinab; der Becher voll Weines
Stürzte dahin aus der Hand des Erschossenen; und aus der Nase
Sprang ihm ein Strahl dickströmendes Bluts. Er wälzte sich zuckend,

Stieß mit dem Fuß an den Tisch, und die Speisen fielen zur Erde;
Brot und gebratenes Fleisch ward blutig. Aber die Freier
Schrien laut auf im Saale, da sie den Stürzenden sahen,
Sprangen empor von den Thronen, und schwärmten wild durcheinander [...].

Sie sehen: Die Gewalt wird hier nicht weniger explizit und detailliert dargestellt als dreitausend Jahre später auf der Leinwand. Die Brutalität bereits der frühen klassischen Texte der europäischen Literatur ist etwas, was in den gegenwärtigen Diskussionen über Gewalt in der Kunst häufig vergessen wird.

Die für die Interpretation entscheidende Frage nun ist die nach der Funktion der Gewalt in der jeweiligen Geschichte. In der *Odyssee* ist die Gewalt nötig, um den Status Quo der Zeit vor der Abwesenheit des Helden wiederherzustellen; Odysseus kann nur dann wieder König, Ehemann und Vater werden, wenn er seine Widersacher ausschaltet. Die Gewaltanwendung ist also die Vorbedingung seiner eigentlichen Heimkehr. Ähnlich dient die Gewalt in *Taxi Driver* der Reintegration des Heimkehrers in die Gesellschaft; denn nach dem Morden wird Bickle als Held gefeiert und hat damit scheinbar seine Bestimmung gefunden. Erst das Morden also ermöglicht auch ihm die eigentliche Heimkehr. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Epos und Film ist, dass das Morden jeweils für eine Frau geschieht: In der *Odyssee* ist es Penelope, die Frau des Odysseus, die von ihren Freiern befreit werden muss, in *Taxi Driver* ist es Iris, eine minderjährige Prostituierte, die aus den Fängen ihrer Freier und ihres skrupellosen Zuhälters befreit werden muss. (Nebenbei bemerkt: Der Name Iris stammt aus der griechischen Mythologie und wird auch bei Homer erwähnt; insofern erscheint es schlüssig, dass die Iris des Films ihren Namen abgelegt hat und ausgerechnet von Bickle, dem Wiedergänger einer anderen mythologischen Figur, an ihn erinnert wird.) Gemeinsam ist *Odyssee* und *Taxi Driver* darüber hinaus die Vorstellung von Gericht und reinigender Bestrafung: In beiden Fällen tritt der Heimkehrer als richtende Instanz auf, die dem verwerflichen Treiben ein Ende bereitet, auch wenn dies im Falle von *Taxi Driver* naturgemäß nur einen kleinen Ausschnitt betrifft. Ein zentraler Unterschied aber besteht hinsichtlich der Legitimität der jeweiligen Gewaltanwendungen. Während das Recht des Helden zu Morden in der *Odyssee* nicht in Frage gestellt wird, ist *Taxi Driver* in diesem Punkt zumindest ambivalent. Der Film zeigt, allerdings ohne dies eindeutig zu bewerten,

wie Bickle für seine Tat gefeiert wird, obwohl er ja Selbstjustiz verübt hat und obwohl er nur durch einen Zufall die Verbrecher und nicht den Präsidentschaftskandidaten ermordet hat. Dass Bickle für diese Tat Anerkennung findet, macht nur allzu deutlich, wie problematisch Rechtsdenken und Moral dieser Gesellschaft sind, die zwischen Recht und Unrecht offenbar nicht zu unterscheiden vermag.

Insgesamt dürfte bei dem Vergleich zwischen Epos und Film deutlich geworden sein, dass *Taxi Driver* eine spezifisch moderne Version der Kriegerheimkehrer-Geschichte erzählt. In ihr ist alles, was in der *Odyssee* noch stabil oder zumindest wiederherstellbar ist, brüchig und vieldeutig geworden. Die Hauptfigur ist kein Held wie Odysseus, sondern ein moderner Pseudo-Held, ein Jedermann aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder auch: ein heimatloser Niemand, dem weder familiäre noch andere menschliche Bindungen Halt zu geben vermögen. Die Gesellschaft, in die er zurückkehrt, ist irreversibel degeneriert, ihr Normensystem unheilbar korruptiert. Das Menschenbild, das in diesem Film gezeichnet wird, ist mithin durch und durch negativ. Sowohl Individuum als auch Gesellschaft erweisen sich hier als so haltlose wie gefährdete und dementsprechend auch als so unberechenbare wie gefährliche und vor allem eben gewalttätige Größen. Erst vor der Folie des Odysseus-Mythos aber wird dies in voller Deutlichkeit erkennbar.

Sie werden sich jetzt wahrscheinlich fragen, ob all diese Übereinstimmungen und Differenzen zwischen *Taxi Driver* aus dem Jahr 1976 und der *Odyssee* aus dem achten vorchristlichen Jahrhundert überhaupt intendiert waren. Und Sie fragen dies mit Recht, denn es gibt meines Wissens keine Äußerungen Scorseses oder seines Drehbuchautors Paul Schrader, die darauf schließen lassen, dass sie sich auf die *Odyssee* bezogen hätten. Doch darauf kommt es mir auch gar nicht an. Ich will durchaus nicht behaupten, hier liege eine bewusste Bezugnahme auf die *Odyssee* vor; ich halte dies sogar für ziemlich unwahrscheinlich und nehme eher an, dass den Filmemachern das Muster der Kriegerheimkehrer-Geschichte durch andere Quellen vermittelt wurde oder dass sie es unbewusst adaptiert haben. Entscheidend ist nur – und ich hoffe Ihnen dies ausreichend deutlich gemacht zu haben –, dass *Taxi Driver* überhaupt einem solchen überzeitlichen Erzählmuster folgt und dadurch eine beträchtliche historische Tiefendimension erhält. Erkennt und berücksichtigt man diese, wird der Film vergleichbar mit anderen Kriegerheimkehrer-Geschichten und es wird möglich, seine spezifische

Adaptation des Musters genauer zu profilieren, beispielsweise eben im Hinblick auf Form und Funktion der Gewaltdarstellung. Wie ich meine hat diese Tiefendimension darüber hinaus – neben der Qualität von Drehbuch und Regie und natürlich neben der Leistung der Schauspieler – mit dazu beigetragen, dass *Taxi Driver* zu dem Klassiker werden konnte, der er ist, dass dieser Film also nicht lediglich die psychische Störung eines x-beliebigen Exsoldaten und die gesellschaftlichen Probleme der USA nach dem Vietnamkrieg dokumentiert, sondern dass die Geschichte des Taxifahrers Travis Bickle darüber hinaus eine exemplarische Geltung besitzt und darum auch noch mehr als dreißig Jahre später relevant ist.

Es wäre jetzt eigentlich meine Aufgabe, auf die komplexen und teilweise auch innovativen filmspezifischen Mittel, mit denen diese Kriegsheimkehrer-Geschichte erzählt wird, näher einzugehen, doch da *Taxi Driver* derart bekannt ist, verzichte ich darauf und gehe stattdessen noch auf einen Aspekt dieses Films ein, der meines Wissens noch nicht genügend Beachtung gefunden hat. *Taxi Driver* nämlich ist auch ein Film über den Film, über das Kino und das Fernsehen, mithin ein Metafilm. Dieser Film ist voll von Bezugnahmen auf andere Filme seiner Zeit, angefangen von billigen Fernsehproduktionen über einen seinerzeit vieldiskutierten Pornofilm wie Joel Scotts und Fred Donaldsons *Sometime Sweet Susan* bis hin zu einem erfolgreichen Actionfilm wie Clint Eastwoods *The Eiger Sanction*, und die Auseinandersetzung mit diesen Filmen bildet eine weitere wichtige Bedeutungsschicht von *Taxi Driver*. Doch worin besteht diese?

Mit Travis Bickle führen Schrader und Scorsese eine Figur vor – und darauf haben sie offenbar großen Wert gelegt, denn ansonsten wäre die Häufigkeit entsprechender Szenen nicht zu erklären –, die Filme in großer Zahl rezipiert, im Kino wie im Fernsehen. Im Verlauf der Films sehen wir immer wieder Bickle, der Porno-, Tanz- und sentimentale Liebesfilme sieht. Doch ganz offensichtlich schaden diese Filme seiner Entwicklung, indem sie ihn, wie die Pornofilme, emotional verkümmern lassen, ihm, wie die Tanzfilme, seine Einsamkeit vor Augen führen, und ihm, wie die Liebesfilme, falsche Vorstellungen von Paarbeziehungen vermitteln; ohne den Einfluss der entsprechenden Filme hätte er wahrscheinlich die von ihm umworbene Betsy nicht derart idealisiert, wie er es anfangs tut. Indem sie diese Wirkung der Filme auf ihre Figur zeigen, üben Schrader und Scorsese Kritik an derartigen Produktionen und de-

cken ihr schädliches Potential auf. Es ist offensichtlich, dass sie mit ihrem eigenen Film demgegenüber dezidiert eine Gegenposition beziehen – *Taxi Driver* ist schließlich ein Film, der keine verlogensentimentalen Liebes- oder auf das voyeuristische Moment reduzierten Sexszenen zeigt, sondern die harten Realitäten von Vereinsamung, Pornographie und Prostitution, ein Film mithin, der sich nicht für eine eskapistische Rezeption eignet, sondern im Gegenteil einen distanziert-kritischen Rezipienten fordert; dass dieser Rezipiententypus in einem durchschnittlichen Kinopublikum aber nicht eben häufig zu finden ist, liegt auf der Hand. Zu der Kritik Schraders und Scorseses an bestimmten zeitgenössischen Filmen kommt also auch noch eine Kritik an einer bestimmten Rezeptions-Haltung hinzu. Und diese wird ebenfalls am Beispiel Bickles vorgeführt. Denn dieser ist ein unkritischer Filmrezipient, um das mindeste zu sagen, ja im Grunde hat er nicht die geringste Ahnung von Filmen. Er sagt einmal selbst: „I don't know much about movies“. Und tatsächlich kann er Filme weder richtig einordnen noch angemessen beurteilen, was vor allem daran erkennbar wird, dass er die Frau, um die er sich bemüht, mit ins Pornokino nimmt. Darüber hinaus ist davon auszugehen, dass er auch andere Filmgenres derart unbeholfen rezipiert. In diesem Zusammenhang scheint es mir aufschlussreich, dass er in einer Szene an einem New Yorker Kino vorbeifährt, in dem gerade ein Film gezeigt wird, der nicht weniger berühmt-berüchtigt ist als *Taxi Driver*: *The Texas Chain Saw Massacre* von Kim Henkel und Tobe Hooper. Der Schriftzug wird zwar nur kurz sichtbar, aber lange genug, um den Film identifizieren zu können. Dieser mittlerweile legendäre Horror-Film wurde zuerst 1974 gezeigt – also nur zwei Jahre vor *Taxi Driver* – und war ein riesiger, wenn auch, aufgrund seiner Brutalität natürlich umstrittener Kassenerfolg; in Deutschland wurde der Film sogar beschlagnahmt. Warum nun wird in *Taxi Driver* auf diesen Film angespielt? Ist es eine freundliche Hommage Schraders und Scorseses an ihre Kollegen? Soll dieser Film das Zeitkolorit der 1970er Jahre vermitteln? Oder ist die Anspielung ein entschuldigender Verweis auf einen Film, der noch viel gewalttätiger ist als *Taxi Driver*? Dies alles mag durchaus zutreffen, aber ich glaube, dass noch mehr dahinter steckt. Ich interpretiere diesen Verweis als einen versteckten Kommentar Schraders und Scorseses zu einem Problemzusammenhang, der in den 1970er Jahren – beispielsweise eben anlässlich von *The Texas Chain Saw Massacre* – heftig diskutiert wurde und der uns heute noch immer

beschäftigt: ‚Gewalt im Film‘ beziehungsweise ‚Gewalt des Films‘. Worauf Schrader und Scorsese mittels des Bezugs zu *The Texas Chain Saw Massacre* hindeuten, ist die grundsätzliche Ambivalenz von Gewaltdarstellungen im Kino: dass diese zwar nicht per se schädlich und darum auch nicht grundsätzlich verwerflich sind, dass sie aber dann gefährlich werden können, wenn sie von Rezipienten gesehen werden, die – aus welchen Gründen auch immer – nicht angemessen damit umgehen können, wie eben Travis Bickle. Die Gefahren der Gewalt im Film, heißt das, liegen letztlich nicht im Film, sondern im Rezipienten. Damit fordert *Taxi Driver* im Grunde jeden einzelnen seiner Rezipienten dazu auf, sein Verhältnis zu den Gewaltdarstellungen, die er sieht, kritisch zu überprüfen.

Und damit möchte ich schließen. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.