

Was will der Mann?

After Hours, Martin Scorsese, USA 1985

JOHANNES BINOTTO

Einführung

After Hours ist das Kind einer Krise. Regisseur Martin Scorsese, der mit *Taxi Driver* Euphorie gemacht hatte, musste erleben, wie sein Herzensprojekt, der Jesusfilm *The last Temptation of Christ*, mangels Unterstützung durch die Produzenten Schiffbruch erlitt. Die Tatsache, dass Scorseses letzte Filme wenig erfolgreich gewesen waren, stellte zusätzlich in Frage, wie es mit ihm weitergehen sollte. In diesem Zustand des Zweifelns drehte Scorsese mit minimalem Budget und in gerade mal 40 Tagen einen kleinen Independent-Film, so wie er das am Anfang seiner Karriere gemacht hatte, und schuf dabei eines seiner gelungensten Werke.

Exaltiert und kafkaesque absurd ist die Geschichte des biederer Büroangestellten Paul Hackett, der eigentlich nur ein kleines erotisches Abenteuer sucht und dabei in eine lebensgefährliche Odysee durch New Yorks Künstlerviertel Soho gerät. Und doch ist das Ganze wohl gar nicht so abgedreht, wie es zunächst den Anschein hat. Denn wer kennt das nicht, dass ein wenig Lust auf erotisches Knistern unversehens zu einer handfesten Explosion ausarten kann, welche die ganze Existenz niederzureißen droht.

Selten wurde die neurotische Angst vor dem eigenen Begehrten in derart potenziert Form durchgearbeitet wie in *After Hours* – als ebenso grausiger wie komischer Spießrutenlauf durch nächtliche Wohnungen, Bars und Clubs. Aus Scorseses »kleinem« Filmprojekt ist ein irrer Reigen geworden, hysterisch und hysterisierend.

Kommentar

»Was will das Weib?« – so fragt Sigmund Freud in seinem Brief an die Patientin, Kollegin und Gönnerin Marie Bonaparte (Jones 1955, S. 468). Und offen-

bar weiß auch der Vater der Psychoanalyse keine Antwort, dies trotz oder gerade wegen all den Hysterikerinnen, die bei ihm auf der Couch gelegen haben. Was aber, wenn die Antwort bereits in der Frage selbst steckt? Dreht sich nicht das Rätsel des hysterischen Begehrrens letztlich um nichts anderes als um dessen eigene Rätselhaftigkeit? »Nein, das ist es nicht« – so hat es die Analytikerin Regula Schindler einmal auf den Punkt gebracht – sei »die hysterische Antwort par excellence«, mit der jedes Angebot einer Deutung sogleich sabotiert werde (Schindler 1994, S. 55). Die Hysteriker geben sich widerspenstig – nicht weil eine andere Deutung die treffendere wäre, sondern weil jeglicher Versuch einer Deutung abgewendet werden muss. Denn nur indem man die Ergründung der eigenen Wünsche verhindert, garantiert man deren Lebendigkeit. Die Hysteriker, so könnte man kalauern, wissen auf jede Antwort eine Frage. So sieht es denn auch Jacques Lacan, wenn er festhält, die Neurose weise die Struktur einer Frage auf (Lacan 1991a, S. 46).

Es handelt sich dabei um die bohrende Frage nach dem Begehrnen, mithin dem Begehrnen des Anderen: »Che vuoi?« – »Was willst Du?« So lautet nach Lacan die eigentliche Grundformel der Neurose (Lacan 2003, S. 198). Was wollen die Anderen von mir? Wie wollen mich die Anderen haben? Was für ein Mann, was für eine Frau muss ich sein, damit die Andere, der Andere mich will? Das fragt sich der Neurotiker immerzu – und wird hysterisch dabei. Es ist auch die Frage nach all dem, was nicht explizit, aber zwischen den Zeilen gesagt wird, was in den Ritzen der Kommunikation lauert: Was will mir der Andere in Wahrheit mit seinen Worten sagen? Was meint der Andere wirklich, wenn er mir Komplimente macht oder mich niedermacht? So und ähnlich grübelt der Neurotiker unentwegt und zieht offenbar gerade daraus seine eigene fatale Lust.

»Das Begehrnen ist das Begehrnen des Anderen« (Lacan 1991b, S. 220), schreibt Lacan lapidar und meint damit genau das: Den ureigenen Antrieb findet man nicht in sich selbst, sondern indem man herauszufinden sucht, was den Anderen antreibt. Das ist zwar anstrengend, aber irgendwie auch erleichternd. Denn wer sich fragt, was die Anderen wollen, kommt erfolgreich um die ungleich belastendere Frage herum, was er selbst denn gerne möchte.

Die Frage des eigenen Begehrrens ist auch die Frage, der sich Paul Hackett, die kleine Nummer im Großraumbüro, nicht stellen mag. Und doch sieht er sich gleich zu Filmbeginn damit konfrontiert. Dieser Job sei bestimmt nicht, was er später einmal machen wolle, sagt ihm sein Arbeitskollege, der eben erst neu angefangen hat; er wolle noch etwas bewegen, etwas erleben, Verleger werden. Was kann es Provokzierenderes geben als diesen Elan des Neulings? Denn dessen Ambitionen führen Paul vor, wie lustlos seine Existenz geworden ist. Paul lässt den müden Blick über die Arbeitsplätze der Kollegen schweifen, sieht die nichtssagenden

Familienbilder, die zusammen mit einer Geburtstagskarte an den niederen Stellwänden lehnen; daneben steht ein kleiner Stoffhund: Alles wird zum memento mori – Erinnerung daran, wie tot das eigene Leben ist. Und auch die Auswahl an Fernsehsendern in der Glotze zuhause kann dieses deprimierende Vakuum nicht füllen. Paul Hackett verzicht sich stattdessen mit einem Buch in den nächsten Imbiss: mit Henry Millers verruchtem Roman *Tropic of Cancer* – ausgerechnet. Denn wenn sich schon die Lust im eigenen Leben nicht einstellen will, so liest man sie sich wenigstens an.

Und damit nimmt das Unheil seinen Lauf. Es ist nämlich jenes Buch, weswegen die Blondine am Nebentisch mit Paul Kontakt aufnimmt. Und schon sieht es aus, als würden sich die Phantasien, von denen man vorher nicht einmal recht zu träumen wagte, plötzlich verwirklichen.

Genau das tun sie auch – leider. Unversehens scheinen alle etwas von dem vormals so langweiligen Büroarbeiter zu wollen. Die Frau will, dass er vorbeikommt, ihre Mitbewohnerin will, dass er sie massiert. Der Taxifahrer will sein Geld, ebenso der Kontrolleur in der U-Bahn. Die Serviererin will Hilfe, der Barbesitzer einen Gefallen, und eine Eisverkäuferin will Paul verarzten. Selbst der schüchterne Passant, der sich seiner annimmt, hat eigentlich vor, mit Paul ins Bett zu gehen. Litt Paul zu Beginn unter seiner Isolation, so hat er nun ein umso größeres Problem: jenes nämlich, dass sich alle um ihn herum sogleich auf ihn beziehen und ihn unablässig bedrängen.

Und selbstverständlich schwingt in all diesen Ansprüchen auch immer etwas Ungesagtes mit. Alle Worte, alle Gesten scheinen immer auch noch etwas Weiteres, Unergründliches zu bedeuten. Che vuoi? Was wollt ihr wirklich von mir? Die Frage stellen sich sowohl Zuschauer als auch Protagonist immer dringender – und werden immer nervöser dabei. Irgendwann schreit der geschundene Paul Hackett in bodenloser Verzweiflung tatsächlich die Lösung der Hysterie gegen den Himmel: »What do you want from me?« Doch sogar der Allmächtige bleibt ihm die Antwort schuldig.

In *The Last Temptation of Christ*, jenem Film, den Martin Scorsese ursprünglich an Stelle von *After Hours* hatte machen wollen und erst später tatsächlich drehen konnte, findet sich exakt dieselbe Kameraeinstellung, derselbe Moment. Nur ist es dort Christus höchstpersönlich, der seinen Vater anklagend fragt. Damit erscheint der Heiland nicht als jener selbstsichere Retter, wie ihn die Jesusfilme sonst gerne inszenieren, sondern als ein schon lange vor der Kreuzigung Zweifelnder, als ein zerrissener Hysteriker, rettungslos ausgeliefert einem mysteriösen und grausamen Gott, der selber nicht recht zu wissen scheint, was er denn eigentlich will.

In *After Hours* findet sich all das präfiguriert. Doch an der Stelle Gottes stehen

hier die Nebenmenschen, lauter Personen, wie man sie des Abends auf der Straße und in Lokalen treffen kann. Das macht die Sache nicht einfacher, im Gegenteil. Denn wo sich für Scorseses Christus das Rätsel des fremden Begehrrens in jenem einen Gott des christlichen Monotheismus bündelt, da diffundiert im säkularen New York von *After Hours* die Hysterie auf alles und jeden. Gott ist tot, und damit hat auch die Hysterie ihren Fixpunkt verloren. Nicht nur, dass sämtliche Figuren, denen Paul begegnet, etwas Ominöses im Schilde zu führen scheinen: Sogar die Objekte haben sich gegen ihn verschworen. Wenn ihm Marcys Mitbewohnerin die Hausschlüssel aus dem Fenster herunterwirft, damit er sich selber einlassen kann, dann zeigt die Kamera den fliegenden Schlüsselbund als Geschoss, das einen zu erschlagen droht. Der Schlüssel zur Kasse der Bar geht genau dann nicht, wenn man Geld bräuchte, das Klo in der fremden Wohnung läuft über, wenn man spült. An der aufschwingenden Autotür verletzt man sich unweigerlich, ein kleben gebliebener Fetzen Pappmaché reizt die Haut und lässt sich nicht mehr ablösen, und um das Bett einer Frau liegen lauter Mausefallen, bereit, sofort zuzuschnappen, wenn man sich nähert. Und dann sind da noch all die Telefone, die immerzu schrill klingeln, und die Uhren, die alle zu laut ticken – che vuoi? Was wollen all die Gegenstände von mir?

Die Hysterie, so wird durch diese Ausweitung auf die Dingwelt klar, ist kein individuelles, sondern ein strukturelles Phänomen. So wie Lacan die Neurose vom einzelnen Patienten und von einer spezifischen Symptomatik loskoppelt und zu einem allgemeinen Diskurs abstrahiert, zeigt auch *After Hours* die Hysterie als generalisiertes Prinzip, dem nicht nur die Figuren, sondern alles und jedes unterliegt. Auch deswegen ist *After Hours* psychoanalytisch so klug: Mit simplem Psychologismus kommt man bei diesem Film nicht weit. Da die Charaktere des Films platt und ohne psychologische Tiefe bleiben, wird umso klarer, dass die Hysterie ohnehin nicht aus den vermeintlichen Tiefen des Einzelnen stammt, sondern vielmehr einen äußeren Diskurs darstellt, der den Personen übel mitspielt, gerade so, als wären sie Figuren auf einem Schachbrett. Nicht Paul ist hysterisch, die ganze Welt des nächtlichen Soho ist es.

Und mehr noch: Auch die Filmsprache gebärdet sich hysterisch – mit ihrer fliegenden Kamera, dem fahriegen Schnitt und dem treibenden, triebhaften Soundtrack. Einmal, wenn Paul ins lebensgefährliche Gewühl der Disco »Club Berlin« gerät, sehen wir für einen kurzen Moment den Regisseur Martin Scorsese, wie er in Uniform auf einer Empore steht und mit einem Scheinwerfer wild in die tobende Menge zündet: Der Filmemacher stellt sich selbst als Zeremonienmeister der Hysterie dar, der uns mit dem Licht seines (Film-)Projektors verrückt macht. Che vuoi? Wo will dieser Film mit uns hin? Das fragt man sich als Zuschauer unweigerlich.

Doch die Filmbilder scheinen kein finales Ziel zu kennen, sondern wollen sich immer nur im Kreis herum drehen. Michael Ballhaus, der deutsche Kameramann, der mit *After Hours* seine lange und intensive Zusammenarbeit mit Scorsese begann, ist nicht umsonst für seine virtuosen Kamerafahrten berühmt. In Rainer Werner Fassbinders *Martha* filmte er jenen Moment, in welchem sich die Hauptfiguren verfallen, mit einer schwindelerregenden Kamerafahrt um das Paar herum – ein wahrhaft hypnotischer Moment, der auch Scorsese in seinen Bann zog. Und so wird man auch in *After Hours* immer wieder solche Zirkelbewegungen um Objekte und Figuren herum beobachten können. In der Szene, in der Paul Hackett vor seinen Verfolgern durch die Straßen flieht, reichte das Budget nicht aus, um mehrere Straßenzüge abzusperren und auszuleuchten. Stattdessen filmte Ballhaus auf einem leeren Parkplatz, auf dem der Schauspieler im Kreis herum zu rennen hatte, während sich die Kamera um ihre eigene Achse drehte (Ballhaus 2002, S. 108).

Kann es ein besseres Sinnbild für diesen Film als Ganzes geben? So wie die Hysterie das Begehrten nicht ergründen, sondern es als ewig ungelöste Frage umkreisen will, ist auch *After Hours* in endlosen Kurven und Kreisen gefangen. Diese Umkreisungen stehen nicht zuletzt für einen Wiederholungszwang, der den gesamten Film bestimmt. Immer wieder muss Paul an die Orte zurückkehren, von denen er weg wollte: Marcys Apartment, der Nachtclub, die Imbissbude, die Bar und die Wohnung von deren Besitzer. Wie die Fadenspule in Freuds Erzählung über seinen Enkel, die dieser mit den Lauten »O-o-o-o?« und »Da!« aus dem Kinderbettchen wirft, um sie dann am Faden wieder zurückzuziehen, ist auch Paul Opfer eines fiesen Fort-Da-Spiels (Freud 1923, S. 12f.). Was eben noch da war, fehlt beim zweiten Mal, und das ehemals Absente taucht plötzlich wieder auf. Wenn Paul in Marcys Apartment zurückkehrt, liegt sie, die ihm beim ersten Mal auf die Pelle rückte, tot auf dem Bett. Dafür findet er auf der Skulptur von Marcys Mitbewohnerin jenen 20-Dollar-Schein aufgeklebt, der ihm zuvor aus dem Taxifenster geflattert war. In den »Club Berlin« will man ihn zuerst nicht einlassen; als er es dennoch schafft, wird er übel malträtiert, und man versucht, ihm die Haare abzuschneiden. Beim zweiten Mal kommt er dann problemlos hinein, doch drinnen ist kein Mensch mehr. Im Restaurant, aus dem Paul unter einem Vorwand abgehauen war, serviert man ihm bei seiner Rückkehr umgehend jenes Menu, das er vor Stunden bestellt hatte. Alles geschieht doppelt und dreifach und wird immer schlimmer dabei. Pauls Portrait, das eine der verrückten Frauen in jener Nacht gezeichnet hat, findet sich kurz darauf, hundertfach reproduziert, als Steckbrief an allen Laternenpfählen und Hauswänden des Quartiers.

Der in Wiederholungsschläufen verhedderte Paul Hackett erweist sich damit auch als amüsanter Wiedergänger jenes anderen Mittdreißigers aus Alfred

Schnitzlers *Traumnovelle* (Schnitzler 1961), der sich ebenfalls daran macht, auf nächtlichen Entdeckungsreisen die eigene Begierde auszuloten. Auch Schnitzlers Fridolin muss alles zweimal machen und sämtliche Orte einer möglichen Lust wiederholt besuchen, nur um zu merken, dass in der Repetition alles nur noch viel schlechter funktioniert als beim ersten Mal.

Nicht zuletzt aber gleicht Paul Hackett dem Mädchen Dorothy aus dem berühmten Musical *The Wizard of Oz*. Dorothy wünscht sich aus dem öden Kansas ins grellbunte Wunderland und findet alsbald von dort nicht mehr zurück. Nicht zufällig wird in *After Hours* explizit auf *The Wizard of Oz* angespielt, wenn die labile Marcy von ihrem filmverrückten Ex-Gatten berichtet, der jeweils beim Orgasmus geschrien haben soll: »Ergib Dich, Dorothy!« Denn auch *The Wizard of Oz* ist ein Lehrstück darüber, wie prekär das eigene Begehrten ist und wie rasch sich Lust in Unlust und Angst verkehren kann. Wenn am Ende die kleine Dorothy dem Zauberland doch noch entrinnen kann und es zurück in ihr angestammtes Zuhause schafft, tut sie es mit dem berühmten Satz auf den Lippen: »There is no place like home«. Doch zuhause trifft sie in der vertrauten Umgebung wieder jene Gestalten, die ihr schon in der Traumwelt begegnet sind. »There is no place like home« – leicht anders betont heißt das auch: So etwas wie Heimat gibt es gar nicht. Wie man Schnitzlers Fridolin das glückliche Aufwachen im Ehebett nicht recht glauben mag, und wie in Dorothys Zuhause noch die Geister ihres Traums anwesend sind, so kann es auch für Paul Hackett keine wohlige Rückkehr mehr geben. Die Heimat existiert nicht. Und wenn, dann ist sie fremd geworden, un-heimlich.

»Es kommt oft vor, dass neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat«, schreibt Freud in seinem Aufsatz über das Unheimliche (Freud 1919, S. 258f.). Und tatsächlich sollte Paul Hackett in einer früheren Fassung des Drehbuchs zu *After Hours* am Ende des Films in den Leib jener älteren Frau flüchten, die ihm als letzte Zuflucht gewährt. Während ihr Körper größer und größer geworden wäre, wäre der unglückliche Held in sie hineingekrochen, dies mit den Worten: »Na ja, viel Erfahrung mit der Rückkehr in den Mutterleib habe ich bisher nicht« (Thompson/Christie 1996, S. 149).

Und auch wenn Scorsese schließlich auf dieses allzu plakative Filmende verzichtete, so ist die Mutter als Instanz, vor der man flieht und zu der es einen doch zurückzieht, in *After Hours* durchaus präsent – als flüchtiges Phantom (Stern 1995, S. 107f.). Als Paul auf der Flucht vor dem Lynchmob verzweifelt versucht, in eines der Wohnhäuser eingelassen zu werden, drückt er wahllos die Klingelknöpfe und ruft in die Gegensprechanlage: »Hey Mom, it's me!« Und

im schäbigen Restaurant, wo Paul zum ersten Mal auf Marcy trifft, fällt einem die alte Frau am Nebentisch im Hintergrund auf, die man auch aus anderen Scorsese-Filmen kennt: Es ist des Regisseurs leibliche Mutter. Die unheimlichen Mütter sitzen ihren neurotischen Söhnen im Nacken und erwarten sie immer schon. Aus ihnen wird man geboren, und von ihnen droht man wieder verschlungen zu werden. So gesehen ist es trotz allem Pauls Glück, dass ihm die endgültige Heimkehr nicht gelingt und dass sein Ruf »Hey Mom, it's me!« ungehört verhallt. Die hysterische Angst vor der Befriedigung des Begehrns ist letztlich nichts anderes als die Angst vor der endgültigen Rückkehr dorthin, wo wir herkommen. Pauls Angst, das Begehrn möge ein Ende finden, ist freilich eine Angst, die auch der Filmzuschauer teilt. Denn auch wir wollen nicht, dass die Kreisfahrt des Begehrns und mit ihr die Kreisfahrt der Kamera endet. Wir möchten, dass der Film weiterläuft.

Das erklärt denn auch unsere Lust und Belustigung an dieser filmischen Odyssee. Selbst wenn wir das Gesicht verziehen und schockiert sind von all dem, was unserem Protagonisten widerfährt, genießen wir es zugleich doch und lachen Tränen. Wir wollen gar nicht, dass es endet.

Und so spricht denn auch für sich, dass Scorsese *After Hours* eben nicht mit der unheimlichen Heimkehr in den Mutterleib enden lässt, sondern dort, wo der Film angefangen hat – in Pauls Büro. Das ist die finale hysterische Geste des Films: zurück zum Start, damit alles noch einmal von vorne anfangen kann! Und während Paul erschöpft vor seinem Rechner sitzt, schießt für die letzten Sekunden des Films die Kamera einmal mehr davon, zwischen den Bürotischen hindurch und durch die Gänge, hastig, ungebremst, virtuos. Das hysterische Filmbild führt uns vor: Es geht immer weiter, es hört nicht auf. Und genau das ist es, was wir wollen.

Literatur

- Ballhaus, M.; Tykwer, T. (2002): Das fliegende Auge. Michael Ballhaus, Director of Photography. Im Gespräch mit Tom Tykwer. Berlin (Berlin Verlag).
- Freud, S. (1919): Das Unheimliche. GW XII, S. 227–268.
- Freud, S. (1923): Jenseits des Lustprinzips. GW XIII, S. 1–69.
- Jones, E. (1955): Das Leben und Werk von Sigmund Freud. Bd. 2: 1901–1919, Bern (Huber).
- Lacan, J. (1991a): Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud. In: Lacan J.: Schriften II, Berlin (Quadriga), S. 15–59.
- Lacan, Jacques (1991b): Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht. In: Lacan J.: Schriften I, Berlin (Quadriga), S. 171–239.
- Lacan, J. (2003): Das Seminar. Buch IV: Die Objektbeziehungen. Wien (Turia+Kant).

- Schindler, R. (1994): Hysterie. RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse 27, 51–69.
- Schnitzler, A. (1961): Traumnovelle. In: Gesammelte Werke. Bd. II. Frankfurt a. M. (S. Fischer), S. 434–504.
- Stern, L. (1995): The Scorsese Connection. London (British Film Institute).
- Thompson, D.; Christie, I. (Hg., 1996): Scorsese über Scorsese. Frankfurt a. M. (Verlag der Autoren).

Die hier vorgelegten Beobachtungen und Vermutungen zu Scorsese und seinem Werk sind nicht als endgültig zu verstehen. Sie sind vielmehr als Anregungen und Anhaltspunkte für weitere Forschungen zu verstehen. Es ist zu hoffen, dass sie zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit Scorsese und seinem Werk beitragen und zu einer weiteren Erweiterung des Wissens um diesen großen und einflussreichen Filmemacher beitragen.