

Es war einmal

Carolin Seidl

Judith erlöst Bethulien von der Belagerung. Sie kehrt zurück mit Holofernes' Kopf im Gepäck. „Judith Heil!“¹, segnen sie die Ältesten. Doch Judith fühlt ihre Befreiungstat als bleischwere Bürde. Holofernes hat sie in seinem Lager vergewaltigt, aus persönlicher Rache schlachtet sie dann den Schlafenden. „Mich trieb's, die Tat zu tun; an euch ist's, sie zu rechtfertigen! Werdet heilig und rein, dann kann ich sie verantworten!“² Sie bittet um ihren eigenen Mythos. Priester und Volk von Bethulien sollen sie jetzt von ihrer Tat entlasten, sollen die Mörderin zum Werkzeug Gottes erhöhen. Wenn Judith nicht heilig wird, wird sie schuldig.

Travis Bickle, Vietnamveteran, benimmt sich wie ein Held. Der Taxi-Fahrer will New York vom Abschaum, den „whores, skunkpussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies“, erretten. Er pumpt Muskeln auf und probt vor dem Spiegel flotte Sprüche. Schließlich befreit er Iris, eine minderjährige Prostituierte, aus dem Bordell, erkämpft sich durch reichlich Blut einen Weg auf ihr Zimmer und lässt die bösen Männer, den Portier, Zuhälter und Kunden, tot im Treppenhaus zurück. Die Schießerei hat sich gelohnt. „Taxi Driver Battles Gangsters“, liest man in der New Yorker Presselandschaft. Dort ist Travis jetzt ein echter Held.

Judith und Travis sind Mörder. Ihre schnöde Tat kann jedoch im richtigen Licht gelesen auch heroisch schillern. Sie wird einfach umgedeutet, wird in einen größeren Zusammenhang gestellt.

Taxi Driver (1976) von Martin Scorsese und Friedrich Hebbels Drama *Judith* spielen Mechanismen durch, die Mythen machen, die Menschen in Helden, in Protagonisten von Geschichten verwandeln. Sie beschreiben Technik und Thema des Mythos. Sie benutzen eine Methode und entlarven sie dabei gleichzeitig: die Strategie der Mythosmacher.

¹ Friedrich Hebbel, Judith, in: Gerhard Fricke u. a. (Hrsg.), *Friedrich Hebbel, Werke*, Erster Band, München 1963, S. 73.

² Ebd., S. 74.

„Zu Beginn muß jedoch deutlich festgestellt werden, daß der Mythos ein Mitteilungssystem, eine Botschaft ist.“³

Ohne Kommunikation stirbt ein Mythos. Er muss fortwährend konkretisiert und verbreitet werden. Roland Barthes beobachtet die „Mythen des Alltags“. Er spricht von einer schriftlichen und einer mündlichen Öffentlichkeitsmaschine, die einen Mythos auf den Weg bringen: „Alles kann also Mythos werden? [...] Jeder Gegenstand der Welt kann von einer geschlossenen, stummen Existenz zu einem besprochenen, für die Aneignung durch die Gesellschaft offenen Zustand übergehen, denn kein [...] Gesetz verbietet, von den Dingen zu sprechen.“⁴

Erst, wenn etwas nennens- und erzählenswert ist, hat es Mythospotenzial, erst, wenn es Bilder- und Sprachwelten auslöst. Geschichten brauchen ein Publikum. „Die Verwaltung des gemeinschaftlichen Gedächtnisses“⁵ nennt Marcel Detienne noch eine wichtige Hausaufgabe für den Mythenmacher. Er muss (Denk-)Räume erschließen, damit eine Erzählung kontinuierlich weiterdiskutiert, um- und neuformuliert werden kann.

Hebbel entwirft öffentliche Räume und Menschenansammlungen für die Bühne. Seine Regieanweisungen choreographieren die Bewegungen von Statistenmassen im Raum. Einmal sind es Soldaten, die Holofernes' Anweisungen entgegennehmen, dann wieder ist es das Volk Bethuliens, das sich auf einem Platz versammelt, die Kriegslage diskutiert und Geschichten erzählt. In der ersten Szene hat Hebbel Bühnenelemente und Darsteller präzise räumlich arrangiert: „Vorn, zur rechten Hand, das Zelt des Feldhauptmanns. Zelte. Kriegsvolk und Getümmel. Den Hintergrund schließt ein Gebirge, worin eine Stadt sichtbar ist.“⁶ Zwischen Prospekt und Rampe versammeln sich also Zuhörer und Zeugen, die Multiplikatoren von Geschichten. Der Wirkungsraum dieser mündlichen Dokumente wird jedoch nicht nur szenisch vorgeführt, er

³ Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1989, S. 85.

⁴ Ebd. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern von der Autorin.

⁵ Marcel Detienne, *Mythologie ohne Illusion*, in: Claude Lévi-Strauss, Jean-Pierre Vernant u. a., *Mythos ohne Illusion*, Frankfurt am Main 1984, S. 39.

⁶ Hebbel, Judith, S. 11.

funktioniert tatsächlich und arbeitet sich über den Bühnenrahmen hinaus. Für die Öffentlichkeit im Parkett wie für die Leserschaft des Dramas hat Hebbel den Mythos von Judith und Holofernes szenisch aufbereitet. Gezielt füttert er dieses gemeinschaftliche Gedächtnis und buhlt um ungeteilte Aufmerksamkeit. Viele Akte strukturiert er so, dass sie vom ersten Bild an das Mitdenken fördern und fordern. Der Beginn des Stückes beispielsweise lenkt Ohren und Augen gezielt auf Holofernes. Seinen großen Auftritt montiert Hebbel nahezu filmisch mit Musik aus dem Off: „Der Feldhauptmann Holofernes tritt mit seinen Hauptleuten aus dem offenen Zelt hervor. Musik erschallt. Er macht nach einer Weile ein Zeichen. Die Musik verstummt.“⁷

Im zweiten Akt wird Judith eingeführt. Ihr erster Satz ist eine Frage: „Was sagst du zu diesem Traum?“⁸, will sie von Mirza wissen. „Ach, höre lieber auf das, was ich dir sagte“⁹, rät ihr die Magd. Hebbel beginnt die Szene mitten im Gespräch. Er deutet einen Konflikt an. Er überfordert den Rezipienten mit unbekanntem Fakten und richtet erst im weiteren Szenenverlauf die Figuren und ihre Handlungsmotive ein. Um die inhaltlichen Zusammenhänge nachzuvollziehen, verfolgen die Zuschauer den Verlauf der Szene nun umso wissbegieriger. Ein Mythos muss schließlich aktiv ge- oder erhört werden. Und es sind viele Geschichten, die Hebbel innerhalb der Dramenstruktur erzählen lässt: In Bethulien berichtet man sich beispielsweise von Holofernes' Gräueltaten. Samuel beschreibt sein Schicksal. Er spricht über die Ereignisse wie über das Leben eines Fremden. Längst hat Samuel vergessen, dass er es war, der Aaron erschlug und mit dessen Weib Ham zeugte. Seine Lebensgeschichte ist religiöser Mythos geworden. Judith schildert Mirza einen Traum. Hebbels Regieanweisungen platzieren die Frauen dabei am Webstuhl. Dort spinnen sie Geschichten und Handlungsfäden. Im weiteren Verlauf holt Judith zur großen Erzählung aus, sie erinnert sich an ihre erste Begegnung mit Manasses, ihrem verstorbenen Ehemann.

⁷ Hebbel, Judith, S. 11.

⁸ Ebd., S. 19.

⁹ Ebd.

Hebbel rhythmisiert Judiths mündlichen Bericht und legt ihr Wortdopplungen in den Mund, beispielsweise „fort, fort“¹⁰, „ich ging und ging“¹¹ oder „laß, laß“¹². Ihr Monolog bekommt eine akustische, fast singbare Qualität, auf dem Papier posiert das Buchstabendoppel als graphisch auffällige Struktur. Der Erzählvorgang wird zur rhetorischen Kunst stilisiert. Hebbels Drama zelebriert das Ritual der mündlichen Überlieferung. Die Figuren werden zu Protagonisten ihrer eigenen Anekdoten. Sie führen ein Doppelleben, teilen es mit der Gegenwart und den tausend Legenden, in denen sie Sieger und Verlierer spielen. Ihre Geschichten überbrücken den (Zeit-)Raum zwischen Realität und der Welt der Mythen. Für den Moment ihrer Erzählung jedoch überlagern sich beide Wirklichkeiten.

Travis steht im Publikum. Auf einem kleinen Podium im Hintergrund wird „wahlgekämpft“. Senator Charles Palantine bewirbt sich und seine flotte Losung für das Amt des Präsidenten: „We are the people“. Der Wahlspruch schreit von Buttons und Bannern, Plakaten und Fähnchen und schließt formelhaft jede seiner Propagandareden. Scorsese spielt mit den Posen und Parolen der Politik. Er betont die Öffentlichkeitswirkung einer Rede: Großaufnahmen von Lautsprechern unterbrechen den Rhythmus der Bilder. Die Kamera fliegt vogelperspektivisch, fast im Stil einer Luftreportage, über eine mittelgroße Menschenansammlung. Der Senator reißt enthusiastisch die Arme in die Luft, hinter seiner Siegersilhouette eine Statue, welche die gleiche Körperhaltung eingenommen hat. Palantines Pose wird als Kopie entlarvt.

Für Travis hat der seitengescheiterte Held im Anzug ausgedient. Auf Palantines zweiter Wahlkampfrede trägt er demonstrativ Irokesenschnitt und spielt den Straßenkämpfer im olivgrünen Parka. Die Verkehrswege der Stadt sind sein Spielfeld. Jede Nacht chauffiert er dort den Abschaum souverän durch düstere Winkel. Der Blick in den Rückspiegel führt ihm dabei fremde, mögliche Versionen vom Leben vor. Einmal

¹⁰ Ebd., S. 19.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., S. 21.

sitzt Senator Palantine selbst auf der Rückbank, dann breitet sich dort wieder eine betrunkene Prostituierte aus oder eben Martin Scorsese als eifersüchtiger Ehemann, der seine untreue Frau erschießen will. Travis' eigenes Leben wartet Ampel um Ampel auf eine Geschichte. Sein Gesicht reflektiert die schrillen Neonreklamen, die hohlen Illusionsmaschinen. Das Pornokino bleibt elendig inhaltsleer. Die kleinen nächtlichen Episoden im Taxi hinterlassen auch nur Sehnsucht und Geld. Travis muss sein Geschichtenvakuum auffüllen. Er schreibt sich zum Helden und formuliert täglich Gedanken und Ereignisse für sein Tagebuch. Schließlich „haben wir von Anfang an Geschichten erfunden, die unser Leben in einen größeren Zusammenhang stellen.“¹³ Travis lebt ein mögliches Leben auf dem Papier. In Off-Kommentaren liegen seine Reflexionen über den Bildern:

„May 10th. Thank God for the rain which has helped wash away the garbage and the trash off the sidewalks. I'm working long hours now. [...] All the animals come out at night. Whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. Someday a real rain'll come and wash all this scum off the streets.“

Einmal zitiert Travis in flapsiger Umgangssprache den Held des Alltags, dann bedient er sich wieder bei biblischen Formulierungen und beschwört die Sintflut herauf. Auch Scorsese leiht sich bisweilen den Gestus eines Film Noir: Wenn Travis im licht-/schattengemusterten Halbdunkel seiner Wohnung verweilt oder sich das Taxi im Vorspann zeitlupenlangsam durch zähen Nebel kämpft und ihm dabei der Filmsoundtrack dramatisch zur Hilfe dröhnt. Im blutigen Finale mimt Travis den kalten Rächer mit dem heißen Colt. Als er das Bordell überfällt, stattet die Soundabteilung jeden seiner Schüsse mit scharfem Echo aus, ebenso pfeifend wie man den Kugelhagel aus Westernverfilmungen kennt.

Travis verhält sich wie eine Filmfigur. Scorsese liefert dazu die genrespezifischen Mittel und überträgt Travis' Haltung auf die äußeren Klang-, Bild- und Licht-Welten des Films.

¹³ Karen Armstrong, *Eine kurze Geschichte des Mythos*, Berlin 2005, S. 8.

Auch Judith will eine Heldin sein. Sie tritt vor den Spiegel und besinnt sich auf ihre Superwaffe, ihre Schönheit. Mirza solle sie schmücken wie zu einer Hochzeit. Ihrem Gesicht befiehlt Judith zu strahlen:

„Sei mir begrüßt, mein Bild! Schämt euch, Wangen, daß ihr noch nicht glüht; ist der Weg zwischen euch und dem Herzen so weit!“¹⁴

Doch handelt Judith nicht wie sie fühlt, sie spielt eine Rolle. Ein Abziehbild löst sich von ihr los, das mit einstudierter Anmut und Liebreiz den Feind methodisch zur Strecke bringen will. In schöner, gewählter Sprache tritt sie gegen Holofernes' simple Ausdrucksweisen an. Judiths Mund verlassen nur große, glatte Schlagwörter, ehrbare Begriffe wie „Blut“, „Mut“ und „Leben“, „Rache“, „Tod“ und „Helden“, „Schwert“ und „Herz“.¹⁵ Sie häuft diese Worte in einer Dichte an, dass jeder Satz schon verdächtig künstlich klingt, wiedergekaut aus Gebeten und politischen Reden, aus der Poesie und der Sprache von Mythenerzählungen, z. B. „Er dankt es dir dadurch, daß er dein Bild in Blut malt und dir jedes Herz abwendig macht.“¹⁶ Oft wiederholt sie Satzstrukturen, wie im Gesang oder im Gedicht:

„Wie könntest du hassen, die du gar nicht kanntest, die du nur zufällig auf deinem Weg antrafst und die dir nur darum nicht auswichen, weil die Angst sie erstarre und ihnen Leben und Besinnung raubte?“¹⁷ Oder: „Ich dachte an den Tod, der diese Kinder erwartet, ich dachte an die Schmach, die diese Jungfrauen bedroht; ich malte mir das Gräßliche aus, und ich glaubte, niemand könne so stark sein, daß er vor solchen Bildern nicht zusammenschauderte.“¹⁸

¹⁴ Hebbel, Judith, S. 29.

¹⁵ Ebd., S. 50 f.

¹⁶ Ebd., S. 51.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 52.

Holofernes bleiben zur Antwort nur kurze, pragmatische Worte. Er ist rhetorisch geschlagen. Judith hat sich vor seinen Augen in eine Heldin verwandelt, weil sie die große Sprache der Mythen spricht.

Auch Travis steht vor seinem Spiegel. Wie Judith probiert er die Heldenpose, schmückt sich mit allerlei Schusswaffen und improvisiert einen Text. „You talkin’ to me? You talkin’ to me?“, pöbelt er sein Abbild an. Er richtet den Revolver auf die eigene Reflexion und drückt ab. Travis gegen Travis.

Für Georg Seeßlen ist Travis ein zerrissener Mensch: „Nein, als ‚ganze Person‘ können wir Travis Bickle schon mit dieser [...] Teilung von Bild und Stimme nicht mehr begreifen.“¹⁹ Auch Betsy aus dem Wahlkampfbüro gibt sich fasziniert von dieser geteilten Persönlichkeit. Bei einem Rendezvous beschreibt sie Travis mit einem Songtext von Kris Kristofferson: „He’s a walking contradiction, partly truth and partly fiction“. Er sei ein Gegensatz, halb wahr und halb erfunden. Beide, Georg Seeßlen und Betsy, formulieren einen grellen Kontrast, zwei Welten, zwischen denen sich die Figur bewegt. Vor dem Spiegel steht Travis an einer scheinbaren Schnittstelle von Wunsch und Wirklichkeit. Doch die vermeintliche Teilung von Sein und Schein bewirkt im Film zunächst eine schlichte Verdopplung seiner Pose. In der Reflexion findet Travis sich selbst noch einmal: Nachdem er einen Satz verschiedenster Waffen am Körper angelegt hat, mustert er seine Statur. Der Bildausschnitt rahmt einen zweifachen Travis, zeigt gleichzeitig den Menschen im Raum und dessen Spiegelung. Beide Figuren zielen mit dem Pistolenlauf simultan in die Zimmerecken. Travis ist zufrieden. Er gibt dem Spiegel vor, was er sehen möchte, und dieser imitiert daraufhin jede seiner Bewegungen. Als er sich einige Szenen später erneut vor dem Spiegel aufbaut, verschmilzt er gänzlich mit seinem Bild. In dieser zweiten Gegenüberstellung entscheidet sich die Kamera stets für Original oder Kopie, bildet also Travis und dessen Spiegelbild getrennt voneinander ab. „I’m the only one here“, bestätigt er da seinem imaginären

¹⁹ Georg Seeßlen, *Martin Scorsese*, Berlin 2003, S. 106.

Gesprächspartner. Travis identifiziert sich inzwischen zu hundert Prozent mit dem Helden hinter dem Spiegel. Ab diesem Moment sind Wirklichkeit und Wunschbild deckungsgleich. Schließlich hat er seine Geschichte gefunden. Er hat aus Worten Taten gemacht, bis das Tagebuch im Off verstummt. Es ist überflüssig geworden. Die Teilung von Bild und Stimme, auf die Georg Seeßlen hingewiesen hat, wird am Ende des Films aufgehoben. Jetzt verbreiten sich die Ereignisse durch die Mäuler vieler Menschen, neue Medien haben Travis den Erzählvorgang abgenommen: „Taxi Driver Battles Gangsters“, liest sich da eine Zeitungsschlagzeile. Statt Travis' gewohntem Kommentar liegt nun eine fremde Stimme über den Bildern. Man hört Iris' Vater, wie er einen Dankesbrief an den Retter formuliert.

In der letzten Szene steuert Travis wieder ein Taxi. Auf der Rückbank sitzt Betsy. Scorsese inszeniert sie als Engel, unschuldig und wohlwollend, genauso wie sie sich Travis stets imaginiert hat. Ihr Haar weht leicht und verführerisch, das Bild wird begleitet von einem langsamen Saxophonmotiv. Betsys Voreingenommenheit und die Skepsis Travis' Person gegenüber sind einem sanften Tonfall in ihrer Stimme gewichen. Travis beobachtet sie durch den Rückspiegel. Sie ist seinen Blicken ausgeliefert.

Scorsese zeigt Betsy ausschließlich als Spiegelbild. Lichtreflexe von Straßenlaternen und Autoscheinwerfern huschen über ihr Gesicht, das vom Spiegel gerahmt wird. Die Kameraeinstellung zitiert Elemente aus Travis' früherem Leben. Sie erinnert noch einmal an jede einzelne Szene, in der es Travis' Augen waren, die verstohlen seine Fahrgäste beobachtet haben, und verweist auf all die Lichter der Stadt, die sie bereitwillig geschluckt haben. Dieses Bild integriert Betsy in Travis' Welt. Jetzt ist sie Teil seiner Geschichte.

Auch die Grenzen zwischen Judith und ihrer mythisch aufgeladenen, göttlichen Mission verschwimmen. Vor dem Spiegel legt sie das Kostüm einer atemberaubenden Schönheit an. So verkleidet begegnet sie Holofernes in seinem Lager. Es fällt ihr zunehmend schwer, zwischen Realität und Rolle zu differenzieren. Überwältigt von Holofernes' körperlichem Übergriff und ihren persönlichen Gefühlen, wirkt sie bisweilen marionettenhaft fremdgesteuert: „Ich mögt ihn sehen! *Für sich*. Was sagt ich

da.“²⁰ In solchen Sätzen kollidiert die Mythosfigur mit der einfachen Frau, da reagiert Judith verblüfft, weil sich etwas ihrer Sprache bemächtigt, sich über sie stülpt und sie zum Handeln vorantreibt. Jäh unterbricht ein Befehl ihren Redefluss. Eine innere oder äußere Stimme veranlasst sie zum Mord:

„Töt ihn, Judith, er entehrt dich zum zweiten Mal in seinem Traum, sein Schlaf ist nichts, als ein hündisches Wiederkauen deiner Schmach. Er regt sich. Willst du zögern, bis die wieder hungrige Begier ihn weckt, bis er dich abermals ergreift und / Sie haut des Holofernes Haupt herunter.“²¹

Ebenso abrupt verstummt die Stimme wieder, sie bricht in dem Moment ab, als Judith Holofernes enthauptet.

Welches menschliche Gefühl, welcher göttliche Befehl Judith zu dieser letzten, grausamen Konsequenz auch bewogen haben mögen, es existieren stets zwei Versionen derselben Geschichte – die Geschichte einer Kriegerin im Auftrag Gottes, die unerschrocken ihr Volk befreit hat, und gleichzeitig das Schicksal einer Frau, die blutige Rache an ihrem Vergewaltiger nimmt.

Judith und Travis sind trotzdem Helden. Man hat ihnen einen Heiligenschein aufgesetzt. Aus einer schnöden Tat ist je eine Geschichte zum Weitererzählen geworden, ein Mythos. Scorsese und Hebbel haben ihre Protagonisten durch eine Mythosmaschine geschickt und deren Mechanismus offenbart. Das funktioniert beide Male gut, das desillusioniert aber auch. Hebbel hat eine biblische Figur um psychologische, individuelle Handlungsmotive ergänzt. Er hat Judith teilweise entzaubert und vermenschlicht. Scorseses Hauptfigur haust in einem finsternen Loch, kaum Wohnung zu nennen. Travis, der unerschrockene Rächer, verbringt seinen Feierabend im Kino für Erwachsene. So ernüchternd die vorgeführte Welt der Protagonisten auch aussieht, die schalen Bilder denunzieren ihre Helden noch lange nicht, sie können den Mythos nicht dekonstruieren. Vielmehr bestätigen der Film und das Drama die

²⁰ Hebbel, Judith, S. 24.

²¹ Ebd., S. 66.

beiden Geschichten durch ihr jeweiliges Medium Bild, Sprache und Schrift immer wieder neu. Das eine erzählt Judiths Leben nach und das andere gewährt einem Antihelden einige hundert Meter Film zur unzensierten Selbstverwirklichung. Sie haben ihre Geschichten konsumierbar und wiederholbar gemacht. *Taxi Driver* und *Judith* werden Teil eines Verbreitungskreislaufes und bauen bei jeder Wiederaufführung, jeder Lesung des Stückes, jeder Filmvorführung am Mythos mit.

Die Konkurrenz ist groß und so buhlt jede Legende um Aufmerksamkeit. Jedes gesprochene, gelesene Wort, jedes Bild wird rezipiert, jeder neue Satz verdrängt den alten und verhallt wieder. Die Wortketten zwingen zum Hinhören, wollen festgehalten oder wenigstens wiederholt werden. Darum wissen wir, dass Travis und Judith nicht gestorben sind. Sie leben noch heute.