

Vorwort

Der »Appeal«, den ein Schauspieler aufs Publikum ausübt, lässt sich nicht wirklich messen, auch wenn Hollywoods Produzenten das gerne glauben würden. Ginge es nach den Einspielergebnissen ihrer Filme, dann wären zwar Mickey Rooney und Shirley Temple Stars gewesen, nicht aber Katherine Hepburn und Marlene Dietrich. Wenn die Höhe des Honorars etwas über die Leistung und den Status eines Schauspielers verriet, dann würde man sich in 30 Jahren noch an Sylvester Stallone und Demi Moore erinnern, nicht aber an Robert De Niro oder Meryl Streep. Und selbst wenn bei De Niro, um den es hier ja gehen soll, die Kasse einmal stimmt, müsste noch geklärt werden, was den Zuschauer ins Kino treibt: Besucht man einen De Niro-Film, um sich den Mann anzuschauen? Oder weil mit dem Namen seit den 70er Jahren automatisch bestimmte Assoziationen verbunden sind: die Vorstellung von einer kompromisslosen, oft extremen Art des Filmemachens, die Hoffnung, etwas zu sehen, das es so noch nicht zu sehen gab?

Unbestritten ist De Niros informeller Einfluss auf das amerikanische Kino der letzten 30 Jahre. Er ist ein Schauspieler, der seine Filme oder wenigstens seine Rollen selbst zu schreiben scheint – womöglich der einzige zeitgenössische Darsteller, über den man sprechen kann wie über einen Regisseur, sagen wir, vom Format Hitchcocks oder John Fords: *The Cinema of Robert De Niro* heißt ein Buch des englischen Autors James Cameron-Wilson. De Niro wurde oft als *actor's actor* bezeichnet, und tatsächlich hat er, ähnlich wie Spencer Tracy und Marlon Brando, das Bild vom Filmschauspieler für eine bestimmte Generation geprägt. Ein Bild, das sich, unter den Bedingungen zeitgenössischer Filmproduktion, allerdings gerade durch seine Unschärfe auszeichnet: Das Paradox ist die Leitfigur in De Niros Karriere. Er ist ein Star, der seinen Aufstieg dem Zusammenbruch des

traditionellen Star-Systems verdankt, sein Image besteht darin, dass er sich weigert, eines anzunehmen, er gilt einerseits als Darsteller, der auf der Leinwand ein Höchstmaß an Glaubwürdigkeit und Unmittelbarkeit entwickelt, andererseits aber auch als jemand, bei dem die Anstrengung des Schauspielens allzu sichtbar wird. Vom Mobster bis zum romantischen Helden, vom großstädtischen Psychopathen bis zur Cartoonfigur, vom provinziellen Jedermann bis zum Monster des gotischen Horrors hat er so ziemlich jede Rolle gespielt, die einem weißen männlichen Darsteller im amerikanischen Kino irgend zugänglich ist. Und doch sind bestimmte Typen für ihn kennzeichnend geblieben: der *Taxi Driver* (1975/76; R: Martin Scorsese) und der Boxer in *RAGING BULL* (Wie ein wilder Stier; 1979/80; R: Martin Scorsese), der Italogangster und der Professional. Für jeden Part hat De Niro sich spezifische Tics, ein eigenes gestisches und mimisches Register, wenn nicht einen neuen Stil zugelegt. Aber natürlich gibt es auch in seinem Spiel jene unverwechselbaren Eigenheiten, die den Star vom Charakterdarsteller unterscheiden: dieses Grinsen, das die Augen beinahe verschwinden lässt – ein Markenzeichen, so bekannt wie Bogarts Art, eine Zigarette zu misshandeln –, die verächtlich herabgezogenen Mundwinkel, das Zurückstreichen der Haare mit beiden Händen, das Schieflegen des Kopfes beim Zuhören.

Zum Katalog der Paradoxien gehört schließlich ein Widerspruch zwischen Vita und Rollenprofil, auf den zuerst Autoren wie Ian Penman und Mark Le Fanu aufmerksam gemacht haben. Biografisch gesehen gehört De Niro zur intellektuellen Mittelschicht. Am 17. August 1943 in New York geboren, ist er im Boheme-Milieu von Greenwich Village aufgewachsen, als Kind eines Künstlerpaars, in einem Haushalt, in dem auch nach der Trennung seiner Eltern Journalisten und Maler verkehrten; er hat, anders als sein Freund und Regisseur Martin Scorsese, keinen persönlichen Bezug zu irgendeiner Religion, und sein ethnischer Background ist praktisch undefinierbar. Umso auffallender wirkt die Tatsache, wie Le Fanu Mitte der 80er in *Sight & Sound* bemerkte, dass er in seinen Filmen immer wieder den »Zorn

der städtischen, besitzlosen Klassen« artikuliert hat, dass seine wichtigsten Parts den Lebensstil der Unterschicht vorstellen: »Es ist, als überbrücke De Niro – wie Scorsese, wie viele andere Amerikaner – utopisch die Kluft zwischen den beiden größten Klassen unserer Gesellschaft. Und das gelingt ihm, weil ein schwer zu begreifendes amerikanisches Gesetz die *Wahrnehmung* dieser Kluft gar nicht erst zulässt.«

De Niros charakteristischste Ausdrucksform, seine Körpersprache, wird auf diesem Hintergrund erst recht beredt: Sie ist die Sprache einer Klasse – und zugleich die des amerikanischen Kinos selbst, das typischerweise die Tat dem Wort, die Emotion dem Intellekt, das Elementare dem Artifizialen vorzieht. Einzigartig an De Niros Verwendung dieses Idioms ist die Redlichkeit, mit der er verfährt – anders als Schauspielern wie Dustin Hoffman oder Al Pacino, bei denen das vorsprachliche Moment der Darstellung oft nur die Virtuosität des Darstellers annonciert, ist es ihm immer wieder gelungen, seine Charaktere sozial und kulturell zu situieren, zu einer Wahrheit vorzudringen, die über die Anschauung einer momentanen Gefühlslage hinausgeht. Und vielleicht ist es diese, ja: intellektuelle Unbestechlichkeit, die De Niros an sich nicht liebenswerten, oft geradezu peinigenden Figuren, die Typen wie Johnny Boy, Travis Bickle oder Rupert Pupkin schließlich doch so etwas wie Identifikationspotenzial verleiht: De Niro macht das Angebot, die Welt durch ihre Augen zu sehen, zu einem, das man nicht ablehnen kann.

De Niros Einstieg in die Filmproduktion Anfang der 90er hat ihn dazu gezwungen, sein Repertoire noch zu erweitern und beim Mainstreamkino anzuheuern; Kassenerfolge wie *ANALYZE THIS* (Reine Nervensache; 1999; R: Harold Ramis) und *MEET THE PARENTS* (Meine Braut, ihr Vater und ich; 2000; R: Jay Roach) haben seinen Box-Office-Wert in den letzten Jahren nahezu verdoppelt. Man mag eine gewisse Wahllosigkeit bei der Auswahl der Projekte konstatieren, aber immerhin hat diese Phase seiner Karriere einen De Niro gezeigt, der vorher nicht denkbar gewesen wäre: entspannt, komisch, als großzügigen Ensemblearbeiter, trocken wie in *WAG THE DOG* (1997; R: Barry Levinson) oder lustvoll dumpf wie in *JACKIE BROWN* (1997; R: Quentin Tarantino).

Auch die Zeiten, in denen er Interviewer mit seiner Einsilbigkeit zur Verzweiflung treiben konnte, sind vorbei, und wenn seine Biografen bisher kaum zu dem Privatmann De Niro vorgedrungen sind, ist doch genug über ihn bekannt, um ein Projekt zu rechtfertigen, das den Blick ausschließlich auf seine Kunst richtet. Die zehn Essays in diesem Band beschäftigen sich mit De Niros Filmen, mit wiederkehrenden Rollenmustern, Themen und Motiven, mit seiner Arbeit als Produzent und schließlich auch mit den Details, die seinen Stil und seine Wirkung auf der Leinwand ausmachen. Was bei einem so differenzierten, vielseitigen Schauspieler einerseits natürlich besonders lohnend ist, andererseits aber auch gewagt erscheint: ein Versuch, den Blitz in der Flasche zu fangen.

Frankfurt, im November 2001

Sabine Horst