

Verzwicktes Glück. Komplexität und Film

Es ist eine große Sache, Geschichten zu erzählen, lebendig, anschaulich, Geschichten, die überraschend sind oder verlogen gingen, würden sie nicht erzählt, und es gibt Erzähler, die ich dafür verehere. Mich selber bringt allerdings nicht der Wunsch zu erzählen zum Schreiben, und Ich finde, andere Möglichkeiten von Literatur geraten zu leicht ins Hintertreffen. Die Handlung und Emotionen interessieren mich viel weniger als Bilder, Szenerien, Skizzen und Gedanken. Vermutlich finden deswegen manche Leser meine Bücher kompliziert, sogar den Roman, den ich mir einfach, stringent und mit einem klaren Plot dachte, *Die Habenichtse*.

Die Verfilmung des Romans, gestrafft und klar, wie sie ist, ist nicht anschaulicher und leichter zu fassen als der Roman. Der Film *Die Habenichtse* gibt keine Deutung eines Romans *Die Habenichtse*, sondern treibt ihn auf die Spitze. Er zeigt, ausgefaltet, zugespitzt, aufgespreizt, die mögliche Komplexität der Romanfiguren, indem er die künstlerischen Mittel Licht und Fleisch nutzt. Licht und dargestelltes Fleisch. Haut, deren Anblick so tief irritieren kann, wie eine gelungene Zeile. Die Bewegung eines Körpers, die abbricht wie ein Satz.

Im Roman gibt es eine Nebenfigur, die essentiell ist wie der Heilige in einer Heiligengeschichte. Er ist die auffällige, die zugespitzte Figur, mit einem Körper, der schier differenzierter ist als die intellektuellen Seelen um ihn herum, wacher, leuchtender, liebender, verzweifelter. Es ist, im Roman, Jim, im Film sein Darsteller Guy Burnett im Licht der Kameraführung und Regie, sein Fleisch, das trainiert und dabei weich ist wie das eines rundlichen Kinderkörpers, zögerlich, irritiert, aufbruchsbereit. Der Schwarz-Weiß-Film läßt die Zuschauer sich den Körper ausmalen. Er ist die Verbildlichung – denn im Film ist der Körper gefilmter Körper eines Darstellers, der eine Rolle verkörper will – dessen, was in Augustinus *Bekenntnissen* *distentio animi* heißt, die Zerspannung der Seele zwischen Erinnerung, Gegenwart und Zukunft, die Zerrissenheit zwischen schmerzlicher Erfahrung, Beharren, Sehnsucht, das wilde Bereuen und die gigantische Hoffnung, das schale Jetzt, der aufleuchtende Moment Friede.

Jim ist der Seelenwanderer und Seelenführer im Roman und im Film erst recht.

Er ist derjenige, der das Licht kennt und trübt.

Er ist die Position, wie Isabelle deren Privation ist – deswegen ziehen sie sich an. Nur dem Anschein nach ist aber er das Extrem, sie das Vage, Verschwommene. Das Extrem sucht sie. Er sucht Erlösung, *Sha'ath Chessed*, den Moment der Gnade, wie man im Hebräischen sagt. Im Film, stärker als im Buch, gibt es einen Index auf die Erlösung, die zwei einander nicht gewähren, aber andeuten können, sie ist für beide dieselbe.

Als erstes tritt Jim eine Tür ein. So öffnet er Isabelle die Tür zum Londoner Leben. Mit Gewalt. Wissen Sie, ich will nicht den Film für Sie interpretieren.

Ich würde gern mit Ihnen teilen, was er mir geschenkt hat.

Dieser große, trainierte Mann tritt die Tür ein, da kann sie in die Wohnung, die ihr Ehemann gemietet.

Kein gutes Schloss, sagt er ihr dann. You'd better be careful.

Vor der ersten Sekunde an ist er unheimlich, vom ersten Augenblick an. Ein Kind beobachtet die beiden, eine Sechsjährige, die ihren Namen durch Isabelle zum ersten Mal aufschreibt: Sara.

Die Freiheit liegt nicht darin, dass sich Jim für Isabelle und Isabelle gegen Jim entscheidet, sie liegt darin, die Kontingenz der Entscheidung sehen, zu behalten, was man ausgeschlagen hat, ohne es auszuspielen gegen das, was man wählte, ohne zu verleugnen, was als der schimmernde Hof der gefällten Entscheidung bleibt. Menschen sind mehr Möglichkeit als Faktisches. Sie atmen mit dem, was denkbar ist, sie empfinden, was geschehen könnte, sie reichen in die Sphäre ihrer Träume.

Unsere Würde liegt in unserer Imaginationskraft.

Das Mögliche ist aber nicht das Unbestimmte, es ist Potenz. Und während vielleicht Isabelle glaubt, zu schwimmen in den Möglichkeiten ihres Lebens und sich deswegen nach Eindeutigkeit sehnt, hat sie noch keinen Begriff davon, wer sie sein könnte und will.

Ganz anders Jim. Jim träumt. Jim träumt von dem Garten, in dem er, im Schatten eines Kirschbaums, mit seiner Liebsten Mae sitzt und Tee trinkt; die Passage hat im Buch mehr Raum. Jim ersehnt sich den Frieden, Jim erträumt sich die Liebe, und er wehrt sich gegen das, was ihn hindert und deformiert und einengt.

Vielleicht wirkt deshalb Isabelle, wie Julia Jentsch sie spielt, ziellos, ungestillt (ohne klare Sehnsucht), unpräzise, und ohne den Impuls, den man Jim ansehen kann.

Für den Roman habe ich eine einfache Form aus dem Film entliehen, nämlich Schnitt und

Gegenschnitt. Erst gibt es eine Szene in London, dann eine in Berlin. Unterschiedliche Orte, unterschiedliche Leute. Man kann sich leicht denken, daß sie sich am zuerst beschriebenen Ort begegnen, und man kann sich leicht denken, daß es nicht gut geht.

Der Film erzählt das eine nach dem anderen, erst, als Isabelle in London ankommt, kommt die Straße in Kentish Town ins Bild, damit das Kind Sara (ihr Bruder nicht) und Jim, der Drogendealer. Wie bei jeder Literaturverfilmung ist einiges gestrichen, die ganze Sache ist verschlankt und vereinfacht und ins Anschauliche übersetzt. Umso leichter, möchte man meinen, sich hineinzusetzen.

Bei Hoffmeisters Film ist das nicht so, deswegen verdanke ich dem Film etwas, das ich beim Schreiben des Romans geahnt und versucht habe, das ich aber all die Jahre nicht auf den Punkt bringen konnte: wo nämlich, trotz allem, die Würde der Figuren sich manifestiert.

Der Schwarz-Weiß-Film ist dadurch, wie er seine filmischen Mittel einsetzt, komplexer als das Buch. Er zeigt, wie die Zwiespältigkeit, die Verworfenheiten, das Zerfranste der Protagonisten körperlich ist. Er zeigt die Haut. Natürlich zeigt jeder Film Gesichter und fast jeder zeigt Haut. In den Aufnahmen des Kameramanns Robert Binall, zusammen mit der Handlungsführung, dem Soundtrack und so weiter, sieht man den Körpern an, wie sie die Vergangenheit in sich aufgenommen haben, in der Gegenwart empfinden und in die Zukunft hineinreichen.

Jims Körper ist beispielhaft. Obwohl die Schultern und Arme, der Hals, der Oberkörper die eines muskulösen Mannes sind, zaudert das Fleisch, seine Bewegungen verlieren sich in Erinnerung oder Hoffnung. Der feste Körper ist nicht stabil und geradeaus. Es ist auch nicht eine empfindsame Seele, die hindurchscheint.

Das Zusammenspiel (und das Gegeneinander) von Reflexion, Licht, Spiegelung, Beweglichkeit, Geste, Gesichtsausdruck, Aufleuchten der sehr hellen Haut, Körper im Wasser, Blick ist so komplex wie es eine Seele mit ihren Regungen nur sein könnte.

Was ist die Seele? Ausdruck und Empfindung, Gedächtnis und Hoffnung und Angst.

Augustinus Beschreibung (wie Ricoeur sie fasst) des Verhältnisses der Seele zur Zeit ist genial, ich will sie noch einmal wiederholen. *Distentio animi*, die Zerspannung der Seele, aufgespannt oder zerrissen zwischen der Gegenwart des Vergangenen und der Erwartung des Zukünftigen, während der Augenblick immer schon verschwunden ist und weder sich selbst noch Vergangenheit oder Zukunft fest fassen kann. Die Sehnsucht ist deswegen die *intentio animi*. Der Frieden. Die geglückte und glückhafte Versammlung der eigenen Zeiten, bei Augustinus in der Anschauung Gottes.

Intentio animi, die Aufmerksamkeit, die weder hastet, noch etwas verliert. Die Seele auch, die es

sich leisten kann zu empfinden, weil sie nicht im Schmerz oder in Angst ihre eigene Zerstörung fürchten muß. Die Seele, die Ausschau halten darf, weil, was sie sehen wird, nicht so entsetzlich ist, daß es sie zerstörte.

Das ist die Seele und das ist, was auch der Körper ist, der sich voller Sehnsucht nach etwas ausstreckt, voller Angst zurückschreckt. Hofft.

Der Film zeigt, daß Jims Körper der vielfältigste ist, erschüttert und erschütterbar ist. Er zeigt Saras Gesicht, in ihrer merkwürdigen gefangenen Unendlichkeit.

Was heißt aber "Jims Körper"?

Es ist der Körper des Mannes Guy Burnet, der gefilmt ist, wie er es unternimmt, eine Romanfigur, die in ein Drehbuch übersetzt ist, darzustellen.

Und das sieht man auch, der Film macht keinen Hehl daraus. Er behält seine Perspektive und suggeriert nicht, man sähe ja selber die Leute. Er ist schwarz-weiß. Es gibt ein paar Szenen, wo die Darsteller im Spiegel gefilmt sind, die Kamera nimmt das zweidimensionale Spiegelbild und gibt es weiter.

Wie unmittelbar der Eindruck, den ich aus dem Film mitnehme, auch sein mag, wie bewegend und anhaltend, er ist es nie, weil ich denke: da ist das Leben selbst.

Deswegen möchte ich eine Formulierung Adornos variieren, die Mimesis ans Bestehende, das ist, in einem realistischen Roman, wenn ich das als Label nehmen darf, die ans Natürliche.

Man fühlt sich nahe, das ist der Witz an der Sache und das Tolle daran. Und wo vielleicht das eigene Leben gerade ereignis- oder liebesarm, saugt man begierig auf, was geschrieben steht, damit man das Leben nicht vergißt. Es gibt ja Zeiten, in denen sich das Leben versteckt.

Was ich dem Film *Die Habenichtse* zuschreibe (offenkundig kann ich keine gute Leserin des Buches sein), ist das Umgekehrte, eine Mimesis ans Künstliche, ans Artefakte. Das Wort passt hier besser, wenn ich es als durch Kunst entstanden verstehe oder als Faktum von Kunst und Kunstfertigkeit.

Als Zuschauerin bin ich nicht mitgerissen, weil ich vergesse, daß ich einen Film gucke. Ich bleibe mir bewußt, daß es ein Film ist, ich sehe, indem ich mitleide, hoffe, begehre, daß ich etwas mit Bedacht Hergestelltes sehe. Das ist weit mehr als die Machart oder ein künstlerischer Ausdruck, den ich da sehe. Es ist die subjektive Nachdenklichkeit und der Formwille von Regisseur, Drehbuchautorin, Kamermann und Schauspielern.

In ihrer Würde scheinen die Figuren sich in ihrer eigenen Kontingenz zu begreifen, darin, daß jede ihrer Entscheidungen – als bloß eine von vielen denkbaren – nie endgültig ist, sich nie endgültig gegen andere verteidigen ließ. Sie aktualisieren sich, alles andere bleibt potentiell möglich und

vielleicht vergangen, es bleibt aber sichtbar und vergeht nicht zu nichts.

Sie sind nie endgültig, sie können nicht überzeugend sein im Sinne eines: Es wäre ja anders nicht möglich gewesen! – diese fade Proklamation von viel Kunst.

So begreift man, daß es gerade dies ist, was Menschenwürde ausmacht, nämlich wie man sich dazu verhält, nicht notwendig zu sein, sondern kontingent, zufällig, bemüht. Die Freiheit besteht darin, eine Entscheidung getroffen zu haben und alles andere noch zu sehen.

Das ist das große Glück dieses Films und für mich als Autorin ein Geschenk, denn die Verfilmung lehrt mich begreifen, was einer der leidenschaftlichen Antriebe des Schreibens war.

In Kürze, oder wie man im Hebräischen sagt:, auf einem Bein zusammengefaßt: die überbordende, Schaudern machende Komplexität unseres Lebens muß nicht geklärt und reduziert werden, damit wir wieder atmen und glücklich sein können, im Gegenteil ist sie der Ort unserer Würde und Freiheit und Großzügigkeit.

Und so begreife ich, was Menschenwürde ausmacht: nicht frei und unbedingt Entscheidungen zu treffen, die das eigene Leben bestimmen, sondern mit den zufälligen, beiläufigen, fehlbaren zu leben, ohne verleugnen zu müssen, daß es hätte anders sein können, daß es anders werden kann, daß es keine Gewißheit des Richtigen und Falschen gibt, sondern Möglichkeiten und ausgeschlagene Möglichkeiten, Dinge, die einem verwehrt bleiben, solche, die man nicht in Erwägung gezogen hat. Und daß es essentiell zum Menschsein dazu gehört, zerdehnt, aufgespannt, zerrissen zu sein zwischen der Gegenwart des Vergangenen, der flüchtigen Gegenwart und der Gegenwart der Zukunft.

Die *intentio animi*, die aufmerksame, empfindende Seele, die alle drei Zeiten in sich birgt, veranschaulicht Augustinus an der Musik, am Gesang, der, während er das Lied anstimmt, schon den Fortlauf und das Ende des Stückes kennt und das Vergangene weiß, während er singt (und gesungen wurde).

Ein Mensch, der mit dem Gegebenen des eigenen Lebens lebt und es in sich zusammenfasst, in der Aufmerksamkeit der Welt gegenüber, kann nicht Richter über andere sein. Er wird barmherzig bleiben, auch sich selber gegenüber.

Eine der stärksten Szenen im Film spielt im Wasser, im Bathing Pond in Hampstead Heath. Anders als im Roman sind es Jim und Isabelle, die dort sind und ins Wasser gehen. Er hält sie, die im Wasser liegt, auf seinen Armen. Sie sprechen nicht, es gibt auch keine Musik. Man sieht, hört nur das Wasser, sieht seine Bewegung, die Leichtigkeit der Gesten, die trotzdem gravitativ sind. Es ist die Möglichkeit von Güte und Vertrauen: eine Möglichkeit der Körper, die langsam sind und

nachgiebig.

Vielleicht muß man sagen: Isabelle, die so viele Möglichkeiten im Leben hat, empfindet und begreift es noch nicht, weder bei sich, noch bei anderen. Sie kann es sich nicht leisten, zu zweifeln und zerrissen zu sein, sie ist unzufrieden, deswegen ist sie kaltherzig – das ist es, was sie durch Jim und Sara erfährt.

Gemeinhin wird angenommen, was einen menschlich unmittelbar berührt, ist das Authentische, das Schlichte, Unverfälschte.

Mit der Idee des Authentischen kann ich nichts anfangen, und ich mißtraue seinen Verteidigern. Folglich ist es in der Kunst nicht das sogenannte Unverfälschte, Echte, das mich bewegt, sondern das Artifizielle, das, was sichtlich gemacht und hergestellt ist, das sich eine Form schafft, die auch anders sein könnte, aber schön ist und gültig, ohne mich zu überwältigen. Ich ziehe vor, was mich am Platz läßt, vielleicht enthusiastisch, aber auch mit einer Distanz, mit dem Abstand zwischen Empfindungen, Eindrücken, der Verwunderung, Fragen zuläßt, anders gefasst: alternative Beschreibungen.

Natürlich kann man danach streben, die einzig richtige Beschreibung zu finden. Beschreibungen sind aber doch immer beweglich, vielfältig, sie lassen sich ins Unendliche ausdehnen, auf einen Punkt zusammenschnurren. Einen richtigen Satz finden – ja. Aber den richtigen, den einzig richtigen Satz? Was für ein trauriger Gegenstand würde das sein.

Es gibt Sätze, die versuchen, eine Sache zu umfassen, zu umschließen, vielleicht abschließend zu beurteilen. Es gibt Sätze, die versuchen, den Blick auf eine Sache zu öffnen und Gedanken darüber hervorzurufen. Die Weise, wie Wörter dann gebraucht werden, unterscheidet sich, denn sie müssen nicht so sehr treffen wie widerhallen, und sie sind, während sie verwendet werden, gleichzeitig die Brille, mit der das Ding betrachtet wird, indem Nebenbedeutungen, gleichklingende Wörter, verwandte Wörter und vorangegangene Verwendungen dazu summen und vielleicht etwas beizutragen haben.

Ein Wort, das seinen Gegenstände treffen will, muß abgeschlossen sein, zuweilen ist es tödlich.

Ein Wort, das seinen Gegenstand umranden oder nachzeichnen will, kann sich öffnen.

So auch Bücher und Filme.

In dieser Perspektive werden die Dinge und Verhältnisse und Menschen um vieles komplexer. Das Komplexe gilt meist als wenig wünschenswert. Man fragt mich, warum ich nicht einfacher schreibe –. Wären die Bücher dann nicht klarer, zu Herzen gehender?

Aber mich bewegt, was komplex ist und sich unter meiner Beschreibung ausfaltet, vervielfältigt, unübersehbar wird. Es bewegt mich und tröstet mich. Dem, was kompliziert, widersprüchlich ist und struppig, kann ich mich anvertrauen. Es will mich nicht belehren, wo mein eigenes Leben ungeformt und verworren ist, sondern anzeigen, was noch möglich wäre und denkbar. Es lehrt mich auch, daß die Wünsche nicht Vorläufer ihrer prompten Erfüllung sind, sondern Boten von Träumen, Ausläufer von Wehmut, Agenten der Sehnsucht und meines Mitempfindens.

Anders gesagt: mich macht Komplexität glücklich. Manchmal kann man gut etwas Ausschneiden und sich daran freuen. Man kann sich an etwas Schlichtem sehr erfreuen, zweifellos.

Ob lange oder nur kurz, ist eine Frage des Temperaments und des Geschmacks, nehme ich an. Wo aber etwas schlicht sein und bleiben muß, ist es bald eng und einfältig. Literatur ist dafür nicht da. Und zum Glück auch nicht immer Literaturverfilmung.