



Heimsuchung

Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Patrick Roth

Patrick Roth ging 1975 nach Los Angeles, weil er das Amerika des Kinos von John Ford suchte. Was er fand, war eine Welt der Übergänge: zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, Bildern und Sprache. Mit seinen Bibel-Romanen, aktuell *Sunrise. Das Buch Joseph*, nimmt er in der deutschsprachigen Literatur eine originäre Position ein: Literatur ist bei Roth ein Traummedium, das zugleich auf Deutung wie auf Bewahrung der Bildkraft zielt. Ein Gespräch über Suspense und Synchronizität, D. W. Griffith und Peter Bogdanovich, und über szenische Relektüren von Lücken im biblischen Text.

Ohne dass er viel schwimmt.
Weil manche Bündel von Binsen ihn
umgürten.

Und da!

Sie!

Die angespannt zu ihm emporflüstert.
Während sie seine Hüften mit ihren
Binse haltenden Händen umschlingt:

Sekunden steht dieser Text.

Jetzt langsam verleuchtend.

Jetzt:

Verdunkelt ist die Bildfläche.

Sekunden so.

Dann erst:

Herr Roth, wir treffen einander hier in Mannheim, wo Sie sich auf eine Poetik-Dozentur in Heidelberg vorbereiten. Ein längerer Aufenthalt in Deutschland steht bevor. Möglicherweise sogar eine Rückkehr aus Amerika?

So sieht es aus. Aber die 37 Jahre, die ich in Los Angeles gelebt habe, haben mich geprägt. In Santa Monica habe ich noch ein Zimmer, aber ich vermute, dass mit dem Abschluss der Arbeit an meinem neuen Roman, also an *Sunrise. Das Buch Joseph*, eine Art Umgewichtung erfolgt ist. Ein neues Ufer ist erreicht. Mein Lebensmittelpunkt wird sich nach Deutschland verlagern. Die Träume kündigten das im Grunde schon vor Jahren an. Etwa im Motiv der Flussüberschreitung.

Beunruhigend sind solche Bilder allemal: So ein großer Übergang ist in der Regel prekär. Aber auch die Arbeit an *Sunrise* entsprach einem großen Übersetzen über den Fluss der Bilder. Einem Übersetzen der inneren Bilder nämlich, die in mir aufgerufen waren und die Ausdruck in einer Geschichte finden wollten.

Das hieße also: die Entwicklung außen im konkreten Leben und innen in der Psyche entsprechen sich, laufen parallel?

Ja, im Grunde ist es so. Ich deutete die Traumbilder vom Typ «Flussüberschreitung» anfangs vor dem Hintergrund meiner Arbeit am Buch. Ich muss das Bildmaterial, auf dem das Buch gründet, zunächst einmal verstehen. Insofern ich die Bilder des Unbewussten zu übersetzen, zu interpretieren weiß, also Sinn aus dem zu ziehen vermag, was mir im Traum, Tagtraum oder in der Phantasie, beim «Brüten» über dem Stoff «einkommt», kann ich sie ans Bewusstsein binden. Die ganze Nachtmeererfahrung der Arbeit an meinem Buch – ich habe sechs Jahre daran geschrieben – hält letztlich auf ein neues Ufer zu, das mir selbst zunächst unbekannt ist. Dieses Ufer oder Ziel, das sich im Schreiben langsam abzeichnet, ist der neue Standpunkt, ein erneuertes Bewußtsein, das sichtbar wird. Im noch fremd sprechenden Bild ist es: a sunrise.

Und das äußere Leben hält in dieser Zeit der Beschäftigung mit den inneren Bildern an?

Wenn sich der Fluss der inneren Bilder über Jahre hinweg in so großer Bewegung befindet, wie das bei der Arbeit an *Sunrise* der Fall war, kompensiere ich das als Schriftsteller, indem ich mich an einen vertrauten Ort binde. Nur keine äußeren Veränderungen! Ich klammere mich an die feste, alltägliche Arbeitsroutine. Erst als das Manuskript unter Dach und Fach war, konnte auch der konkrete Umzug nach Deutschland gewagt werden. Jetzt kamen auch praktisch-rationale Gründe ins Spiel. Denn natürlich will ich das Buch, an dem ich so lange gearbeitet habe, möglichst unterstützen. Das ist mit einer Lese-reise allein nicht getan. Gleichzeitig fühle ich: In Deutschland bricht etwas für mich an. Ich *soll* jetzt hier sein. Es ist eine Energie und Spannung da, wie ich sie zu Beginn meiner Zeit in Amerika verspürt habe.

Worin bestand diese Spannung denn damals, 1975, als Sie nach Amerika übersiedelten?

Ich würde die amerikanische Erfahrung von heute aus gesehen in drei Phasen zusammenfassen: Da war zunächst die Faszination für äußere Bilder – vor allem für Bilder des Films, insbesondere des amerikanischen. Die war sicherlich Teil jener anfänglichen «Spannung». Der Titel meiner neuen Heidelberger Vorlesungen, «INNEN – AMERIKA – NACHT», spielt darauf an. Diese *slugline* eines imaginären Drehbuchs deutet auf das Kino, auf die äußeren Bilder, denen wir im «nächtlichen» Innen des Kinos begegnen, aber auch auf meine Beschäftigung mit der Filmpraxis, dem Erzählen in

Bildern während der ersten Phase, als ich zur Filmschule ging. Im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte wurde mir indes immer deutlicher bewusst, dass der Grund für die «Faszination», die äußere Bilder oder äußere Ereignisse auf mich ausüben, *innen* zu suchen ist. In meiner Psyche begründet ist. Es sind die tieferen, inneren Bilder des Unbewussten – psychologisch gesprochen: die archetypischen Bilder –, die hinter der Faszination für – sagen wir – Filmbilder stehen.

Und wie sieht die zweite und dritte Phase aus?

Wie gesagt, die Realität dieser psychischen – in Bilder gefassten – Inhalte wurde mir viel später erst bewusst: als ich mich nämlich Ende der 80er Jahre ernsthaft mit meinen Träumen, später auch mit der Tiefenpsychologie C. G. Jungs auseinanderzusetzen begann. Diese Zeit sehe ich als die zweite große Phase in Amerika an, die bis heute andauert: Sie ist charakterisiert durch die Neubewertung der *Nacht*, durch die Aufnahme einer Art «Dialog» mit den Inhalten des Unbewussten, die sich zum Beispiel in Träumen auskristallisieren. Parallel damit entwickelte sich eine dritte Phase. In der ging es darum, die «Bilder der Nacht» so an den Tag zu holen, dass ihre Macht – das unmittelbare Bildfeuer –, aber auch ihr möglicher Sinn, so hoffe ich, anderen erfahrbar würde. Diese dritte Phase, die meine Arbeit als Schriftsteller umfasst, greift auf die Filmsprache zurück, auf die Ausdrucksmittel, die ich mir in der ersten Phase angeeignet habe. Um das innere Drama ins äußere zu übersetzen, nutze ich, was ich vom Film gelernt habe.

In diesem Sinne: Worin bestand der erste Impuls, die Arbeit an *Sunrise* zu beginnen? Ihr neuer Roman handelt von Joseph, dem Ziehvater Jesu. Warum gerade dieser Protagonist? Und warum gerade jetzt ein Roman aus biblischer Zeit?

Der erste Anreiz kam von außen. Ulrich Greiner von der *zerr* rief an und fragte, ob ich eine «Weihnachtsgeschichte» schreiben könne. Ich erbat mir fünf Tage Bedenkzeit. An meinen Träumen war zu sehen, dass das Unbewusste mitzog, sich mit dem Stoff zu beschäftigen begann. Ich sagte zu und schrieb «Lichternacht» in zwei, drei Wochen. In der Geschichte geht es um einen modernen Joseph, Joe Travers, den Manager eines All-Nite-Diners in der Bronx. Am Weihnachtsvorabend erfährt er, dass seine Geliebte ihm untreu geworden ist. Er ist außer sich und will in der Nacht noch zu ihr. Beim Überqueren der Brücke nach Queens – hier ist wieder das Motiv der «Flussüberschreitung» – hat er ein numinoses Erlebnis. Ich hatte die Geschichte bereits abgeschlossen, aber die Träume waren immer noch damit beschäftigt, sprachen von einer riesigen Arbeit, die auf mich wartete. Einer dieser Träume zeigte die Milchstraße wie in einem *movie frame* diagonal von links oben nach rechts unten «herabfließen». Ich hatte keine Ahnung, was gemeint war. Drei, vier Tage später blättere ich während einer Zugfahrt in der *FAZ* und sehe: eine Milchstraße am Nachthimmel, die exakt im Neigungswinkel meines Traums verläuft. Ich

sehe genauer hin und werde gewahr, dass es sich um die Abbildung eines Gemäldes handelt: «Die Flucht nach Ägypten» von Adam Elsheimer. In diesem Moment wusste ich, dass meine Arbeit am «Joseph» mit «Lichternacht» noch nicht abgeschlossen war.



Ist das ein Moment, den C. G. Jung als «Synchronizität» bezeichnet?

Genau. Jung definierte die «Synchronizität» als «akausales Verbindungsprinzip», das einen verborgenen Sinn anzeigt. Ich war gewissermaßen vom Unbewussten umstellt: Der Traum, der sich innen ereignet hatte, stand nun – scheinbar «zufällig» – auch außen vor mir. Und zwar so, dass damit eine Sinn-Verbindung nahegelegt wurde. Der «Joseph»-Stoff wollte weiter mit mir. Von der Schicht der zeitgenössischen Geschichte hinab zu einer tieferen Schicht, wie sie in den archaisch-mythischen Bildern biblischer Zeiten gegeben ist. Im Bild Elsheimers ist nicht nur der neutestamentliche Joseph zu sehen – in «Ägypten», dem Ziel der Flucht, ist auch der alttestamentliche Joseph angelegt. Auch der war, wie der Ziehvater Jesu, ein Mann, der sich auf Träume verstand. Diese Affinität zu den Träumen, die der Joseph-Figur in der Bibel allgemein zugeschrieben wird, war eines der Ursprungsmotive für den *Sunrise*-Roman. Fast kurios ist, dass auch im Elsheimer-Bild jenes Motiv der «Flussüberschreitung» erscheint; auf dem Buchumschlag wurde es leider abgeschnitten. Im Original aber ist zu sehen: Elsheimer malt die Heilige Familie beim nächtlichen Durchqueren eines Bachs.

Wie gehen Sie so einem ersten Motiv dann weiter nach?

Ich sah eine Entwicklung vom Joseph der Genesis zum Joseph des Neuen Testaments, vor allem hinsichtlich ihrer Einstellung zu den Träumen. Der Genesis-Joseph geht anfangs ganz naiv mit ihnen um, unbewusst und «identifizierend»: Er plaudert das Geträumte vor seinen Brüdern aus, erregt ihren Neid und Hass mit seinen Visionen. Dagegen hat Joseph, der Mann der Maria, eine geradezu vorbildliche, reife, man könnte sagen: moderne Einstellung zu den Inhalten seiner Träume. Er hält den Konflikt, den sie aufwerfen, aus. Das heißt, er behält sie ganz in sich, still und bescheiden. Sie sagen ihm ja nicht, was er gerne hätte

oder tun würde. Im Gegenteil: Sie widersprechen ihm und durchkreuzen seine Absicht, sich von Maria abzuwenden und die Schwangere heimlich «gehen zu lassen». Stattdessen sagen sie: «Nimm Maria an!» – Mir wurde in den ersten Jahren der Arbeit langsam bewusst, dass Josephs Träume und sein sorgsam-verantwortlicher Umgang mit ihnen eine Art Parallelgeschehen zur «jungfräulichen Empfängnis» und zur «jungfräulichen Geburt» darstellen.

Wie wäre das zu verstehen – Joseph nimmt «wie Maria» etwas auf sich?

Ich sehe es so: Joseph empfängt den Traum. Das ist eine «conceptio». Während Maria im Fleisch empfängt, empfängt er im Geist, im Traum: Er wird sozusagen schwanger mit dem Inhalt des Traums, der seiner Bewusstseinshaltung radikal entgegensteht. Er verdrängt ihn nicht, was leicht wäre, sondern brütet über ihm, trägt ihn schließlich aus. Das heißt: Er setzt sich mit dem möglichen Sinn des Traums auseinander, anstatt ihn einfach abzuwehren oder fallen zu lassen. Und – das ist das Entscheidende –, er verschafft dem so gewonnenen Traum-*Sinn* Ausdruck in der konkreten Realität des Alltags. Er gibt dem Traum Konsequenz, indem er ihn gebiert, ins Leben bringt. Insofern ist er ganz modern, dieser Joseph, der einzige Nur-Mensch der Heiligen Familie.

Einige «set pieces» Ihres Romans sind von einer ungeheuren Spannung, sie erscheinen mir beinahe wie Action- oder sogar Splatterszenen in literarischer Zeitlupe. Beschreiben Sie doch einmal, wie eine zentrale Szene entstanden ist, in der Joseph im Garten den ägyptischen Sklaven befreit.

Die ging von einem Bild aus, das sich beim Schreiben einstellte – einer Imagination, einem Tagtraum, der ein Netz von Assoziationen nach sich zog. Ich sah, dass Joseph auf seinem Weg nach Nazaret plötzlich von einem hinter ihm herkommenden Vogel überschattet wurde. Dieses unheimliche «Überschattetwerden» erinnerte mich an das altgriechische Wort «episkiazein». Bei Lukas verkündet der Engel Maria, «der Geist Gottes wird über dich kommen». Wörtlich heißt es aber: «wird dich überschatten». Die Zeichnung Rembrandts hält diesen dunkel-gewaltigen Aspekt wunderbar fest, es handelt sich um eine *afflictio*, eine Heimsuchung. Durchaus ambivalent. Das hieße, dass mit jenem Moment der Überschattung die «annunciatio», die Verkündigung verknüpft ist. Joseph wird etwas «verkündet», er wird durch diesen Vogel/Engel über die Mauer des Gartens in ein Drama hineingezogen, hinein-gelockt, dessen erste Episode in der Befreiung des ägyptischen Sklaven gipfelt.

Und wie entwickelte sich die Imagination weiter?

An jenes erste Bild der Überschattung knüpfte sich ein zweites. Es gesellte sich noch während dieses Tagtraums, also in halb bewusstem, halb unbewusstem Zustand, hinzu. Ich muss ein wenig ausholen: Es gibt eine

jüdische Legende, die besagt, dass sich – während David an den Zeilen eines Psalms schrieb – Satan in Gestalt eines Vogels auf dem königlichen Balkon niederließ. Sein Gefieder war Gold, sein Schnabel leuchtender Diamant, seine Fänge und Krallen glühender Rubin. David sprang auf, den Vogel zu fangen, denn er glaubte, er müsse dem Paradies entfliegen sein. Da hob der Vogel ab, David konnte ihm nur nachsehen. Und sah: ihn im Baum eines benachbarten Gartens landen. Unter dem Ast, auf den er sich gesetzt hatte, wusch eine Frau ihr Haar. Und David sah den Schatten des neubeschwerten Asts tanzen – auf dem entblößten Rücken jener Frau. Das ist der Moment, als David der Batseba gewahr wird. In den Tagen darauf lässt er ihren Mann umbringen, um sie heiraten zu können. Das ist die Legende.

Und was hat diese Geschichte mit Ihrer Szene im Garten zu tun?

David und Batseba sind Vorfahren Josephs. Mit der «Garten»-Szene der altjüdischen Legende ist, genau wie in *Sunrise*, der Paradies-Topos angesprochen. Auch die «Mauer» kommt vor, was sehr interessant ist. Denn etymologisch gesehen ist «Paradies» verwandt mit dem altgriechischen Wort für Mauer – «teichos». Der Garten ist das «Um-Mauerte». Wir kennen das Wort noch vom Fachbegriff der «Teichoskopie», der «Mauerschau». Joseph steigt, nachdem ihn der prächtige Vogel überschattet hat, die Mauer empor und *sieht*. Man könnte sagen: Er schaut etwas, was sein Leben grundlegend verändern wird.

Bleiben wir noch einem Moment bei der Mauer, die ja eine Grenze markiert, die von Joseph so entscheidend überschritten wird.

Ja, sie wird – genau betrachtet – im zweiten Anlauf erst überwunden. Das ist für mich von großer Bedeutung. Die Mauer ist eine Grenzmauer: einmal überschritten, gibt es keinen Weg mehr zurück. Ich stellte mir vor, dass sie Wärme ausströmt. Rational könnte man das mit der Sonnenwärme eines heißen Tages in Palästina erklären, der sich dem Ende zuneigt. Der Stein hat die Hitze aufgenommen, gibt sie nun langsam wieder ab. Zugleich ist Brotgeruch assoziiert – das Brot buk man damals auf erhitzten Steinen, einer Art Steinofen. Von jener Mauer aus schaut Joseph in einen «wohlbewässerten Garten». Da fällt er zurück auf die Strasse, muss die Mauer ein zweites Mal erklimmen. Was nun folgt, erinnert mich im Rückblick an die frühen Filmtage, als wir noch mit Normal-8 Kameras drehten: Als Joseph ein zweites Mal auf die Mauer gestiegen ist, ist seine Sicht auf den Garten «um ein wenig verschoben». Er sieht jetzt den Sklaven, der da am Baum hängt, in dem der Vogel gelandet war. Die minimale Verschiebung des Standorts, die Joseph ein neues Blickfeld eröffnet, erinnert mich an die Sicht durch den Sucher einer Normal-8 Kamera, die immer «um ein Weniges verschoben» war. Oft kam bei der Kadrierung, beim «*framing*», etwas «in Sicht», das eigentlich unerwünscht war. Auch Polanski inszeniert

diesen Effekt in seinem *MESSER IM WASSER*, Sie erinnern sich: Der junge Mann auf dem Boot «erzeugt» jenen Parallaxen-Effekt, indem er zuerst das linke, dann das rechte Auge schließt. Nur ein wenig verschoben «nach links» – im Traum entspräche das der Richtung ins Unbewusste –, und schon ist alles anders.

Auf dem Höhepunkt der Befreiungsszene ändert sich plötzlich der Modus der Darstellung – die Sprache wird atemlos-stakkatohaft und zugleich enorm suggestiv. Dieser Wechsel wird auch am Druckbild sichtbar – die Zeilen sind eingerückt wie bei einem Gedicht.

Stilistisch ist diese Sequenz von Carl Mayer inspiriert, dem großen Drehbuchautor des expressionistischen Kinos, der für Wiene und Murnau schrieb. Während meiner Filmschulzeit las ich Lotte Eisners *Die dämonische Leinwand* über die deutsche Stummfilm-Ära, dort sah ich zum ersten Mal Auszüge aus Mayers Drehbüchern mit den charakteristisch untereinander gestaffelten Kurzzeilen. Das hatte etwas vom Filmstreifen selbst, der – wie beim *editing* an einer *upright Moviola* – von oben nach unten am Auge vorbeigezogen wird. Jede Zeile entspricht einem Bild, einem Shot oder einer dramatisch wesentlichen Veränderung im Bild. Ich gehe auf diese Scheweise über, wenn ich das Sensorium des Lesers schärfen oder neu orientieren will: auf bestimmte Details. Solches Fokussieren wirkt wie eine Verlangsamung. Was da einsetzt, ist eine andere Sichtweise auf die Welt und das in ihr Geschehende: Es ist, als bräche eine Schicht durch, die – schon immer – unter dem Alltagsgeschehen lag und mich nun anders sehen lässt: intensiver,bezogener, tiefer. Für mich ist es der Moment eines Ineinander und Sich-Verschränkens zweier Wirklichkeiten, ist ein «Dissolve». Erstmals in einen Erzähltext umgesetzt habe ich das in einer Sequenz von «Meine Reise zu Chaplin».

Warum ausgerechnet ein Stummfilm-szenarist als sprachliches Vorbild?

Ganz einfach: Mayer hatte eine adäquate Sprache für eine Schicht meiner Wahrnehmung gefunden. So empfand ich es. Ich mag seine Art des *soft freeze*, wenn er schreibt: «Sekunden so.» Diese Kürzel verwende ich, um das Bild, das gezeigt wird, den Blick, auf den gelenkt wird, Momente lang festzuhalten. Jetzt prägt er sich ein. Murnau war ja ebenfalls infiziert von dieser Art des Schreibens, des Sehens. Seine Notizen am Drehbuchrand von Mayers «*Sunrise*» sprechen ganz im Mayerschen Stil, expressiv, invertierend. Und Walter Hill, den ich in den 80ern mal interviewt habe, begann mit seinem *STREETFIGHTER* genauso zu schreiben. Auch *THE DRIVER* und *ALIEN* sind im Mayerschen Stil geschrieben. Angeblich kannte er weder Mayer noch Eisners *Die dämonische Leinwand*.

Die Sprache, in der *Sunrise* gehalten ist, ist außergewöhnlich. Ich fühlte mich an die Homer-Übersetzungen von Voß erinnert, auch an Klopstock.

Ja, sie hat etwas vom gräzisierungenden Stil Hölderlins, seinen Pindar-Übersetzungen und Hymnen. Bei Hölderlin ist das Lesen einerseits verlangsamt, weil man gehalten ist, auf die Bezüge der Teile untereinander zu achten. Andererseits wird man durch den Rhythmus der Zeilen vorwärts getrieben. Beide Faktoren arbeiten im Suspense-Verhältnis der Gegensätze zueinander, fassen eine enorme Spannung. So ähnlich ist es in *Sunrise*. Die der Alltagssprache entgegenstehende Syntax, Setzung der Worte-in-ihrem-Ablauf, verlangsamt das Lesen «um ein Weniges». Diese Verzögerung wird kompensiert durch die Zugkraft der stark rhythmisierten Prosa. Ich habe dieses Muster, das auch meiner Novelle *Riverside* zugrunde liegt, einmal mit der Sequenz aus Hitchcocks *PSYCHO*, als Arbogast das Haus betritt, verglichen. Hier übernimmt die fahrende Kamera das vorwärtstreibende Prinzip. Sie hält unsere Vorsicht, die Arbogast «warnen», ihn «anhalten» will, in Schach.

Kommen wir auf den Einfluss des Kinos auf Ihr Schreiben zu sprechen. Können Sie erste persönliche Eindrücke nennen?

Ich erinnere mich gut an einen Kinobesuch in der Nacht vor dem Deutsch-Abitur. Meine Mutter musste uns damals von Karlsruhe nach Frankfurt fahren, weil wir unbedingt D. W. Griffiths *BIRTH OF A NATION* und *AMERICA* sehen wollten. Ich hatte einiges über *INTOLERANCE* gelesen – schon das hatte mich begeistert, das «allmähliche Konvergieren der Bilderflüsse». In meinem Hirn hatte das etwas von Joyce, dessen Werk wir ebenfalls maßlos bewunderten. Wir gingen ins «Theater am Turm», irgendwo in Frankfurt, sahen diese alten Stummfilme. Da gab es einen ungeheuren Moment: Neben seinem Pferd steht ein junger Soldat. Er wird in den Krieg ziehen, nimmt Abschied vom Haus, in dem seine Liebste wohnt. Sekunden so. Sie erscheint nicht am Fenster. Da bricht in den rechten Bildrand plötzlich eine Säule aus Licht. Eine «Bildflamme». Sie fährt vertikal nach links und durchstiebt den jungen Mann bei seinem Pferd – löscht ihn für den Bruchteil einer Sekunde aus, bevor sie ihn und das Bild wieder verlässt. So dass ich in diesem Moment spürte, was er fühlt. Diese höchste, brennende Emotion trifft ihn, dem die Trennung bevorsteht. Dieser «technische Effekt» – Einsatz einer fahrenden Lichtsäule –, den Griffith benutzt hatte, war mir noch nie zuvor begegnet. «Pure genius», dachte ich. Genial war, dieses Durchfahrenwerden-vom-Gefühl *visuell* erfahrbar zu machen. Ich war hin und weg. Jahrzehnte später, in Amerika, habe ich die Stelle auf Videokopien und DVDs der Griffith-Filme wieder gesucht. Aber nicht mehr gefunden. Jedenfalls nicht als das, wofür ich es damals hielt. Was ich damals gesehen hatte, war kein genialer «Effekt» Griffiths, sondern ein Fehler bei der Entwicklung im Filmlabor. Da haben Sie ein gutes Beispiel für die Macht und Magie der psychologischen Projektion. Es waren unbewusste Inhalte, meine eigenen Gefühle, die sich in jenem Soldaten «perfekt» gespiegelt sahen.



Sie gingen nach dem Abitur eine Weile nach Paris, des Kinos wegen?

Paris war der reine Kino-Rausch: Fünf bis sieben Filme am Tag waren die Regel. Ich sprach anfangs nur zwei Worte Französisch. Das erste war «Le Pariscope», das zweite «L'Officiel des Spectacles», die Namen der beiden Wochenmagazine mit den Kino-Infos. Ein paar Stunden nach unserer Ankunft hatten wir ein besonders billiges Hotel in Bahnhofsnähe gefunden. Am frühen Nachmittag stiegen wir am «Trocadéro» aus, der Metro-Station für die damalige Cinémathèque. Die Treppe zu ihr hinab kannten wir aus Truffauts *BAISERS VOLÉS*. Auf dem Programm jenes ersten Cinémathèque-Tages standen: die *NIBELUNGEN*-Filme Fritz Langs, ein Renoir – ich glaube *LA RÈGLE DU JEU* – und *WALKING DOWN BROADWAY* von Stroheim mit Zazu Pitts. Irgendwann nach Mitternacht kamen wir raus, stellten fest: Die Metro fährt nicht mehr.

Wann kamen Sie nach Los Angeles?

Das war 1975; ich studierte in Freiburg Germanistik, Anglistik, Romanistik und bewarb mich nach zwei oder drei Semestern beim DAAD für ein Anglistik-Stipendium in den USA. So war's mir dann möglich, auch das Cinema Department der USC (University of Southern California) zu besuchen und Klassen in Regie und Filmproduktion zu belegen. Wir drehten übrigens im ersten Jahr stumm, die Ausbildung war damals eine ganz andere als heute, sie war viel traditionsbezogener, was mir sehr entgegen kam.

Was waren die ersten prägenden Eindrücke von «Amerika»?

Von heute aus gesehen, war es wohl die Begegnung mit jüdischen Menschen. Das war wirklich eklatant – im Deutschland der 50er und 60er Jahre traf man ja eigentlich nicht auf jüdische Mitbürger. In Los Angeles dagegen geschah das sehr häufig. Ich erinnere mich an eine junge jüdische Frau, auf die ich, noch bevor das Semester begonnen hatte, im Innenhof des Cinema-Departments traf. Sie trug ein Kettchen mit dem David-Stern um den Hals, ihr Name war Liberman. Wir

waren uns gleich sympathisch, besuchten dann auch dieselbe Filmklasse. Später erfuhr ich, dass viele aus ihrer Verwandtschaft im KZ umgekommen waren.

1975 war Claude Lanzmanns *Shoah* noch nicht gedreht, wesentliche Forschungsergebnisse über den Holocaust lagen noch nicht vor. Stattdessen gab es vielleicht eine stärkere Unmittelbarkeit, die noch nicht durch Information eingehegt war. Wann stießen Sie überhaupt zum ersten Mal auf dieses Thema?

Die ersten Bilder sah ich im Regina-Kino in Karlsruhe, ich muss damals sechs Jahre alt gewesen sein. Zwischen den Fortsetzungsfilmen gab's immer die «Fox Tönende Wochenschau». Jede Einstellung des Dokumentarmaterials, das ich da sah, hat sich eingebrannt: Das Überfliegen von Baracken. Stacheldraht. Berge von Brillen. Von Koffern. Von Haaren. Berge von Leichen. Als Sechsjähriger hast du noch keinerlei kritischen Filter. Das fährt alles unmittelbar in dich.

Sie waren sechs Jahre alt, als Eichmann gefasst wurde. Ist das auch eine Erinnerung?

Ich erinnere mich an die Fotos im *SPIEGEL*, die während des Prozesses gemacht wurden. Die Last der Bilder, in der die «Judenvernichtung» – das war die Bezeichnung damals – dokumentiert wurde, war eigentlich immer gegenwärtig. Aber in der Pariser und Münchener Zeit, wo ich für eine Fernsehproduktion gearbeitet hatte, war sie verdrängt. Als ich in die USA kam, brach alles auf. Mitte der 90er Jahre lud mich ein NDR-Redakteur ein, eine Folge der Reihe «Meine Schallplatten» zu gestalten. Da wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass mir die Popmusik der 60er das Leben gerettet hatte. Ich weiß noch, ich begann die Sendung mit Charles Ives, legte dann aber gleich «Anytime at All» von den Beatles auf. Der Song kam 1964 zusammen mit «A Hard Day's Night» raus. Schon wie John Lennon das sang – mit einem unglaublichen Selbstbewusstsein, purer Energie. Die englische Sprache und diese Musik haben mich gerettet, denn der Druck jener Bilder nahm in dieser Zeit ständig zu, wäre zu groß geworden. Ende 1963 hatten in Frankfurt die Auschwitz-Prozesse begonnen, das Grauen war durch die Berichterstattung in den Medien allgegenwärtig.

Was trieb Sie eigentlich, nach Los Angeles zu gehen?

Der äußere Anreiz war sicherlich der Film und die Filmschule an der USC. Ich wollte lernen: die *craft*, das Handwerk. Innerlich war es wohl das amerikanische Versprechen nach Freiheit und Selbstverwirklichung, wie wir das im amerikanisch besetzten Nachkriegsdeutschland auch über die Eltern mitbekamen – z. B. über die Mutter, die im PX-Laden einkaufte, «nylons» trug und mir abends beim Waschen amerikanische Kinderlieder vorsang. Dazu kamen die großen Regisseure, vor allem John Ford, zu dem ich eine kindliche Liebe empfand – zu seinem

«America». Aber was wirklich darunterlag, sehe ich erst heute. Die Individuation, die Entwicklung der Persönlichkeit, die in der Fremde durch die sprachliche Isolation vorangetrieben wurde, wäre in Deutschland so nicht möglich gewesen. Ich musste gleichsam «entwurzelt» werden, um zu erkennen, dass ich sie habe, sie in mir trage, diese Wurzeln.

Man muss die Heimat, die Muttersprache verlassen, um sie zu finden?

Auf mich trifft das total zu; ich habe mir die deutsche Sprache regelrecht wiederentdeckt, ja. Als mir nach den ersten zwei, drei Jahren beim Briefeschreiben nach Deutschland zum ersten Mal Worte zu «fehlen» begannen, habe ich mir meine Lieblingsschriftsteller auf Audiokassetten gesprochen. Die habe ich bei den Autofahrten durch L. A. und auf den Freeways immer wieder gehört – Celan, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann. Auch Joyce und Poe in Wollschläger- und Arno-Schmidt-Übersetzungen. Und Trakl – dessen Gedichte ich von Oskar Werner gesprochen besaß. Die schönste «deutsche Stimme», wie ich damals fand. Ich habe diese Autofahrten und ihre Wirkung in der Erzählung «Johann Peter Hebels Hollywood oder Freeway ins Tal von Balzac» im Band *Riding with Mary* beschrieben. Die fremde Landschaft, die vor meiner Windschutzscheibe erschien, wurde mit den Worten meiner Lieblingsdichter überzogen, wurde mit ihnen getraut, wurde mir auf diese Weise *strangely* vertraut. Technisch entspräche dieses Verfahren einem langen *dissolve*, eigentlich einer *superimposition*. Bis mich die Landschaft schließlich selbst an meine Hörerfahrungen erinnerte. Wenn ich zum Beispiel auf dem Ventura Freeway am Laurel Canyon Exit vorbeifuhr, war ich an den letzten Kuss des Bergarbeiters von Falun aus Hebels Kalendergeschichte «Unverhofftes Wiedersehen» erinnert. Ich hatte das Tape mehrere Male auf dem Weg zur Arbeit gehört. Im Grunde waren diese tape-begleiteten Autofahrten eine Art «Landnahme». Im ZDF-Dokumentarfilm *IN MY LIFE – 12 PLACES I REMEMBER* habe ich diese frühe Erfahrung nachgestellt, mich auf eine nächtliche Fahrt durch Hollywood gegeben, mit Hölderlin auf dem Beifahrersitz.

Sie begegneten in dieser Zeit auch Peter Bogdanovich, der noch viel größere Schätze hütete.

Bogdanovich war die Personifikation der Verehrung für einige – in den 60er Jahren zum Teil vergessene – großartige Regisseure des alten Hollywood. Ich denke zum Beispiel an Allan Dwan, den ich, von Bogdanovich vermittelt, kurz vor seinem Tod in Van Nuys besuchen durfte. Ich hatte – noch im Gymnasium – sein Interview-Buch über Dwan, es hieß *The Last Pioneer*, gelesen. Überhaupt Bogdanovich! *THE LAST PICTURE SHOW* war über unzählige Screenings hinweg eine enorme Erfahrung. Ich war süchtig nach diesem Film. Was er von den Großen gelernt hatte – *it was there on the screen!* Und stand eben nicht nur theoretisch in seinen Büchern. Die kleine Kampfszene zwischen

Timothy Bottoms und Jeff Bridges, die um Bridges' neuen *Mercury* herum inszeniert war, hatte er in eine Folge von Shots, die an Hitchcock erinnerten, aufgelöst. Die Tiefenschärfe-Kompositionen in Schwarzweiß waren Orson Welles' *MAGNIFICENT AMBERSONS* nachempfunden. Die Begräbnisszene lehnte er an John Fords *THE SEARCHERS* an, und die Szene am «*watering tank*», wo Ben Johnson und Bottoms sitzen: erinnert an *TWO RODE TOGETHER* bzw. an Everett Sloanes «Mr. Bernstein», der in *CITIZEN KANE* einer Unbekannten gedenkt, die er einst auf einer Fähre im Schatten ihres «Parasols» stehen sah. Großartig war, dass Bogdanovichs Bilder und Einstellungen keine stupide Nachahmung, keine bloßen Zitate waren. Was er da in Bilder umsetzte, war genuin «Erlernes», das Werk eines Mannes, der von seinen Meistern gelernt hatte und fähig war, es ins Eigene zu übertragen. Er hatte sich das Wissen der Alten anverwandelt, das fand ich enorm ermutigend.

Damals ereignete sich auch der Einbruch, von dem Sie in Ihrem Film *In My Life* sprechen – jener «Quelltraum», der eine Umschichtung der inneren Landschaft zur Folge hatte.

Über diesen Traum, der mir 1978 träumte, darf ich nicht reden. Den darf ich nie preisgeben, finde ich. Ich kann Ihnen nur sagen, dass mir darin aufging, dass ich «gewusst» wurde. Im Rückblick glaube ich zu erkennen, dass er psychische Inhalte kompensierte, die während einer längeren Arbeitsphase «hochgekommen» waren. Ich wohnte damals auf North Harper Avenue in West-Hollywood. Aus meiner Münchener Zeit bei der Bavaria kannte ich einen deutsch-amerikanischen Produzenten. Später schlug ich ihm vor, eine neue Version der *Leiden des jungen Werthers* zu drehen. In meinem Drehbuch, es hieß übrigens «Die Flamme», ging es um einen jungen Deutschen, der einem amerikanischen jüdischen Mädchen nach Los Angeles folgt und fürchterlich enttäuscht wird. Aber mein Produzent bekam keine amerikanische Finanzierung dafür. Außerdem passte ihm nicht, dass ein Traum und die Tagträumerei eine so gewichtige Rolle in meiner Liebesgeschichte spielten. Ich war am Ende so frustriert, dass ich den Stoff in ein deutsches Hörspiel umschrieb: «Die Flamme» wurde 1984 im WDR ausgestrahlt und war eine erste Brücke zurück nach Deutschland.

Wissen Sie noch, wie Sie vor dem «großen Traum» geträumt haben?

Das waren «normale» Träume. Manches fand ich bizarr und faszinierend, anderes kurios oder wundersam mysteriös. Ich erinnere mich an eine frühe Geschichte, die noch in Freiburg während des Studiums entstand und die sicherlich Traumwurzeln hatte, was mir aber nicht wirklich bewusst war. Sie entstand aus einem Bild, das mich noch am Tag verfolgte – bis ich es niederschrieb. Heute sehe ich, dass ich damals nicht im geringsten verstand, «was da los war», was die Bilder mir über das Fasziniertsein hinaus zu sagen hatten. Anfang der 70er Jahre war ohnehin eine Zeit,

in der man im Surrealistischen schwelgte, im ästhetischen Netz jener Bilder hängengeblieb. Ein, zwei Jahre vor dem Abitur sah ich eine Dalí-Ausstellung in Baden-Baden. Man zeigte *UN CHIEN ANDALOU* und *L'AGE D'OR*, Filme, die Buñuel in Zusammenarbeit mit Dalí gedreht hatte. Die wurden im *loop* auf eine Leinwand projiziert. Wir waren begeistert. Und die Traum-szenen in *LOS OLVIDADOS* empfand ich als vorbildlich. Hier schien mir ein Aspekt des Traums authentisch wiedergegeben: die *awe-inspiring*-Qualität nämlich, die uns in die Knie zwingt. Dass aber der «Sinn» der Träume etwas sein könnte, das tiefer führt als jede ästhetische Kategorie, wurde mir erst viel später klar. Damals war es geradezu verpönt, nach der Bedeutung, dem «Sinn» eines Werks zu fragen. Gerade weil das bei der «Gedichtinterpretation» in der Schule gefordert und entsprechend «benotet» wurde. Hölderlins oder Trakls Gedichte durften, hätte man uns gefragt, nicht gedeutet werden. «Operation successful. Patient dead»: Die Gefahr einer rein reduktiven Einstellung zum Kunstwerk, einer sezierend-analytischen Haltung bei der «Interpretation» von Bildern und Büchern muss uns instinktiv bewusst gewesen sein. Es war sicherlich auch eine Art «Selbstschutz» – denn in jenen faszinierenden Bildern lag viel von uns selbst vergraben.

Wie haben Sie sich dann eigentlich – Stichwort: Deutungsverbot – die Träume erklärt?

Nach dem großen Traum 1978 war ich lange Zeit ratlos. Ich konnte mit niemandem darüber sprechen, nicht, weil ich nicht gewollt hätte. Es gab einfach niemanden, der verständig gewesen wäre. «Zufällig» lief damals eine fünfteilige PBS-Serie im Fernsehen: Joseph Campbell, der Mythenforscher – ich kannte sein Buch zu *Finnegans Wake* –, wurde von Bill Moyers interviewt; gefilmt wurden die Sendungen interessanterweise auf der «Skywalker-Ranch» von George Lucas, der das Projekt auch finanzierte. Joe Campbell konnte erzählen. Er berichtete von den kollektiven Träumen, den Mythen, als seien sie ihm oder seinem Bruder gestern widerfahren. In dieser Serie – sie hieß *THE POWER OF MYTH* – fiel öfter der Name von C. G. Jung. In der Schule hatte uns ein katholischer Religionslehrer die elementaren Begriffe der Traumdeutung Sigmund Freuds beigebracht. Da war genug zu verdauen. Ich wollte nicht gleich weiter zu Jung – der eine andere Auffassung vom Unbewussten, eine andere Herangehensweise entwickelt hatte. In Campbells Interview nun tauchte Jung wieder auf. Als ich ihn dann zu lesen begann, war es, als hätte mir jemand über die Schulter in mein Traumtagebuch geschaut. Jung sprach, sah ich, ausführlich, unverwechselbar und mit akuter Wirkung von «meinen» persönlichen Bildern. Die Wirkung dieser Entdeckung war *unmittelbar* lösend: Jetzt «gingen» mir die Bilder auf, über die ich zuvor nur rätseln konnte – das war unmittelbar physisch, «im Bauch» zu spüren und lief nicht nur über den Intellekt, sondern griff tief. Man weiss dann einfach: *this is it*. Egal ob dieses Wissen wohltuend oder schmerzlich

ist. Meist ist es schmerzlich. Aber du weißt: Es ist wahr, *the real thing*. Diese kleine «Befreiung» – die «Lösung», die sich beim Lesen einstellte, schmeichelt dir nicht. Aber man weiss: *tua res agitur*, hier «spricht man von dir», deine Sache wird hier verhandelt. So war das für mich, als ich Jung, später seine Schüler, Marie Louise von Franz und Edward F. Edinger zu lesen begann.

Wie äußert sich dieses Einbeziehen des Unbewussten im Alltagsleben?

1989 begann ich damit, regelmäßig Tagebuch zu führen. Zunächst war es eher ein «Nachtbuch», das ein Traumnotat nach dem anderen enthielt. Ohne Tagesereignisse, ohne Deutung. Quasi eine länger währende «Nacht vor der Schöpfung». Dann fiel mir auf, dass es half, wenn ich vermerke, was am Tag geschehen war. Denn oft nahmen die Bilder auch Bezug auf das, was sich in meinem äußeren Leben abspielte, was nur ein, zwei Tage zurück lag. Oder umgekehrt nur wenige Tage vor mir lag. Nachweisen lassen sich diese Zusammenhänge nur, wenn man Tagebuch führt. Um auf den Sinn eines Traumes zu kommen, muss man dessen Bildersprache zu übersetzen suchen. Oft geht man dabei vor wie ein Philologe, der den Sinn einer unbekannten Vokabel erschließen will. Er stellt zunächst fest, in welchen Texten und Kontexten sie erscheint. Die «Suchfunktion» des Computers ist dabei eine große Hilfe.

Sie haben es also geschafft, Ihre Aufzeichnungen über die vielen Brüche der Technikgeschichte hinweg zu sichern?

Ja, ich besitze Aufzeichnungen seit 1989. Sie sind das Bergwerk, in das ich gehe, wenn ich an einem Stoff arbeite. Ich bekomme sofort ein Gefühl für das Jahr, in dem eine Geschichte spielen soll, wenn ich in den Tagebüchern lese. Sie verzeichnen die Träume, aber auch die Kleinigkeiten des Alltags, die anfielen.

Wie hängt Ihrer Meinung nach das Kino mit dem Unbewussten bzw. das Unbewusste mit dem Kino zusammen? Wir sehen Filme in einem Zustand leichter Hypnose, sagt Raymond Bellour. Wo geht das hin in unserem psychischen Apparat?

Ich glaube, es kommt auf die jeweiligen Bilder an, die die Psyche sich wählt, um einen Inhalt, zu dem ein bewusster Zugang fehlt, vor Augen zu führen. Ein Traummotiv kann durchaus aus einem Film stammen, über den man sich geärgert hat. Entscheidend ist, meine ich, nicht die Qualität des Bildes, sondern die Stärke der Emotion, die es im Subjekt auslöst. Das Unbewusste wählt sozusagen «Kino-reste» aus, wenn es seinem Zweck dient. Ich habe den Eindruck gewonnen, dass das Unbewusste sich sperrt, wenn ich es kalt als «psychischen Apparat» betrachte. Ich unterschätze in diesem Fall seine Eigenständigkeit und es kommt zu keinem lebendigen Dialog. Ein «Apparat» ist beherrschbar, wir programmieren ihn, verbessern ihn, wechseln ihn aus etc. Mit der Psyche lässt sich so nicht gut umgehen. Wenn ich



Patrick Roth (links) während der Dreharbeiten zu *In my Life 12 Places I Remember* (2006)

mich herrisch verhalte, verschließt sie sich – oder attackiert mich gar mit beängstigenden Bildern. Das ist wie in jeder Beziehung: *she treats you the way you treat her*.

Welchen Ertrag haben die filmpraktischen Kenntnisse für Ihr Schreiben?

Ich glaube, die Beschäftigung mit Film und Filmtechnik prägt meine Art des Erzählens. Das Szenisch-Unmittelbare meiner Texte gründet auf der Schulung, Geschichten in Bildern zu erzählen. Ich muss zum Beispiel wissen, wie Licht und Schatten verteilt sind, wenn eine Person ein Zimmer betritt. Ich sehe die Szene von einem bestimmten «Kamerawinkel» aus oder «fahre hier mit», halte dort. Ich erzähle nicht naturalistisch, indem ich ein Register von allem in einer Szene Vorhandenen liefere, sondern bemühe mich, das Licht auf das fallen zu lassen, was dramatisch für das Jetzt-zu-Erzählende wichtig ist. Ich leuchte die Szene ein. Stanley Cortez, den ich sehr schätze, begann zum

Beispiel immer mit *einem* Licht. Brauche ich noch ein zweites? Ein drittes? ok. Ich frage mich auch: «Was kann im Dunkeln bleiben?» Ich leuchte die Szene nie vollständig aus. Das ist langweilig und ohne Spannung.

Und wie wirkt sich das Wissen um die Träume auf Ihr Erzählen aus?

Bleiben wir bei der Struktur. Ich bin da ganz mit Jung, der sagt, der Aufbau des klassischen Dramas gründet auf den Kompositionsprinzipien des Traums. Menschen, die nie ein Kino oder Theater betreten haben, die nie ein Stück gelesen haben, träumen nach dieser Struktur, die Aristoteles seiner Dramentheorie zugrunde legte. Für die Komposition meiner Geschichten ist neben dem dramatischen Aufbau die Lysis, das Lösen des Knotens, von großer Wichtigkeit. Die «Lösung», die Sinn, neue Richtung weisen kann – muss ich mir selbst erst erarbeiten. Ohne sie kann ich die Geschichte, das Buch, das Stück nicht

abgeben. Das werdende Stück ist so etwas wie ein *assignment*, eine Aufgabe, die mir anvertraut wird und die ich zu «lösen» habe. Neben dem Aufbau habe ich vom Traum gelernt, dass der Erzähler in den Plot einbezogen sein muss und nicht etwa unbeteiligt außerhalb stehen darf. Dieses Prinzip des Einbezogenenseins entspricht der Erkenntnis des Träumers, dass er «alles das ist, was er geträumt hat», das heißt: all die Personen, die ihm im Traum begegnen, sind Teile seiner selbst. Damit hängt zusammen, dass der Erzähler von der Geschichte, die er da erzählt, berührt sein sollte. Nicht wie etwa bei Joyce, wo der Erzähler «like the God of Creation» unsichtbar bleiben soll, «invisible», «indifferent», «paring his fingernails». Vielmehr sollte es sein, wie Eisenstein es beschrieb, als er sich beim Betrachten von Piranesi «Carceri»-Bildern beobachtete. Etwa so: Mit meinen Augen durchsuche ich das Labyrinth der «Carceri», der Treppen auf Treppen, der Bögen über Bögen verschlungener Kerker. Bis mir – plötzlich – bewusst wird, dass die letzte Treppe, unten am Bildrand: zu mir selbst heraufführt. *I'm inside!*

Die engste Verbindung zwischen Religion und Film in Ihrem Werk gibt es in der Erzählung «Magdalena am Grab». Darin wird im Rahmen einer Schauspielprobe eine neutestamentliche Szene vom Morgen des Ostersonntags nachgespielt. Ihnen ist beim genauen Lesen einer Stelle aus dem Johannes-Evangelium etwas aufgefallen. Welchen Text haben Sie benutzt?

Eine viersprachige Ausgabe des Neuen Testaments, die bei Diogenes erschienen war. Ich schrieb den Stoff zunächst als Dramolett für die Rauriser Literaturtage. Ich nannte es «Magdalenenrevolver». Es ging um einen Professor und seine Studentin, die diesen Text interpretieren soll; er spricht ihr von den vier Wendungen der Magdalena. Mir gefiel dann später diese Form nicht mehr. Sie «roch» zu sehr nach David Mamet, den ich damals sehr schätzte. Als 2001 die Einladung zu den Frankfurter Poetikvorlesungen kam, dachte ich, das – die Magdalenenzene selbst – wäre der ideale Stoff, mein Verhältnis zur Bibel darzustellen. In medias res zu gehen, mit einer «Probe» – einer Schauspielprobe, bei der sie, ohne damit zu rechnen, diesen Fund machen. Ich habe die Vorlesung dann «Mulholland Drive: Magdalena am Grab» genannt.

Darin ist auch vom Schauspielunterricht bei Daniel Mann die Rede, den Sie tatsächlich genommen haben.

Ja, allerdings wollte ich nicht Schauspieler werden, ich wollte wissen, was Schauspieler antreibt. Wo liegen die Ängste, wie findet man sich in eine Rolle hinein? Daniel Mann, der ja nichts Schriftliches hinterlassen hat, war ein ausgezeichnete Pädagoge. Er konnte erzählen – von seiner Arbeit mit James Dean, mit Magnani, Lancaster und Brando. Er ging nicht analytisch vor, sondern ging von seinen Erfahrungen aus. Man hat «*by osmosis*» gelernt, auch über Anekdoten, die

er herrlich ausagieren konnte. Er mag kein kinematisch begabter Kinoerzähler gewesen sein, aber er konnte einem einige Grundfehler deutlich machen, die viele Regisseure durchlassen und Schauspieler oft begehen.

Stimmt es, dass Sie mit dem Ende von Hitchcocks *Vertigo* unzufrieden sind, wie man in einer Ihrer Poetik-Vorlesungen erfährt? Sie halten das für schlechten Suspense, für unpsychologisch?

Technik und Aufbau der Suspense halte ich für ungeheuer wichtig. Ich habe immer versucht, sie in meinen Werken zu berücksichtigen. Übrigens gebe ich dem Fremdwort eine feminine Bedeutung, weil es um Beziehung geht, um eine Gegensatzspannung, die in den Zuschauer verlegt wird. Hitchcocks Filme, insbesondere aber *VERTIGO*, sind Paradebeispiele für «Suspense» – für die Art und Weise, wie sie uns in den Stoff hinein zwingt, so dass wir «mitgerissen» werden. Die Struktur der «Suspense» ist – insofern sie die Gegensatzspannung ab- und nachbildet – archetypisch, ursprünglich. Sie ist angelegt, in ihrer letzten Phase zu einer unerwarteten, d. h. zu einer vom Ich nicht herbeiführbaren Vereinigung der Gegensätze zu gelangen. Aus den Gegensätzen entsteht: ein Drittes. Ich hatte, schon rein gefühlsmäßig, ein Problem mit dem Ende von *VERTIGO*. Warum das so war, wurde mir erst später klar. Ich begriff, dass Hitchcock bewusst oder unbewusst kneift vor dem, was Suspense in ihrer letzten Phase anstrebt: die *Coniunctio*. Das Dritte. Das eben nicht vom Ich, vom Regisseur manipulierbar ist. Die Suspense wird von Hitchcock als Maschine benutzt, aus meiner Sicht: missbraucht, die Geschichte mit einem Thrill zu enden. *VERTIGO* musste so enden, weil es der Studiokommerz verlangte: *a bad woman cannot survive*. Sie muss für ihre «Sünde» bezahlen, wird wortwörtlich «fallen gelassen». Was nicht ausgehalten werden kann – dieses Dunkle der Frau nämlich – wird einfach unterdrückt: zu Tode gestürzt. Mit dem Dritten, auf das Suspense letztlich zielt, hat das nichts zu tun. Natürlich ist mir klar, was Hitchcock zu solchen Überlegungen sagen würde: «Patrick, it's only a movie!» Aber wir wissen von Chaplin, dass er lange, sehr lange am Ende von *CITY LIGHTS* gearbeitet hat. Da gibt es eine echte *Coniunctio*: Die Gegensätze werden ausgehalten – und ein nahezu unbeschreibliches, unerwartetes Drittes scheint auf. Um eine Eingebung zur Lösung einer solchen Spannung zu bekommen, setzt voraus, dass man den Konflikt lange – bewusst – in sich getragen hat. Was sich dann einstellen *kann*, ist wirklich neu – und hat auch erneuernde Wirkung auf andere. Im Moment aber, wo du ichmächtig daran schraubst, um «Herr der Sache» zu bleiben, endet's höchstens im Thrill. 

Mit Patrick Roth sprach Bert Rebhandl