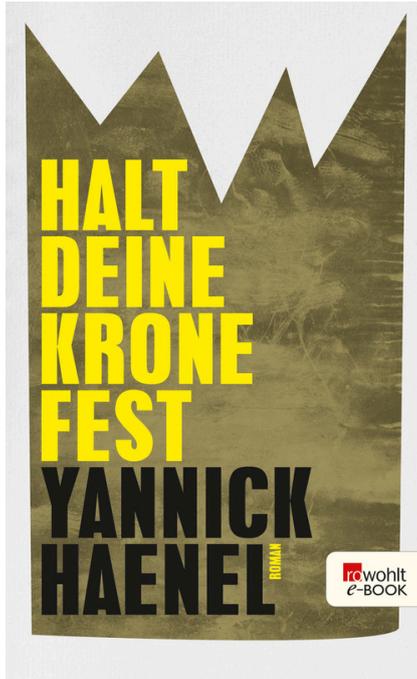


Leseprobe aus:



ISBN: 978-3-644-00196-1

Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf www.rowohlt.de.

Yannick Haenel

Halt deine Krone fest

Roman

Aus dem Französischen von Claudia Steinitz

Rowohlt

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel «Tiens
ferme ta couronne» bei Éditions Gallimard, Paris 2017.

Deutsche Erstausgabe

Veröffentlicht im Rowohlt Verlag, Hamburg, Oktober 2019

Copyright © 2019 by Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg

«Tiens ferme ta couronne» Copyright

© 2017 by Éditions Gallimard, Paris

Satz aus der Dante

Gesamtherstellung CPI books GmbH, Leck, Germany

ISBN 978-3-498-03040-7

Inhalt

Erster Teil Filme

Eins Der weiße Hirsch

Zwei Michael Cimino

Drei Pointel

Erster Teil

Filme

Eins Der weiße Hirsch

Damals war ich verrückt. Ich schleppte ein siebenhundertseitiges Drehbuch über Melville mit mir rum, über Herman Melville, den Autor von *Moby-Dick*, den größten amerikanischen Schriftsteller, der Kapitän Ahab auf den weißen Wal angesetzt und damit eine weltweite Meuterei ausgelöst hatte und durch dessen Bücher Prophezeiungen wirbelten, an die ich mich seit Jahren klammerte; Melville, dessen Leben eine ewige Katastrophe gewesen war, der keinen Augenblick lang etwas anderes getan hatte, als gegen den Gedanken an seinen eigenen Selbstmord zu kämpfen, und der, nachdem er in der Südsee märchenhafte Abenteuer erlebt und durch die Erzählung davon den Erfolg kennengelernt hatte, plötzlich *zur Literatur konvertiert* war, zu einem Konzept der Sprache als Wahrheit, und *Mardi* geschrieben hatte, das niemand las, dann *Pierre oder Die Doppeldeutigkeiten*, das niemand las, und danach *Maskeraden*, das niemand las, bevor er sich für die letzten neunzehn Jahre seines Lebens in ein Zollamt in New York verkroch und seinem Freund Nathaniel Hawthorne schrieb: «Und wenn ich in diesem Jahrhundert die Evangelien schriebe, ich würde doch im Rinnstein sterben.»

Ich war vielleicht verrückt, aber ich hatte dieses Drehbuch geschrieben, um hörbar zu machen, was in der Einsamkeit eines Schriftstellers steckt; ich wusste natürlich, dass sich so etwas nicht darstellen lässt: Niemand ist imstande, für das Denken eines anderen zu zeugen, weil das Denken ja gerade ohne Zeugen existiert; trotzdem hatte ich versucht, genau das in meinem Drehbuch hörbar zu machen: das Denken von Melville – die Population seiner Gedanken.

Diese Gedankenpopulation ist eine Welt, und selbst die von Melville geschriebenen und veröffentlichten Bücher reichen nicht aus, um eine Vorstellung von der Unendlichkeit zu geben, die den Kopf eines Schriftstellers wie ihm bevölkert. Es gibt übrigens einen Satz in *Moby-Dick*, der dieses Überborden erwähnt. Melville schreibt über den Pottwal, er habe «mystische lungenzellige Honigwaben» im Inneren seines Kopfes. Und genau davon handelt mein Drehbuch: vom *mystischen wabenförmigen Inneren des Kopfes von Melville*.

Wenn ich mit Produzenten sprach, war mir durchaus bewusst, dass es nicht einfach war, sich das Thema meines Drehbuchs vorzustellen, und wenn im Laufe des Gesprächs einer von ihnen schließlich fragte: «Aber wovon handelt es denn?», sagte ich sehr gern, dass es davon handele: vom «mystischen wabenförmigen Inneren des Kopfes von Melville».

Brachte sie das Wort «mystisch» oder das Wort «wabenförmig» aus der Fassung? Natürlich ließ sich kein Produzent darauf ein. Aber ich gab nicht auf: Wenn man gegen sein eigenes Interesse handelt, dann immer aus Treue zu etwas Verborgenerem, von dem man weiß, dass es richtig ist. Schließlich ist das, was sehr kostbar ist, ebenso schwierig wie selten.

Außerdem versuchte ich damals nicht so sehr zu gefallen oder auch nur anerkannt zu werden: Ich suchte vielmehr jemanden, der nicht kicherte, wenn man ihm vom «mystischen wabenförmigen Inneren eines Kopfes» erzählte; jemand, der mich nicht ansah, als wäre ich verrückt (auch wenn ich es war); jemand, der keine Lust hatte, auf seinem Telefon rumzutippen oder an seinen nächsten Termin zu denken, während er tat, als hörte er mir zu; jemand, der einfach nur lächelte, wenn man die Worte «mystisches wabenförmiges Inneres eines Kopfes» aussprach, weil ihm die Worte gefielen oder weil er sehr gut verstand, worum

es ging. Aber der Kopf dieses Jemand, wenn es ihn denn gab, musste selbst ein mystisches wabenförmiges Inneres haben.

Kurz und gut, ich war allein und *The Great Melville* war auf dem Weg, sich zur riesigen Herde der aufgegebenen Drehbücher zu gesellen. Irgendwo gibt es eine von Staub und Knochen bedeckte Steppe, wie ein Himmel, wie der Mond, in der die exilierten Drehbücher scharren: Gut möglich, dass sie, schon etwas ausgebleicht, auf den Blick eines Schauspielers, einer Schauspielerin, eines Produzenten, eines Regisseurs warten, aber meistens ist ihre Einsamkeit unwiderruflich, und allmählich löscht der Staub ihre Klarheit aus.

Die meisten meiner Freunde fanden dieses Drehbuch Unsinn. Sie fanden, es sei Unsinn, dass ich meine Zeit in ein so wenig *glaubwürdiges* Projekt steckte; sie meinten, niemand würde auf die Idee kommen, einen Film aus diesem Drehbuch zu machen, niemand würde je Lust haben, das Leben eines Schriftstellers zu sehen, der scheitert; außerdem hatten meine Freunde keine Lust, mich selbst wegen dieser Geschichte scheitern zu sehen. Ihrer Meinung nach wäre es vernünftiger, wenn ich ein Buch über Melville schriebe, zum Beispiel eine *Biographie*, aber kein *Drehbuch*: Das *Drehbuch* ist der Tod des Schriftstellers, sagten sie; der Moment, in dem die Schriftsteller anfangen, vom Film zu träumen, ist der Moment ihres Todes als Schriftsteller; das Zeichen des Ruins für einen Schriftsteller, des finanziellen Ruins und vor allem des moralischen, seines seelischen, seines geistigen Ruins ist, wenn er es sich in den Kopf setzt, ein Drehbuch zu schreiben.

Aber ich hatte ja das Drehbuch schon geschrieben: Ich hatte nichts mehr zu befürchten. Welcher Ruin konnte mir drohen? Ich hatte Romane geschrieben, ich würde weitere schreiben - ich hatte tausend Romanideen im Kopf, aber

zuerst wollte ich das Abenteuer dieses Drehbuches bis zum Ende erleben, ich hing an *The Great Melville*, ich wollte von der Einsamkeit des Schriftstellers und vom mystischen Charakter dieser Einsamkeit sprechen, ich wollte verständlich machen, was es im Inneren eines mystischen wabenförmigen Kopfes gibt.

Die Leute, selbst meine Freunde, sehen die Schriftsteller nämlich als bloße Erzähler, vielleicht als gute Erzähler, die sich erstaunliche oder spannende Gedanken über das Leben und den Tod machen. Aber jemand, dessen Kopf ein mystisches wabenförmiges Inneres hat - das finden sie meistens *übertrieben*.

Kurz gesagt, damals dachten alle genau das: dass ich übertrieb. Ich unternahm nichts, um irgendjemanden vom Gegenteil zu überzeugen: Ich hatte meine fixe Idee. Natürlich war *The Great Melville* ein unmöglicher Film, aber gerade das Unmögliche war ja das Thema des Drehbuches.

Im Grunde ist ein Schriftsteller - ein wahrer Schriftsteller (Melville, aber auch Kafka, sagte ich mir, oder Lowry oder Joyce: ja, Melville, Kafka, Lowry, Joyce, genau diese vier, ihre Namen nannte ich meinen Freunden und den Produzenten, die ich traf) - jemand, der sein Leben dem Unmöglichen weihet. Jemand, der eine grundlegende Erfahrung mit der Sprache macht (der in der Sprache einen Durchgang zum Unmöglichen findet). Jemand, dem etwas geschieht, das nur im Bereich des Unmöglichen stattfindet. Und nicht weil es unmöglich ist, geschieht es ihm nicht; im Gegenteil, das Unmögliche geschieht ihm, weil seine Einsamkeit (das heißt seine Erfahrung mit der Sprache) so ist, dass etwas so Undenkbares stattfinden kann und dass es durch die Sätze, die Bücher, die er schreibt, stattfindet, Sätze und Bücher, die, auch wenn sie von etwas anderem zu sprechen scheinen, insgeheim nur davon sprechen.

Ein Schriftsteller, sagte ich mir, sagte ich meinen Freunden und den wenigen Produzenten, bei denen ich einen Ter-

min ergatterte, um über *The Great Melville* zu sprechen, ein Schriftsteller (Melville oder auch Kafka oder Hölderlin, Walser oder Beckett – denn ich variierte meine Liste) ist jemand, dessen Einsamkeit eine Verbindung zur Wahrheit erkennen lässt und der sich ihr in jedem Augenblick weiht, auch wenn dieser Augenblick Unannehmlichkeiten birgt, auch wenn diese Wahrheit ihm entgeht und ihm dunkel oder gar verrückt vorkommt; ein Schriftsteller ist jemand, der, auch wenn er in den Augen der Welt kaum existiert, in ihr die Schönheit und zugleich das Verbrechen wahrnehmen kann und der mit Humor oder Trostlosigkeit durch die revolutionärsten oder die depressivsten Gedanken hindurch eine gewisse Bestimmung des Seins in sich trägt.

Ich muss sagen, dass selbst meine wohlwollendsten Freunde abgeschreckt wurden, wenn ich von der «Bestimmung des Seins» sprach. Gewiss sahen sie darin eine wahnwitzige Anmaßung, aber was gibt es Einfacheres (und Komplizierteres natürlich) als das Sein? Was gibt es Wichtigeres, als sein Leben dem Sein zu widmen und darauf zu achten, dass jeder Augenblick des Lebens mit dieser Dimension im Dialog steht? Dann nämlich haben wir nicht mehr nur ein Leben, sondern eine Existenz: Wir existieren endlich.

Ich sagte mir, dass ein Schriftsteller, zumindest Melville oder Hamsun oder Proust oder Dostojewski (ich gab mir große Mühe, meine Liste zu variieren), jemand ist, der seine Erfahrung mit seiner Sprache und seine Erfahrung des Seins zusammentreffen lässt, der dank seiner ständigen Verfügbarkeit für die Sprache – für das, was kommt, wenn er schreibt –, ob er will oder nicht, seine ganze Existenz einer solchen Erfahrung öffnet.

Ob sie von Gott oder im Gegenteil durch den Tod Gottes erleuchtet ist, ob sie bewohnt oder einsam ist, ob sie darin besteht, sich vom Stamm eines Baumes oder von Spuren im Schnee gefangen nehmen zu lassen, sich dem maßlosen Herzen einer seltsamen Frau zu öffnen oder Zeichen an den

Wänden zu entziffern, sie trägt etwas Grenzenloses in sich, das sie dazu bestimmt, selbst eine Welt zu sein, also die Geschichte der Welt zu verändern.

Ich verlor mich ein wenig in meiner Erklärung, eines aber verlor ich nicht aus den Augen, für mich das Wichtigste: Durch Melville ließ sich etwas von der Bestimmung des Seins beschreiben. Der Beweis ist, dass das Innere seines Kopfes mystisch wabenförmig war.

Ich erinnere mich an eine Freundin, die behauptete, das Absolute sei nur eine Illusion, eine Art, sich «Flausen in den Kopf zu setzen», wie Flaubert sagt (sie zitierte Flaubert). Ihrer Meinung nach war Melville, bevor er möglicherweise der Heilige war, den ich mir vorstellte, vor allem ein normaler Mensch mit seinem Alltag, seiner Erschöpfung und seinen Wutanfällen: Ein an eine Mauer gelehnter Mann, der über die Existenz eines Lochs in dieser Mauer spekulierte. Sie hatte recht, aber mir genügte diese Spekulation, dieses Loch in der Mauer, auch wenn es winzig war. Es genügte mir zu denken, dass es ein Loch in einer Mauer gab, damit mich die Mauer nicht mehr interessierte und all meine Gedanken sich auf das Loch richteten. Wer einmal ein Loch in der Mauer gesehen oder es sich einfach nur vorgestellt hat, ist dazu bestimmt, mit dieser Vorstellung des Lochs in der Mauer zu leben, und es ist unmöglich, mit dieser Vorstellung des Lochs in der Mauer zu leben, ohne ihm sein ganzes Dasein zu weihen, das sagte ich der Freundin, das wiederholte ich den meisten meiner Freunde und den Produzenten, die so taten, als interessierten sie sich für das Drehbuch, das ich *The Great Melville* genannt hatte.

Also: Eines Tages hatte ich einen Satz von Melville gehört, dass in dieser Welt der Lügen die Wahrheit gezwungen sei, wie ein verängstigter weißer Hirsch in die Wälder zu fliehen, und ich hatte an den Film von Michael Cimino gedacht,

der auf Deutsch *Die durch die Hölle gehen* heißt, aber im Original *The Deer Hunter*, also der Hirschjäger.

In diesem Film über den Vietnamkrieg, in dem lange, von Christopher Walken gespielte Russisches-Roulette-Szenen diesem absurden Krieg die Dimension eines kollektiven Selbstmords verleihen, verfolgt der von Robert De Niro gespielte Jäger in Nordamerika einen Hirsch durch die Wälder; als er ihn endlich erwischt, als er ihn im Visier hat, schießt er nicht.

Wie in manchen Legenden, wie in der von Saint Julien dem Gastfreundlichen, in der ein großer Hirsch den, der ihn opfern will, verflucht, ist der von De Niro verschonte Hirsch im Film von Cimino der Überlebende einer vom Verbrechen beherrschten Welt, er zeugt von einer verborgenen Wahrheit in den Wäldern, von etwas, das die Kriminalität der Welt noch übersteigt und ihr in gewisser Weise die Stirn bietet: der Unschuld, die einem Amerika abgeht, das in seinem kriegerischen Selbstmord versunken ist. Denn der Hirsch, der der Opferung entgeht, offenbart damit vor allem das, was ihn bedroht, das heißt die Welt, die vollständig die Beute einer Opferung geworden ist.

An jenem Nachmittag sagte ich mir: Dieser Hirsch ist Melville – das ist Melville-Kafka-Lowry-Joyce oder Melville-Hölderlin-Walser-Beckett oder auch Melville-Hamilton-Proust-Dostojewski –, das ist das Schicksal der Literatur, ihre mystische Verkörperung, vielleicht sogar das wabenförmige Innere ihres Kopfes.

Ich saß in meinem Auto und hörte auf Radio France Culture Tiphaine Samoyault, eine Schriftstellerin, die ich mag, den Satz von Melville über die Wahrheit zitieren, die wie ein verängstigter weißer Hirsch in die Wälder fliehen müsse. Sie erklärte brillant, dass dieses Konzept der Wahrheit dem der Griechen ähnlich sei, dem, was Parmenides *Aletheia* nannte, die Wahrheit als Verborgen-Unverborgensein. Die Wahrheit ist kein unwandelbares Konzept, sie taucht

auf und verschwindet, sie ist eine Epiphanie, sie existiert nur durch den Blitz, der sie möglich macht. Ich war absolut begeistert von dem, was ich hörte, und in meinem Kopf, mit all den Namen, die darin Tag und Nacht herumgaloppieren und unaufhörlich *Beziehungen herstellen*, begann ein weißer Hirsch kilometerweit die Wälder zu durchqueren, auf die sich meine Gedanken Tag und Nacht konzentrieren (mein Kopf ist ein Wald von Eigennamen, daher meine Müdigkeit).

Zur gleichen Zeit wie an den Hirsch, der in *The Deer Hunter* von Cimino auftaucht und der, als er vor Robert De Niro erstarrt, die Wahrheit des Wahnsinns der Menschen selbst zu offenbaren scheint, dachte ich an den *Polnischen Reiter* von Rembrandt, der in der Frick Collection in New York hängt, sicher wegen des aufgeschreckten Weiß des Pferdes, das inmitten der Dunkelheit steht, als habe der Krieg für einen Moment innegehalten, als erscheine anstelle des Blutbades in einem kurzen Blitz das Licht der Wahrheit.

Aber wenn ich anfangen, Ihnen von allem zu erzählen, was mir einfällt, wenn ich Ihnen all meine Gedanken ausführlich darlege und wie und warum sie mir kommen, wenn ich Ihnen von ihrer Gleichzeitigkeit erzähle, wird diese Geschichte nie fertig.

Zwei Michael Cimino

Ein paar Stunden später, als ich gegen drei Uhr morgens auf der Suche nach einem Rest Wodka durch die Wohnung irrte, den Kühlschrank auf- und zumachte und fluchte, weil es bei mir nie etwas zu essen gab und ich wieder einmal mitten in der Nacht würde rausgehen müssen, um bei McDonald's an der Porte de Bagnolet einen Big Mac zu vertilgen, dachte ich mit einer Einfachheit, die mir heute noch ganz außergewöhnlich vorkommt, dass ich *The Great Melville* Michael Cimino zu lesen geben müsste.

Ja, Cimino musste unbedingt mein Drehbuch lesen, das war offensichtlich: Zwischen Melville und Cimino gab es eine wesentliche, entscheidende Beziehung. Warum hatte ich nicht früher daran gedacht? Michael Cimino musste unbedingt *The Great Melville* lesen, weil er im amerikanischen Film verkörperte, was Melville in der amerikanischen Literatur verkörpert hatte, er war der letzte große amerikanische Regisseur, vielleicht der einzige, der in den letzten dreißig oder vierzig Jahren eine Welt in sich getragen hatte, die allein schon eine Erfahrung war, und diese Welt, diese Erfahrung war das Geheimnis der Gründung Amerikas, sein kriminelles Schicksal: der Genozid an den Indianern, der Irrsinn des militärischen Imperialismus in Vietnam und alle Verbrechen, auf denen insgeheim die Demokratie beruhte.

Ja, Cimino erkundete mit seinen Filmen, *The Deer Hunter*, aber auch *Heaven's Gate* (*Das Tor zum Himmel*) und sogar *The Sunchaser* das Scheitern des amerikanischen Traums, wie sich diese aus allen Nationen bestehende Nation, dieses Land der Auswanderer - das versprach, das Land aller Einwanderer, eine Art Utopie von Minderheiten zu werden, wie man sie eben in Melvilles Romanen wahrnimmt - gegen den Gedanken der Auswanderung gewandt

und systematisch alle vernichtet hatte, die darauf bestanden, den Traum fortzusetzen, also vor allem die Armen.

Ich biss in meinen Big Mac, während ich auf einem Hocker im McDonald's an der Porte de Bagnolet saß, und sagte mir, dass Cimino genauso wie Melville ein Name der zugleich blutigen und unbefleckten Geschichte des Hirsches war, er war seine amerikanische Verkörperung, er war der weiße Hirsch, der verängstigt durch die Wälder von Hollywood rennt und sich im Visier all jener wiederfindet, denen der bloße Gedanke eines Hirschs immer unerträglich sein wird.

Denn nach dem weltweiten Triumph von *The Deer Hunter*, nachdem er Oscars kassiert und der Name, die Verkörperung, die Zukunft des amerikanischen Films geworden war, hatte Michael Cimino mit dem folgenden Film - *Heaven's Gate* - einen der schlimmsten Misserfolge der Filmgeschichte, ein riesiges Desaster erlebt, das ihn geradewegs zum *Paria* gemacht hatte.

Wie Melville, der zunächst wenig Ruhm genossen hatte und von dem Moment an, in dem er angefangen hatte, *von der Wahrheit her* zu schreiben (indem er in sich den verängstigten weißen Hirsch sprechen ließ), erbärmlich gescheitert war, hatte sich Cimino direkt der Wahrheit genähert, die im Misserfolg liegt, und sicher hatte er Misserfolg und Wahrheit bald nicht mehr getrennt, die Wahrheit nur noch in Beziehung zu der Niederlage betrachtet, die sie offenbart, wie ein verängstigter weißer Hirsch, der unbeschadet den kriminellen Wald durchquert, den man Menschheit nennt.

Während der Dreharbeiten zu *Heaven's Gate* hatte Cimino «das Budget gesprengt», wie man in solchen Fällen sagt, und die Studios hatten es ihm umso weniger verziehen, als der Film kommerziell eine Katastrophe war. Ich glaube aber, dass der Bann gegen Cimino einen anderen, tieferen Grund hatte: Man ließ ihn einfach für das bezahlen,

was er in seinem Film aufdeckte, nämlich die Ermordung der Einwanderer aus Osteuropa durch die Landbesitzer des jungen Amerika.

Heaven's Gate erzählt vom Bürgerkrieg, der 1890 in Johnson County in Wyoming ausbrach und in ein Massaker an der armen Zivilbevölkerung aus Polen und der Ukraine mündete, ausgeführt von Milizen, die die Kapitalisten der Region bezahlt hatten. Ciminos Film erzählte, dass Amerika nach der Liquidation der Indianerstämme weiter mit einem Programm der Vernichtung gewachsen war und dass der Kapitalismus nicht den Traum dieser jungen Nation verkörperte, sondern damals schon ihren Albtraum.

Es war offensichtlich, zumindest in meinen Augen, dass mir Michael Cimino zuhören würde, ohne auf seinem Telefon rumzutippen, ohne an seinen nächsten Termin zu denken, wenn ich ihm von meinem Drehbuch erzählte, und dass er der Einzige war, der nicht laut lachen würde, wenn ich ihm von Melvilles Kopf, vom mystischen wabenförmigen Inneren dieses Kopfes erzählte. Denn er selbst, Michael Cimino, das begriff ich plötzlich, während ich ein Glas von dem Wodka trank, den ich in der Nachtverkaufsstelle an der Porte de Bagnolet gekauft hatte, und bei diesem Gedanken vor mich hin lächelte, er selbst, Michael Cimino, war ganz sicher jemand, bei dem das Innere des Kopfes mystisch wabenförmig war.

Von dieser Nacht an habe ich wieder Hoffnung gefasst. Anstatt jedem Beliebigen von meinem Drehbuch zu erzählen, hörte ich auf, davon zu sprechen, und fing an zu überlegen, wie ich mit Michael Cimino Kontakt aufnehmen könnte.

Ich begriff schnell, dass er sich aus dem Verkehr gezogen hatte. Es hieß, er sei ruiniert, krank, es hieß auch, niemand wolle mehr seine Filme produzieren und er habe sich der Literatur zugewandt. Er lebe auf einer Farm in Montana oder in einer Hütte, das wusste niemand genau. Es

hieß auch, dass er nie aus seinem Swimmingpool steige und dass seit mehr als dreißig Jahren niemand seine Augen gesehen habe, die er immer und überall hinter einer dunklen Sonnenbrille verberge, als zeigte dieser Bildschirm in seinem Gesicht mit einer Dauerhaftigkeit, die von radikalstem Schmollen (mythologischem Schmollen, gleich dem des Achill) zeugte, dass es eben nichts mehr zu sehen gab, dass es keinen Film mehr gab, dass der Bildschirm jetzt schwarz war und dass diese Feststellung ebenso für den Film wie für das Leben galt; aber diese Brille, deren Eigentümlichkeit in jedem Artikel über Cimino hervorgehoben wurde, sicher weil er eine besondere Art hatte, sie zu tragen, eine Art, sich von seiner Sonnenbrille und von dieser Einstellung des Sichtbaren her auszudrücken, die durch seine Filme spukte, diese Brille verkündete wohl vor allem die grundsätzliche Vorstellung einer Grenze in seinem Leben, sie rekapitulierte spektakulär, wie ein Theatervorhang, den man als Vergeltung schließt, die Serie von Grenzen, an die er in jedem Augenblick seines Lebens gestoßen war, während er versuchte, sie zu verwischen: die Grenze zwischen ihm und den anderen natürlich, aber vor allem die Grenze zwischen der Empfindlichkeit seiner Träume und den Millionen Dollar, deren Verlust man ihm vorwarf, die Grenze zwischen der Poesie und dem Geld, die Grenze zwischen den Geschlechtern (denn in seinen Filmen waren die Männer weiblich und die Frauen männlich), die Grenze zwischen dem Amerika seiner Niederlagen und dem Europa seiner Gedanken.

Kurz und gut, Cimino, so sagte man, weihte seine Zeit der Einsamkeit, dieser Einöde, die in ihm gewachsen war, und die kein Sehen störte, weil die Einöde die Vollendung des Sehens ist. War er völlig verrückt geworden, oder hatte er die Weisheit erlangt? In gewisser Weise sind Verrücktheit und Weisheit ein und dasselbe, die Vernunft versucht nur auszureizen, was in ihr die Grenze offenbart. Auf jeden

Fall war er wie Kafkas Held in *Amerika*, einem Buch, das ursprünglich *Der Verschollene* hieß, ganz und gar in der Ferne verschwunden, im verborgenen Herzen dieses amerikanischen Landes, das – woran er nach Melville erinnert hatte – auf einer riesigen Blutlache errichtet war.

Sein Verschwinden erscheint mir logisch: War er nicht gezwungen, in die Wälder zu fliehen wie der weiße Hirsch? Ich sah seine Filme noch einmal, einen nach dem anderen, und machte mir Notizen, und je mehr ich sah, desto offensichtlicher wurde, dass Cimino *The Great Melville* nicht nur verstehen würde, sondern dass er das Drehbuch gewissermaßen in jedem seiner Filme *schon* realisierte.

Drei Pointel

Ich habe gesagt, dass ich damals verrückt war – sagen wir, ich war besessen: Die Namen, die Bücher, die Filme hörten nicht auf, im Inneren meines Kopfes zu leben, sie trafen sich, um sich miteinander in Ekstase zu versetzen, ohne dass ich sie irgendwie trennen konnte. Ich war geradezu besessen vom Strom der Namen, Sätze, Titel von Büchern und Filmen, dessen Zirkulation allmählich meinen Atem und meine Nerven ersetzten.

Das beruhigte sich nie: Wer hat gesagt, dass die Namen seit Christus wie Morgenluft sind und dass sie Träume werden? In meinem Leben ist die Morgenluft maßlos, sind meine Träume riesig, sind sie Brände, die sich durch die Nächte, die Jahreszeiten, die Reisen ausbreiten: Sie wecken die Namen, andere Namen, alle Namen, die miteinander sprechen.

Meine Krankheit, wie meine Freunde sagten, meine Verrücktheit war also das: eine ständige Bewegung von Namen. Jeder von ihnen kam mit dem Wind, sie bildeten eine Herde, wie Wildpferde, die durch ein Tal stürmen. Jeder Name entzündete einen anderen, und es hörte nie auf: Ich verbrachte meine Tage damit, mir Listen, Satzketten, Zitate aufzusagen; alles trat in Beziehung zueinander und öffnete sich maßlos, wie ein Land ohne Grenzen, mit Flammen des Glücks, die sich der erloschenen Welt entreißen.

Man kann natürlich meinen, dass ich krank war, aber dieses Leben der Namen, mit denen ich beladen war, machte mich seltsamerweise leichter, so als erschiene mir in jedem Augenblick Melvilles weißer Hirsch. Genau: Ich lebte inmitten einer Prozession weißer Hirsche, und in gewisser Hinsicht war das meine Verrücktheit, aber es war auch mein Ruhm, denn in diese Prozession, die durch meinen

Kopf defilierte, war ich mit aufgenommen: Mich zwischen den Namen zu bewegen verlieh mir Flügel.

An einem März morgen, nach wochenlangen Recherchen, bizarren Treffen und entmutigenden Telefonaten gab mir jemand die Nummer von Michael Cimino. Das war in einer Produktionsfirma Rue Notre-Dame-de-Nazareth, direkt neben der Place de la République. Der Mann, mit dem ich an dem Tag über mein Drehbuch sprach, ein gewisser Pointel, fand, ich sei total verrückt, er meinte, niemand würde Geld in so ein Projekt stecken. Pointel hatte schon lange aufgehört, «ambitionierte» Filme, wie er sagte, zu produzieren; seiner Meinung nach war die Zeit des großen Kinos vorbei, es gab nur noch das Fernsehen, und er begnügte sich damit, Serien für französische Sender zu machen, Sagas, «Geschichten für Großmütter», wie er sie nannte.

Aber dieser Mann um die sechzig, dessen Gesicht gerbt war wie das eines Seewolfs und der grinste wie ein Idiot, liebte die amerikanische Literatur. Er hatte seine Jugend in San Francisco verbracht und lebte immer noch das halbe Jahr in Kalifornien, er erzählte mir von den Stränden, besonders von Big Sur, wo er ein Häuschen hatte, eher eine Hütte. Er hatte sie selbst gebaut und war sehr stolz darauf.

Pointel zitierte mehrmals einen Satz von Kerouac: «In völliger Einfalt, wie ein Indianer, der in den Wäldern ganz allein ein Kanu baut.» Dann begann er über seine große Leidenschaft, die amerikanische Literatur, zu monologisieren. Er liebte Melville, Faulkner, Whitman, für ihn war das, was je an Schönstem über «den Krieg und die Liebe» (ich zitiere ihn), über «die Hoffnung und die Enttäuschung», über «die Politik und das Grauen» geschrieben wurde, dort geschrieben worden, und die amerikanischen Filme, seiner Meinung nach die besten der Welt, waren immer nur die Erben der amerikanischen Literatur, die die beste der Welt war.

Kurz und gut, als er den Namen Cimino aussprach und ich lachend sagte, er allein könne einen Film wie *The Great Melville* machen, weil sein Leben nicht ohne Bezug zu Melville sei, sah mich Pointel lange an, ohne etwas zu sagen, als wollte er einschätzen, ob ich es ernst meinte, als hätte ihn auf einmal die Möglichkeit gestreift, mein Drehbuch könne etwas wert sein. «Michael? Das ist ein Freund von mir. Hier ist seine Nummer, grüßen Sie ihn. Sie werden ja sehen.»

Er reichte mir ein gelbes Post-it, stand auf, brachte mich zur Tür und sagte, während er mir die Hand drückte: «Wenn Sie es schaffen, Michael aufzuwecken: *Jackpot!* Halten Sie mich auf dem Laufenden», dann lächelte er und klopfte mir auf die Schulter.

Cimino aufwecken, was sollte das wohl heißen? Bestimmt ist die Telefonnummer falsch, sagte ich mir, während ich die Treppe runterging. Pointel hat mir Unsinn erzählt, er ist genauso durchgeknallt wie mein Drehbuch, außerdem hat er sich über mich lustig gemacht: Gerade jetzt telefoniert er sicher mit einem Produzentenfreund (einem, mit dem er segeln geht oder so was) und erzählt ihm, dass er gerade einen bescheuerten französischen Schriftsteller im Büro gehabt hat, der einen Film mit Michael Cimino machen will, und beide lachen sich halb tot, zwei weitblickende und traurige Raubvögel, zu denen sie geworden sind, so wie in letzter Zeit fast alle, in Frankreich und sicher überall auf der Welt.

Es wurde Zeit, dass ich dieses Delirium beendete, dass ich einen Schlussstrich unter diese Geschichten von weißen Hirschen und mystischen wabenförmigen Köpfen zog. Eigentlich machte es mir keinen Spaß mehr, ich war einfach besessen davon. In den letzten Jahren hatte ich nicht darauf geachtet, was mit mir geschah, und noch weniger auf das, was mit den anderen geschah, ich war in eine irrsinnige Einsamkeit gerutscht, eine Einsamkeit, die ich für groß-

artig hielt, die aber nur eine schnöde Isolierung war; mein Leben, das ich für ein Abenteuer hielt, kreiste um meinen Computer, vor dem ich zehn Stunden am Tag saß, meinen Kühlschrank, der unablässig leer war, und ein paar Bars bei Gambetta oder in Belleville, wo ich mich betrank und irgendwem irgendwas erzählte. Das alles, weil ich eine fixe Idee hatte, das alles, weil ich Melville las, den großen Melville, und weil ich in seinen Büchern, in seinem Leben und in seinem Denken etwas entdeckt hatte, das mir entscheidend zu sein schien, etwas, wofür ich unmerklich meine Freunde, meine Freude und die Romane, die ich schrieb, verloren hatte, mit anderen Worten, das Leben selbst.

Als ich an jenem Tag ziellos durch die Straßen lief, stieß ich vor Beaubourg auf Agathe, eine junge Frau, in die ich ein paar Jahre zuvor verliebt gewesen war. Sie war Filmemacherin geworden. Agathe war strahlend schön, die weißen und violetten Blumen, die wie Weintrauben in den Blättern um uns herum leuchteten, schienen sich ihrer Frische zuzuwenden; man konnte meinen, diese Blumen seien nur aufgeblüht, um ihr schönes blasses Gesicht mit etwas Mauve anzustrahlen und ihr Kleid in rot-weißem Vichymuster mit kleinen Lichtreflexen zu verzieren, die mich mit ihrem Glanz dazu einluden, eine seidige, kindliche Leichtigkeit mit ihr zu teilen, als würde es mitten im März schneien, als liebkosten die Flocken meine Wangen, als wäre dieser Blumenschnee das Versprechen eines sanften Kusses und als wäre ich vielleicht doch nicht ganz allein auf der Welt, weil diese junge Frau mich anlächelte und alle Zeit für mich zu haben schien. Aber dann klingelte ihr Telefon, sie ging sofort ran und warf mir im Davongehen eine Kusshand zu.

[...]