

(aus: SAP-Zeitung Nr. 32, September 2017)

Otto Teischel

Filmdeutung als Weg zum Selbst

Überlegungen zu einer existenziellen Psychoanalyse

am Beispiel des Films „In America“ von Jim Sheridan

(Vortrag im SAP am 19.6.2017)

Film und Psychoanalyse

Bekanntlich stand Sigmund Freud (1856-1939) dem Kino und seinen Möglichkeiten skeptisch bis ablehnend gegenüber. Er verweigerte seine Mitarbeit, als er ein sehr lukratives Angebot aus Hollywood bekam, an einem Liebesfilm von Samuel Goldwyn beratend mitzuwirken, und er lehnte die Unterstützung des als eine Art „Lehrfilm“ zur Psychoanalyse geplanten Werkes „Geheimnisse einer Seele“ (1926) von Georg Wilhelm Pabst ab, das dann auch ohne seine direkte Beteiligung zu einem erfolgreichen frühen filmischen Manifest der Psychoanalyse wurde (Bredenkamp, 2006). Freud teilte die bürgerlich-intellektuelle Kritik seiner Zeit an dieser neuartigen Unterhaltung für die Massen, die als oberflächlich und suggestiv galt und für ihn die Seriosität der Psychoanalyse eher zu untergraben als ihr förderlich zu sein schien (vgl. Hipfl, 2006).

Erst im Laufe der Zeit näherten sich diese beiden so vielschichtigen und in beständiger Fortentwicklung befindlichen Zugangsweisen zum Menschen einander an und entdeckten allmählich ihre sich gegenseitig inspirierenden und erweiternden Potentiale, wobei es zuerst Filmschaffende, wie etwa Alfred Hitchcock (1899-1980), gewesen sind, die in ihre Werke Erkenntnisse der Psychoanalyse einzubeziehen begannen als umgekehrt. Für sie war die großartige Möglichkeit, Seelenzustände des Menschen mit filmischen Mitteln erlebbar zu machen, Träume und Phantasien zu bebildern und in das Handlungsgeschehen einzubeziehen, verstärkt durch die ureigenen filmischen Elemente Bild, Schnitt, Ton und Musik, eine ungeheure Chance, der Komplexität der menschlichen Psyche - den „Geheimnissen der Seele“ - endlich auch anschaulich Ausdruck geben zu können und diesen

inneren Reichtum des Menschen in einer universal verstehbaren Sprache angemessen zu vermitteln.

In einem seiner frühen Meisterwerke - *Spellbound* (deutsch: *Ich kämpfe um dich*, 1945) mit Ingrid Bergman und Gregory Peck - hatte Hitchcock sich nicht nur als einer der ersten Regisseure um eine ernsthafte Darstellung der Psychoanalyse im Spielfilm bemüht, sondern auch die Möglichkeiten einer filmischen Inszenierung des Unbewussten eindrucksvoll genutzt, indem er für die Gestaltung einer zentralen Sequenz, da sich der an einer Amnesie leidende Protagonist John Ballantyne (Gregory Peck) an einen Traum erinnert, Salvador Dali (1904-1989) gewinnen konnte, dessen künstlerisches Werk wie eine einzige Illustration des Unbewussten erscheint und den Freud 1938, bei einem Treffen in seinem Londoner Exil noch persönlich kennengelernt hat (Salber, 2004).

Hitchcock hat sich in vielen seiner weiteren Werke immer wieder mit psychologisch-psychoanalytischen Themen beschäftigt, die teilweise überaus komplex erscheinen und entsprechend viele Analysen und Interpretationen seiner Filme hervorgerufen haben: wie zum Beispiel *Das Fenster zum Hof* (1954), der neben dem Voyeurismus des Protagonisten auch den des Kinzuschauers kritisch reflektieren lässt, oder, ganz besonders, *Vertigo - Aus dem Reich der Toten* (1958), der nicht nur die Angststörung und Depression eines traumatisierten Mannes erfahrbar macht (in beiden Filmen spielte James Stewart die Hauptrolle), sondern auch ein Verwirrspiel zwischen Illusion und Wirklichkeit für den Zuschauer inszeniert und zum Nachdenken über Projektion, Wunscherfüllung, Liebe und Abhängigkeit anregt.

Je länger, weitreichender und reflektierter sich das Medium technisch und global zu differenzieren begann - nachdem es in seiner mehr als hundertjährigen Geschichte schon alle möglichen „Verblendungszusammenhänge“ (Reese-Schäfer, 2012, S. 89) eines demagogischen und manipulativen Gebrauchs durchlaufen hat, die sich inzwischen weitgehend auf das Internet als Informations- und Entfremdungsmaschine unvorstellbaren Ausmaßes verlagerte -, desto klarer und kritischer wurde auch die Auseinandersetzung mit den Potentialen des Mediums aufgenommen, insbesondere von psychoanalytisch interessierten und gebildeten Autoren und Filmemachern. Und schließlich begannen sich ihrerseits auch immer mehr Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker für die filmszenatorischen Ausdrucksmöglichkeiten des Unbewussten und deren vielfältige Interpretationen zu interessieren.

Seit wir mit Sigmund Freud eindringlich gelernt haben - was wir vielleicht schon lange ahnten und immer wieder zu spüren bekamen -, dass „das Ich nicht Herr sei in seinem

eigenen Haus“ (Freud, 1917), und der Mensch vor allem von unbewussten Kräften, von Instinkten, Trieben, Gefühlen und Wünschen geleitet wird, deren Dynamik er, wenn überhaupt, nur im Nachhinein zu durchschauen lernen und womöglich in bewusste, schöpferische Kräfte verwandeln kann, wurden allmählich auch Filmgeschichten mit anderen Augen angeschaut. Und es begann sich eine Tradition der psychoanalytischen Filmrezeption und -interpretation zu entwickeln, die in den Leinwand- und Bildschirmgeschichten, die das Kino erzählte, *archetypische Spiegelungen des menschlichen Unbewussten* zu sehen begann, in einer so überreichen und komplexen Weise wie noch niemals zuvor, weil der Film tatsächlich die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen des Menschen in sich vereinte und *gleichzeitig* vermitteln konnte.

Jeder Zuschauer sieht gewissermaßen „seinen eigenen Film“, dessen Erzählung auf seine bestimmte Lebensgeschichte in dieser besonderen, konkreten (zeitlichen und räumlichen) Situation trifft: und damit auf sein *individuelles Unbewusstes*, das immer aus zugleich „objektiv“ schicksalhaften (zeitlichen und räumlichen) Prägungen dieser konkreten einzelnen Existenz und deren subjektiv persönlichen Reaktionen darauf gebildet wird, einschließlich der diesem individuellen Unbewussten hilfreich erscheinenden Abwehrmechanismen (Neurosen, Süchte und andere psychosomatische Krankheiten); und zugleich trifft die Filmerzählung auf die Dimension eines *kollektiven Unbewussten*, das durch die psychophysische Grundausstattung der Spezies Mensch in die Welt gekommen ist, dessen Hirnstrukturen ebenso Empathie und Übertragbarkeit ermöglichen wie eine intuitiv erfassbare Logik sprachlicher und bildsprachlicher Informationen. Wobei auch diese kollektiv wirksamen Mechanismen noch der Veränderung durch ökologische und soziokulturelle Entwicklungsprozesse unterliegen, die sich bis hin zu evolutionären Umbauprozessen in der genetischen Struktur auswirken können, die sich den äußeren Veränderungen anpasst, um die Spezies und den Einzelnen überlebensfähig zu halten.

Je gravierender sich durch die massiven technischen Eingriffe des Menschen in seine ursprüngliche Lebenswelt - und zwar in die Natur des Planeten wie in seine eigene, die er mittels Transplantation, Implantation, Gen- und Gestalt-Manipulation zu optimieren versucht - die Existenzbedingungen für alle verändern, etwa die virtuelle Welt mehr und mehr zur einzig realen zu werden scheint, desto nachhaltiger wandeln sich auch die Kommunikations- und Verständigungsmöglichkeiten und bringen zugleich veränderte, neue „Sprachen“ hervor. Das wird an der rasanten Entwicklung von der Einführung des Radios

bis zur digitalen Echtzeitübermittlung von global verfügbaren Daten aller Art durch das Internet nur allzu deutlich.

Damit haben sich nicht nur die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Welt und des Menschen und unsere Sehgewohnheiten immer wieder verändert - so wie Mikroskop, Röntgenstrahlen und Magnetresonanztomographie Medizin und Neurobiologie revolutioniert haben -, sondern die *Bildsprachen*, von der Malerei über die Fotografie und den Film bis zur jederzeitigen Verfügbarkeit digitaler Inszenierungen, sind zum beherrschenden Medium der Gegenwart geworden.

Dessen Reichtum und Gefahren, Potentiale und Fehlentwicklungen, fordern gleichermaßen zur Auseinandersetzung auf, wobei die jeweiligen Ursachen und Hintergründe für einen süchtigen oder sehnsüchtigen, blindgläubigen oder ermutigenden Gebrauch des Mediums - zwischen narzisstischer Zurschaustellung und existenzhellender Selbstreflexion - wiederum ein überaus interessantes und ergiebiges Arbeitsfeld für die Psychoanalyse bedeuten können und es mehr und mehr werden.

Es sind bereits zahllose Bücher und Aufsätze zum Thema „Film und Psychoanalyse“ erschienen, das renommierte Britische Institut für Psychoanalyse (gegr. 1924) (www.psychanalysis.org.uk) veranstaltet unter dem Motto „Couch and Screen“ (www.couchandscreen.org) regelmäßig ein eigenes „Europäisches Psychoanalytisches Filmfestival“ in London, und in vielen Städten weltweit finden längst, in Programmkinos oder anderswo, öffentliche Filmveranstaltungen statt, da Psychoanalytiker und psychoanalytisch geschulte Experten mit (oder vor) ihrem Publikum einen gemeinsam erlebten Film aus ihrer Sicht analysieren.

Ein sehr interessantes Forum für den Gedankenaustausch unterschiedlicher psychoanalytischer Zugänge der Filminterpretation, findet sich innerhalb der Reihe „Psychoanalytische Blätter“ (Vandenhoeck & Ruprecht), da sich, unter der Herausgeberschaft von Ralf Zwiebel und Dirk Blothner (s.o.), sieben Psychoanalytiker und ein Filmwissenschaftler mit dem (sehr ergiebigen) Film *Melancholia* von Lars von Trier (2011) auseinandersetzen und dabei zugleich auch über ihre unterschiedlichen Herangehensweisen Auskunft geben. So kann das Buch wie eine mögliche Einführung in die Filmpsychoanalyse gelesen werden, deren Autoren ihren Austausch auch künftig fortzusetzen gedenken, um, wie die Herausgeber im Vorwort schreiben, „der sich in großer Geschwindigkeit ausbreitenden Filmpsychoanalyse einen Rahmen zu bieten, in dem ihre methodischen Grundlagen reflektiert und entwickelt werden können“ (Zwiebel, Blothner [Hg.], 2014)

Im Grunde lassen sich an den inhaltlichen und formalen Umgangs- und Ausdrucksweisen des Menschen in Bezug auf die elektronischen Medien auch seine sonstigen Beziehungsverhältnisse analysieren, zumal seit der verbreiteten Nutzung sogenannter „sozialer Netzwerke“ und anderer mehr oder weniger mediengebundener Kommunikationsformen auch ausschließlich virtuelle, nur noch über (Bild-)Medien stattfindende Beziehungen, immer realer erscheinen und tatsächlich werden.

Der großartige Film *Her* (2013) von Spike Jonze - von dem auch das Drehbuch stammt - treibt genau diese Perspektive auf ihre absurde Spitze: der Protagonist Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), der sich beruflich ausgerechnet als Ghostwriter von Liebesbriefen für schüchterne Zeitgenossen verdingt, verliebt sich inmitten einer eigenen schweren Beziehungskrise in die einfühlsam und erotisch klingende Stimme eines lernfähigen Betriebssystems namens „Samantha“ (im Original gesprochen von Scarlett Johansson), das immer mehr zur Obsession für ihn wird. In der Logik dieser Geschichte findet er schließlich über den Umweg der (auch noch) scheiternden virtuellen Liebesbeziehung, die ihm in Wirklichkeit nur seine tiefe Sehnsucht nach einer vertrauensvollen Nähe zu einem anderen Menschen spiegelt, erst zu einer wahrhaftigen Beziehung zu sich selbst: Indem er in seiner eigenen Sehnsucht Halt zu finden und sie als seine Liebesfähigkeit anzunehmen beginnt, wird er unabhängig von seiner Sucht nach Geborgenheit in einer realen oder virtuellen Beziehung zu einem anderen Menschen.

Filmdeutung als Weg zum Selbst

Neben dem naheliegenden psychoanalytischen Zugang, der unter der Oberfläche des Handlungsgeschehens in einer Filmgeschichte (und entsprechend auch bei allen anderen künstlerischen Ausdrucksformen des Menschen, in Malerei, Literatur, Musik, Theater ...) nach unbewussten Motiven und verdrängten Konflikten forscht, die sich - ganz ähnlich wie in Träumen - verschlüsselt und rätselhaft zeigen, weil sich darin etwas anzudeuten versucht, das sich (noch) nicht anders mitteilen „darf“, gibt es noch eine ganz andere, *existentielle Dimension* der Künste und des Menschen.

In dieser Dimension will sich der Einzelne schöpferisch ausdrücken und seinem entfremdeten Selbst auf die Spur kommen, um in der Wahrhaftigkeit seiner ureigenen Sehnsucht geborgen sein zu können. Seine Träume, seine Krankheiten und seine Künste revoltieren gegen die Unfreiheit einer fremdbestimmten, unterdrückten Existenz, gegen eine Gesellschaft, die den Einzelnen nicht als eigenständige Person wahrnimmt, sondern zu

einem „Objekt“ herabwürdigt, das vor allem funktionstüchtig, leistungsorientiert und konsumfreudig zu sein hat.

Wenn die unbewussten Ausdrucksformen oft aus Triebkonflikten und Wunschphantasien stammen, deren Lösung und Erfüllung ein rigides Über-Ich nicht zulassen kann, weshalb ihre drängende Dynamik in Traumgeschichten und psychosomatische Symptome „auswandern“ muss, die in ihrer Wurzel nicht durchschaut werden dürfen - was manchmal erst in einer aufdeckenden Psychotherapie bzw. -analyse gelingen kann -, dann setzt die *bewusste Sehnsucht nach dem eigenen Selbst*, die aus der Entfremdung endlich wieder zu sich finden will, womöglich Entschlossenheit, Mut und Selbstvertrauen als Handlungsressourcen frei, mit deren Hilfe der Einzelne beginnt, nicht nur seine Lebensverhältnisse, sondern indirekt auch die seiner Umgebung zu verändern, in die er sich nicht länger wie von ihm erwartet einfügt.

„Ich empöre mich, also sind wir“, wie Albert Camus es in seinem philosophischen Vermächtnis *Der Mensch in der Revolte* (1969, S. 21) formulierte, der darin in einem eigenen Essay auch sein Kunstverständnis beschrieb. Gleich einleitend heißt es: „Die Schöpfung ist Forderung nach Einheit und Zurückweisung der Welt. Aber sie weist die Welt um dessentwillen zurück, was ihr fehlt, und im Namen dessen, was sie manchmal ist“. („Revolte und Kunst“, 1969, S. 205-225).

Wenn uns an der Befreiung des Selbst aus seinen unbewussten und „bewussten“ *Entfremdungen* gelegen ist und daher die *existentiellen Entfaltungsmöglichkeiten einer Person* wesentlich sind - ihre aus (unbewusster) Überlebensnotwendigkeit oder eigenen (vermeintlich) selbstbestimmten Gründen getroffenen Entscheidungen -, dann erscheint es auch dringend erforderlich, *den Menschen in all seinen Dimensionen* - Körper, Seele und Geist (und deren Verknüpfungen) - wahrzunehmen und zu deuten. Um nicht in jene ideologische Verblendung eines „Nichts als“ zu geraten, in der die Existenz des Einzelnen materialistisch („hirnphysiologisch“) reduziert erscheint auf ein Bündel von Instinkten und Trieben, Resultat neurochemischer Prozesse, die ihn jederzeit determinieren.

Hinter jeder Einseitigkeit, die den Menschen nach einer bestimmbaren psychologischen Struktur und vermeintlich mess- und berechenbaren Reiz-Reaktions-Mustern „objektiv“ zu erfassen versucht, verbirgt sich ein dogmatischer Geltungsanspruch, der Personen gerade durch diese Sichtweise erst *zu Objekten macht* und genau dadurch deren potentielle Freiheit und Individualität unterdrückt.

Ebenso vermessen wäre es, die psychophysischen Voraussetzungen unseres (Selbst-) Bewusstseins außer Acht zu lassen und dessen „Ideen“ für willkürliche Erzeugnisse eines

unabhängigen Geistes zu halten, da die Freiheit des Einzelnen vom ersten Moment seines Daseins in der Welt an die eigene Körperlichkeit und deren Entwicklungs-, Erkenntnis- und Gestaltungspotenziale gebunden ist.

Weder ein materialistisches noch ein idealistisches Welt- und Menschenbild entspricht der ungeheuren Komplexität und Rätselhaftigkeit unseres Daseins (vgl. Teischel, 2014, S. 29-35), keine philosophische, religiöse oder wissenschaftliche Lehre beantwortet endgültig, stellvertretend und dauerhaft die Frage nach dem Sinn der Existenz und kann dem Einzelnen die Entscheidung abnehmen, „ob sich das Leben lohne oder nicht“ (Camus, 1959, S. 50) - angesichts seiner eigenen Endlichkeit, seiner entsetzlichen Angst vor dem Nichts und der Notwendigkeit, sich täglich aufs neue diesem unbegreiflichen Wunder des eigenen Daseins überlassen zu fühlen, das soviel Leid und soviel Schönheit für ihn bereithält.

Seit das Kind zur Welt und zur Sprache gekommen ist, „Ich“ zu sagen und zu denken gelernt hat, fing auch das Wunder seines eigenen Selbst zu existieren an, das sich seitdem in einem dynamischen, lebendigen, unendlichen Prozess zu dieser einmaligen, konkreten Persönlichkeit schöpferisch gestaltet, zu der es potentiell werden kann: aus seinen schicksalhaften Gegebenheiten, leiblichen Anlagen und besonderen Fähigkeiten, die jene wandelbare, überraschende und ureigene Vielfalt genau dieses besonderen Individuums, dieses einzelnen Menschen ergeben, der seinen unersetzlichen, wahrhaftigen und genau auf diese Weise besonders schönen Teil zur Gemeinschaft aller beiträgt.

Wenn eine solche Beschreibung zu abgehoben erscheint, um der menschlichen Lebenswirklichkeit angemessen sein zu können, zeigt sich daran nur das Ausmaß der Entfremdung von unseren Möglichkeiten, in der unser Kleinmut und unsere Skepsis sich längst eingerichtet haben. Und das liegt an eben jenen „Zurichtungen“ einer nach ideologischen Normen vergleichenden, messenden und vermeintlich „objektiv“ urteilenden Gesellschaft, die ihre Kinder von Anfang an zu nützlichen, wettbewerbstauglichen Funktionsträgern erzieht und kaum zu ihrem ureigenen, bewussten Selbstsein ermutigt.

Wenn Kunst etwas anderes sein soll als ein wohlgefälliges Alibi zur Abwehr der Angst oder Ablenkung von den Ungerechtigkeiten in einer Gesellschaft, dann hat sie gerade die Aufgabe, den Einzelnen aus den Entfremdungen und Verirrungen wieder auf den Weg zum eigenen Selbst zu führen. Zu revoltieren gegen Unterdrückung, Zerstörung und vermeidbares Leid, ihn im Namen seiner menschlichen Würde daran zu erinnern, wozu er ursprünglich berufen ist und welche einmalige, konkrete Möglichkeit mit dieser bestimmten Person zur Welt gekommen ist.

Sich im Spiegel einer (Film-)Geschichte wiedererkennen zu können, am Beispiel einer oder mehrerer anderer Personen und deren Erleben und Verhalten, durch sie erinnert zu werden an Verborgenes, Verdrängtes, lange schon zutiefst Ersehntes doch nie Gelebtes der eigenen Geschichte, wird womöglich zu einer tief berührenden, ja erschütternden Botschaft der Wahrhaftigkeit: so ergreifend, dass danach alles verändert erscheint.

Wahrhaftige (Film-)Kunst verdichtet und schärft die Wahrnehmung auf das Geschehen vor unseren Augen und in unserem Inneren, weil sie mit uns persönlich zu tun hat. Sie ruft wach und ermutigt, bestärkt unser Einfühlungsvermögen, fordert zum Widerstand oder zur Umkehr und zur Gestaltung der Verhältnisse im eigenen Sinn auf. Und die Wahrhaftigkeit einer Filmgeschichte vermag die Sehnsucht nach Entfaltung der eigenen schöpferischen Potentiale zu beschwören - als der wesentlichen Sinnerfüllung der eigenen Existenz, die zugleich Teil und Spiegel jener Sinnhaftigkeit des Lebens ist, für die es keinen anderen Beweis gibt als den aufrichtigen Glauben des Einzelnen, der mit seinem Dasein zugleich dessen Gültigkeit bezeugt. Wahrhaftige (Film-)Kunst bezeugt das Wunder des Seins durch die schöpferischen Ausdrucksformen der körperlichen, seelischen und geistigen Existenz des Menschen. Sie bezeugt in ihren Werken die so gefährdete, zerbrechliche, sterbliche Kostbarkeit und Rätselhaftigkeit dieser Existenz, die sich und die Welt selbstbewusst wahrzunehmen, zu reflektieren und mitzugestalten vermag. Eine sprachbegabte, lernfähige, selbstbewusste Existenz, die sehnsüchtig, staunend und philosophierend nach ihrem Sinn fragen und Werte und Ziele für sich entwickeln kann, im Allgemeinen wie im Besonderen. Und die liebevolle Beziehungen zu anderen Einzelnen aufnehmen möchte, mit denen sie gemeinsam die Voraussetzungen zu schaffen oder zu erhalten versucht, fürsorglich und geborgen genug zu leben und sich so ernsthaft und spielerisch frei wie möglich entfalten zu können.

Alle unterhaltsamen Lügen und verblendenden Ideologien, mit denen die eigene Sehnsucht ersatzweise - *süchtig* - abgespeist werden soll, alle *Entfremdung* vom eigenen Wesen als eines selbstbewussten, sich und sein Dasein in dieser Welt schöpferisch und verantwortungsvoll mitgestaltenden Menschen, erscheinen aus dieser Perspektive wie eine unerträgliche Zeitverschwendung und beleidigen die Menschenwürde.

Daher empört sich der Einzelne - ebenso wie jede wahrhaftige (Film-) Kunst, die seine existentielle Situation als Mensch spiegelt und dem Wesen seiner Sehnsucht Ausdruck verleiht - immer auch solidarisch mit jedem anderen Einzelnen gegen alle Formen psychophysischer Gewalt und medialer Manipulation, die einem Rezipienten - wie massiv oder subtil, absichtlich oder gutgemeint auch immer - die Möglichkeit seiner eigenen Antwort verstellt oder verwehrt.

Und es gilt immer auch für eine potentiell wahrhaftige Filmdeutung - genauso wie für jede andere Interpretation von Kunstwerken oder Träumen, und im übrigen auch für jede Diagnose eines Arztes oder Psychotherapeuten: dass eine Deutung niemals verbindliche („objektive“) Gültigkeit beanspruchen kann und auch durch die Anwendung irgendeiner psychologischen, filmästhetischen oder -soziologischen Theorie keineswegs zur Selbsterkenntnis führt.

Jede Filmdeutung und -therapie eines Einzelnen wird nur so wahrhaftig, erhellend und womöglich für andere bestärkend wirken können, wie sie die subjektive, persönliche und selbstbewusst reflektierende Auseinandersetzung mit einer aufmerksam erlebten Filmgeschichte - gleichsam die Spiegelung des Geschehens in der eigenen Biographie und die eigene Gegenübertragung darauf - als *eine* mögliche existentielle Deutungsperspektive potentiell allen anderen Einzelnen zur freien Verfügung stellt. Damit die sich womöglich, als Erweiterung der eigenen Perspektive, ihrerseits darin wiederfinden können. Erst in der Deutung eines anderen Selbst mag manchmal eine Filmgeschichte angemessen nachvollziehbar werden, weil seine Reaktionen auf das Geschehen mir dieses erst empathisch erschließen.

Wenn, wie es heißt, „vier Augen mehr als zwei“ sehen - wobei das „Auge“ in unserem Zusammenhang stellvertretend für alle Sinnesorgane und deren „Denkorgan Gehirn“ stehen kann - sehen x-Augenpaare noch unendlich viel mehr in einer Filmgeschichte, erweitert sich der Freiraum möglicher Erkenntnis mit jedem Einzelnen, der aus seiner Perspektive beschreibt, welche Gedanken- und Gefühlsassoziationen das Erlebte bei ihm ausgelöst hat, um eine wesentliche Dimension aller möglichen Deutungen.

Gerade die subjektive, selbstbewusste Dimension, in der *jeder Mensch existiert*, verleiht ihm seine *existentielle Freiheit* und *Würde* und vermag dadurch *alle Einzelnen* zur jederzeit und überall auf der Welt die Menschen verbindenden Bedeutung und Sinnhaftigkeit ihres Daseins - zu ihrer *Menschheits-Würde* - zu befreien.

Im beiderseits solidarischen Wahrnehmen unserer jeweiligen Mitteilungs- und Empfangsweisen - zwischen meinem Selbst und Deinem Selbst, Gebendem und Nehmendem, Schöpfer und Betrachter, mit jederzeit wechselbaren Positionen - kann sich potentiell eine bestärkende, liebevolle Beziehung aller verwirklichen: weil alle einzelnen Menschen zugleich als Spiegel der gesamten Menschheit existieren, die sich ihrerseits in jedem Einzelnen ausdrückt und wiederfindet. Wie das Ganze (auch im Einzelnen) etwas anderes ist als die Summe seiner Teile, ist der Einzelne etwas anderes als bloßer Teil des Ganzen. Jeder Einzelne hat für das Ganze einen „absoluten“ (abgelösten, unabhängigen)

Wert, der nicht beliebig, ersetzbar oder gar „bloß subjektiv“ ist, sondern gerade *aufgrund dieser existentiellen Subjektivität für sich selbst absolut wertvoll und gültig*.

Jeder sehnsüchtig existierende Mensch - und das sind wir ausnahmslos alle, auch wenn wir (noch) nichts davon wissen - ist (potentiell) ein Lebenskünstler und damit jederzeit auch ein (potentiell) schöpferisch gestaltender und schöpferisch wahrnehmender Mensch, Gebender und Hingebender, Liebender und Geliebter, Regisseur und Zuschauer seines eigenen Lebensfilms.

Daran können wir uns womöglich wieder erinnern, sobald uns eine Filmgeschichte derart ergreift, dass wir in ihr uns selbst begegnen. Weil sie uns so sehr aus der Seele spricht und wir uns einfühlen können in das Schicksal der Personen auf der Leinwand, als geschehe gerade mit uns - oder wäre einmal ganz ähnlich geschehen -, was diese da vor unseren Augen erleben.

Wir können uns mit ihnen ängstigen oder verzweifelt sein, Schmerzen und Beschämung nachempfinden oder Freude und Begeisterung und selber zu Tränen gerührt sein, wenn die Liebenden auf der Leinwand einander endlich begegnen. Ja wir können uns so sehr mit einer Film-Person identifizieren und ihr als Zuschauer unsere Aufmerksamkeit und Liebe entgegenbringen, dass wir den Schauspieler, der diese Gefühle verkörpert, für jenen Menschen halten, der eigentlich uns damit meinte, was wir beide spürten, sobald wir einander trafen.

Darin ist alle Ambivalenz des Mediums Film enthalten: seine tief berührende, Empathie stärkende Wirkung und zugleich die bedenkliche Vermischung einer virtuellen, illusionären mit der *tatsächlichen* Realität: der existentiellen Wirklichkeit dieses konkreten einzelnen Zuschauers *vor* der Leinwand und der Lebenswirklichkeit dieses konkreten einzelnen Schauspielers, der die Gefühle einer bestimmten Filmfigur *auf* der Leinwand verkörpert. Wird eine potentielle Identifikation nicht mit bewusst eingesetzten künstlerischen Ausdrucksformen - Ironie, Distanzierung, Verfremdung, Off-Kommentar, Rollentausch, Perspektivenwechsel ... - gebrochen oder unterlaufen, sind der Manipulation des Zuschauers Tür und Tor geöffnet und können derartige Absichten vermutet werden.

Die Inszenierungen einer Filmindustrie, die den Starkult um ihre Hauptdarsteller mit spektakulären Preisverleihungen, grotesken Gagen und medialen Werbeauftritten aller Art inszeniert, um so möglichst weltweit Projektionsflächen für die verblendeten Sehnsüchte und Geltungsbedürfnisse eines anonymen Massenpublikums zu liefern, sind an Kassenerfolgen und Umsatzgewinnen interessiert und nicht daran, zur Bewusstseinsbildung und Existenzerhellung selbständig reflektierender Einzelner beizutragen.

Ob ein Film durch die Berührungen und Gedankenspure, die er beim aufmerksamen Zuschauer bewirkt, zu einer existentiellen Auseinandersetzung und Deutung auf inspirierende Weise einlädt, uns wachruft und nachdenken lässt über unsere eigenen Wert- und Zielvorstellungen für ein sinnerfülltes Leben, wird zum entscheidenden Kriterium seiner Wahrhaftigkeit und ermöglicht es, mit etwas Übung, einen wahrhaftigen Film leicht von aller effektheischenden, verführerischen, betäubenden und zerstreuenden Massenware zu unterscheiden, oft bereits aufgrund seiner Thematik oder eines Genres, dem er zugehört.

Die existentielle Filmtherapie wird nur mit Filmgeschichten gelingen können (und sollte nur solche auswählen), die nach Inhalt und Form so glaubwürdig, persönlich, authentisch und differenziert wie möglich gestaltet sind - und zwar durch alle am Gesamtkunstwerk eines Films Mitwirkenden -, dass sich zugleich potentiell jeder Zuschauer zu einer ebenso wahrhaftigen Antwort eingeladen und befähigt fühlt.

Je wahrhaftiger die Intentionen der (Film-)Schaffenden, desto aufrichtiger, berührender und zugleich (zum eigenen Selbst) befreiender wird das Erlebnis beim Rezipienten sein. Davon können Filmbeispiele Zeugnis ablegen, die sich ganz ausdrücklich auf existentielle Erschütterungen und Krisen im menschlichen Leben beziehen, in denen es um Leid, Sterben, Tod und Trauer geht, auch um dabei aufbrechende Gewissenskonflikte und Schuldgefühle. Einfühlsam geschriebene und authentisch gespielte Inszenierungen, die womöglich vom eigenen Erleben ausgehen und dem Schweren, Dramatischen und Unbegreiflichen nicht länger auszuweichen versuchen, sondern gerade im Angesicht des Leidens und der Endlichkeit nach dem tieferen Sinn unseres Daseins zu fragen beginnen.

(Film-)Kunst als Kur - „In America“ von Jim Sheridan

Der Film „In America“ von Jim Sheridan aus dem Jahr 2002 eignet sich aus mehreren Gründen ganz besonders gut, den Zusammenhang von Kunst und Leben, vom Leben als einem Gesamtkunstwerk, das wir schöpferisch mitgestalten können, zu verdeutlichen. Gleich auf verschiedenen Ebenen finden sich hier Beispiele für die erstaunliche Nähe und innere Verbindung eigener Erfahrungen mit dem Wunsch und den Fähigkeiten des Menschen, ihnen auch auf angemessene Weise schöpferischen Ausdruck zu verleihen.

Zudem offenbart eine tiefenpsychologische Auseinandersetzung mit der Dynamik der Entstehung von „In America“ - den mehr oder weniger bewussten Formen der Bewältigung

eines traumatischen Erlebens in der Vergangenheit dieser irischen Familie - zugleich das Medium Spielfilm für dessen Autor(en) und nahezu alle bei der Realisierung dieses Projekts Beteiligten als einen bedeutsamen Bewusstwerdungs- und Befreiungsprozess. Eine ganz ähnliche Wirkung entfaltet sich zugleich potenziell für alle Rezipienten dieses Films, sofern es ihnen gelingt, sich möglichst aufmerksam, empathisch und übertragungsbereit auf dessen Geschichte einzulassen.

Gerade weil „In America“ so überaus authentisch, stimmig und wahrhaftig inszeniert ist, weil die Personen hinter und vor der Kamera ihre persönliche, ebenso leid- wie liebevolle Entwicklungsgeschichte mitzuteilen und darzustellen versuchen, um sie auf diese Weise nachhaltig verarbeiten zu können und zugleich der Öffentlichkeit ein ermutigendes Beispiel gemeinsamer Leidbewältigung anzuvertrauen, gelingt es dem Zuschauer wie von selbst, spielend leicht sozusagen, in das Leinwandgeschehen hineingezogen zu werden und mit den Protagonisten der Geschichte im Film auch seine eigene zu fühlen und zu bedenken.

Im Grunde verhält es sich ganz ähnlich wie in einem gelingenden psychotherapeutischen (psychoanalytischen) Prozess, in den heilsame Bewegung kommt, sofern durch das authentische Bemühen und die potenzielle Offenheit *auf beiden Seiten* eine Übertragung der psychischen Energien möglich wird.

Eine vertrauensvolle Nähe, die sich durch die spürbare Aufrichtigkeit der Akteure auf der Leinwand - zuallererst durch die Schauspieler/innen - und die an einer berührend glaubwürdigen Inszenierung Beteiligten vermittelt, ruft auf Seiten des Zuschauers - oder eben, im therapeutischen Setting, eines Zuhörers (eines Psychoanalytikers) - das aufrichtige Interesse und die empathische Bereitschaft hervor, dem Patienten eine Zeitlang seine ungeteilte Aufmerksamkeit und Gegenwart zu schenken, was wiederum von dessen weiterer vertrauensvoller Nähe und zunehmender Offenheit beantwortet wird.

Dieser Prozess ist natürlich in der Auseinandersetzung mit einer Filmgeschichte ein anderer als im leibhaftigen Gespräch mit einem unmittelbar anwesenden Menschen oder einer Gruppe im therapeutischen Setting. Auch kann nicht direkt, durch Nachfragen, Anmerken oder Stellungnahmen ein beidseitiger Austausch gelingen - allenfalls ließe sich mit den jeweiligen Autor/innen, Darsteller/innen oder anderen am Film beteiligten Personen im Nachhinein schriftlich oder mündlich eine Diskussion über das von ihnen Ausgedrückte und von uns Wahrgenommene führen (sofern es uns überhaupt gelänge, in Kontakt mit ihnen zu treten).

Doch es geht bei der Analyse von Kunstwerken beziehungsweise schöpferischen Ausdrucksformen von Menschen immer um einen nachträglichen, zeitversetzten Prozess, der darum nicht weniger intensiv, empathisch, aufmerksam, authentisch und um

Wahrhaftigkeit bemüht ist, sondern gerade aufgrund der möglichen Distanz und ruhigen, selbstbestimmten Aufmerksamkeit wesentlich nachhaltiger, zeitloser und erkenntnisreicher ausfallen kann.

Ein Rezipient kann sich in die Zeugnisse gleich welcher künstlerischen „Sprache“ - in Texte, Bilder, Schauspiele, Lieder, Filme etc. - vertiefen, kann seine Eindrücke und Erlebnisse jederzeit wiederholen (zumal im „Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, W. Benjamin, 1963) und die Begegnungen damit erneuern, sooft es seine Zeit und seine Geduld ihm ermöglichen. Immer wieder aufs neue kann er wahrnehmen und in eine persönliche Beziehung treten zu dem, was seine Sinne und sein Geist ihn erfahren und erkennen lassen aus jener anderen Welt dieses bestimmten Menschen, der sich da auf diese bestimmte Weise auszudrücken und mitzuteilen versucht hat, ohne dabei wissen zu können (und genau wissen zu wollen), wer da im einzelnen über seinen künstlerischen Ausdruck mit ihm in Beziehung tritt.

Ein Kunstwerk ist zuerst und zuletzt die eigene schöpferische Gestalt einer (oder mehrerer) konkreten(r) Person(en), ihrer bewussten und unbewussten inneren Dynamik, die sich im schöpferischen Prozess Ausdruck und Geltung zu verschaffen versucht - und hat dadurch womöglich zugleich eine befreiende, heilsame, jedenfalls expressive Wirkung.

Und ähnlich verhält es sich mit der schöpferischen Gestalt der Wahrnehmung auf Seiten des/der konkreten Rezipienten und seiner/ihrer bewussten und unbewussten inneren Dynamik, die einem Kunstwerk zuerst und zuletzt ihre eigene Zeit und Aufmerksamkeit widmen, um damit womöglich eine befreiende, heilsame, jedenfalls anregende Wirkung für sich zu erleben.

Wegen der sich jederzeit verändernden inneren Befindlichkeit der an diesem Prozess beteiligten Personen - ob Künstler oder Rezipient -, wäre auch jede tatsächliche Begegnung zwischen beiden, so sie denn möglich wäre, eine ähnlich lebendige, dynamische, spannungs- und erlebnisreiche Beziehung wie die in einem konkreten existenziellen therapeutischen Prozess.

Darin liegt die Zeitlosigkeit aller schöpferischen Ausdrucksformen des Menschen, in denen er seine Gedanken, Gefühle und ästhetischen Empfindungen mitzuteilen versucht, als Erinnerung für sich selbst, als Zeugnis für seine Angehörigen oder seine Mit- und Nachwelt - für alle, die sich dafür interessieren, welcher konkrete einzelne Mensch (oder welche Gruppe von einzelnen Menschen) sich warum auf diese bestimmte Weise ausgedrückt hat.

Alle Kunst und Wissenschaft, die sich mit den Hervorbringungen und Zeugnissen menschlicher Kreativität beschäftigt und deren Geschichte als Geschichte einer

Phänomenologie der unendlichen Vielfalt und Komplexität menschlicher Potentiale begreift, bewahrt die Zeugnisse unserer Sehnsucht für die Ewigkeit und liefert damit zugleich den unendlichen Stoff unserer Erforschungen und Analysen der menschlichen Natur und des menschlichen Wesens und deren (Über-) Lebensformen durch Geschichte und Gegenwart.

Diesen umfassenden, allgemeinen Rahmen gilt es immer einzubeziehen und mitzubedenken, bei der eigenen Analyse von Kunstwerken ebenso wie in einer konkreten Psychoanalyse vor dem (Über-)Lebenskunstwerk des konkreten einzelnen Menschen, der sich uns gerade anzuvertrauen versucht, um dem Geheimnis seiner Natur und seines Wesens auf die Spur zu kommen. Und dem wir dabei ebenfalls immer nur auf der Basis unserer eigenen Natur und unseres eigenen Wesens begegnen können, über die wir womöglich mehr oder weniger aufgeklärt zu sein glauben und uns bestenfalls zeitlebens weiter bewusst zu werden versuchen. Die Existenzerhellung der Psychoanalyse als unabschließbarer schöpferischer Prozess und zugleich als Modell jeder existenziellen, ganzheitlichen, Empfindungen, Gefühle und Gedanken - als Körper, Seele und Geist - einbeziehenden Kunstrezeption.

Der Prozess der Auseinandersetzung mit sich selbst, einem anderen Menschen oder einem Kunstwerk ist ein *potenziell unendlicher*, schon deshalb, weil mit jedem neuen gegenwärtigen Augenblick, in jedem Moment des *Jetzt*, ein anderer Augenblick bereits wieder vergangen und zu Geschichte geworden ist. Und weil sich jederzeit zwei so unendlich komplexe, aus bewussten und vor allem unbewussten Dynamiken gestaltete und sich fortwährend entwickelnde „Welten“ (Zusammenhänge, Menschen, Schöpfungen ...) begegnen, dass sich auch andauernd neue, ungeahnte Perspektiven ergeben können - andere Empfindungen, Gefühle und Gedanken als beim letzten Mal.

In America

(Originaltitel: In America) Irland/Großbritannien, 2002. Regie: Jim Sheridan. Buch: Jim Sheridan, Naomi Sheridan, Kirsten Sheridan. Kamera: Declan Quinn. Musik: Gavin Friday, Maurice Seezer. Schnitt: Naomi Geraghty. Produktion: Jim Sheridan, Arthur Lappin. Darsteller: Samantha Morton (Sarah), Paddy Considine (Johnny), Djimon Hounsou (Mateo), Sarah Bolger (Christy), Emma Bolger (Ariel), Ciaran Cronin (Frankie)

Kurzkritik:

Eine irische Familie immigriert in die USA, um sich eine neue Existenz aufzubauen, doch der Neuanfang ist überschattet vom tragischen Tod des jüngsten Kindes. Nach anfänglichen Schwierigkeiten beginnt die Familie, langsam in New York Fuß zu fassen und den Weg in ein

glückliches Leben zu finden. Eine sehr persönliche, von der Autobiografie des Regisseurs inspirierte Immigrantengeschichte. Die ausgezeichneten darstellerischen Leistungen sowie die fesselnde visuelle Umsetzung verdichten das hervorragende Drehbuch zu einem Film, der lange nachwirkt und zur Reflexion über die Themen Tod, Familie und Heimat anregt. (*Lexikon des Internationalen Films*)



Szene aus dem Film: *In America*
20th Century Fox /AllStar Bildarchiv, mit freundlicher Genehmigung)

Die Geschichte des Films „In America“ basiert auf tatsächlichen Begebenheiten in der Autobiographie des Regisseurs Jim Sheridan. Er ist 1981 selbst zusammen mit seiner Frau und seinen beiden Töchtern illegal in die USA - nach New York - immigriert, um dort sein Glück im Filmgeschäft zu versuchen.

Das Drehbuch zum Film entstand in Zusammenarbeit mit seinen Töchtern, Kirsten (*1976) und Naomi (*1972), und verbindet die Erinnerungen der Familienmitglieder an tatsächliche Ereignisse jener Zeit mit fiktionalen Elementen. Im wirklichen Leben war es nicht Sheridans Sohn, der an einem Gehirntumor starb, sondern sein kleiner Bruder Frankie, dem „In America“ gewidmet ist.

Frankie heißt in der Filmerzählung der ebenfalls an einem Hirntumor verstorbene kleine (fünfjährige) Sohn von *Johnny* (Paddy Considine) und *Sarah* (Samantha Morton) (die Jim und Fran Sheridan im Film verkörpern) - beziehungsweise der kleine Bruder von *Christy* und *Ariel*, wie die Sheridan-Töchter im Drehbuch heißen. Naomi, die ältere (Christy), war damals 10 Jahre alt, ihre jüngere Schwester Kirsten (Ariel) 5 Jahre.

Wunderbarerweise fanden sich für die Verfilmung des Stoffes zwei wirkliche Schwestern, Sarah (*1991) und Emma Bolger (*1996), die während der Dreharbeiten in genau dem Alter der Sheridan-Töchter im Jahr 1981 waren.

Bereits 1990, als Sheridan seinen überaus erfolgreichen, vielfach preisgekrönten Film „Mein linker Fuß“ (1989) über den Maler Christy Brown (gespielt von Daniel Day-Lewis) verwirklicht hatte, regte er seine damals 19 und 16 Jahre alten Töchter dazu an, ein Drehbuch über ihre Kindheitsjahre in Amerika zu schreiben. Da lebte die Familie bereits wieder in Irland, wo Sheridans nächste Filme entstanden - u.a. „Das Feld“ (1990), „Im Namen des Vaters“ (1993), „Der Boxer“ (1997).

Für die Realisierung ihres Projektes „In America“ arbeitete die Familie dann intensiv in New York (zum Teil an Originalschauplätzen) zusammen, und alle drei Töchter haben früher oder später wie ihr Vater für den Film zu arbeiten begonnen: als Autorinnen ebenso wie vor und hinter der Kamera.

Tess, die jüngste, kam erst in New York zur Welt (wo sie heute vor allem als Lehrerin arbeitet) - kurz nach ihrer Geburt endet der Film. Ihre Filmeltern haben ihr den Doppelnamen „Sarah Mateo“ gegeben, nach dem ihrer Film-Mutter, die sie unter Lebensgefahr zur Welt gebracht hat, und nach dem Vornamen des mit der Familie befreundeten todkranken Malers Mateo, der im Film genau in dem Moment stirbt, als das Baby im Brutkasten endlich die Augen aufschlägt...

Doch damit sind wir schon mitten in der Tiefen-Dramaturgie dieses Films. Dessen von der Wirklichkeit der konkreten Lebensgeschichte der Familie Sheridan abweichendes Script bietet umfangreiches Material für eine überaus interessante vergleichende Untersuchung, für die es im Rahmen dieser exemplarischen Filmdeutung nur erste Hinweise geben kann. Ein derart autobiographisches Gesamt-Kunstwerk ist das ideale Zentrum für eine psychoanalytische Biographie dieser irischen Familie in New York, deren innere, transgenerationale Dynamik im individuellen und kollektiven Schreiben des Drehbuches - an dem beratend natürlich auch Fran Sheridan als Ehefrau und Mutter wesentlichen Anteil hatte - jederzeit intensiv zum Tragen gekommen sein muss.

So wie andererseits der in einem aufmerksamen Zuschauer sich vollziehende Prozess zwischen rationalisierender Distanz und emotionaler Ergriffenheit - für die Selbstanalyse wie für die Reflexionen eines mit Filmdeutung arbeitenden Psychotherapeuten (-analytikers) - wesentlich über die Psychodynamik des Selbst (m)einer bestimmten Person Aufschluss geben kann.

Die besondere, zutiefst melancholische und melodramatische Atmosphäre des Films beruht auf der tatsächlich durchlebten Erfahrung dieser Familie, ihres nicht abgeschlossenen, sondern Jahre später noch dieses Drehbuch befördernden Trauerprozesses. Dessen innere Dringlichkeit überträgt sich bereits mit der Anfangssequenz auf den Zuschauer, als sich bei der Befragung durch den Grenzbeamten die Spannung zwischen Verdrängung und Offenlegung der in dieser Geschichte wesentlichen existenziellen Wahrheit - des verstorbenen dritten Kindes dieser Familie - vermittelt.

Zugleich beginnt für den Regisseur - der auf die Interview-Frage: „Wie autobiographisch ist dieser Film?“ geantwortet hat: „Er ist zu 90 Prozent wahr“ - und seine beiden Co-Autorinnen ein bedeutsamer „Rollentausch“, der für einen Zuschauer, der weder näher mit der Familie Sheridan vertraut ist noch Zusatzinformationen über die Hintergründe von „In America“ hat - wie sie etwa im Nachhinein auf der DVD dem ausführlichen Audiokommentar des Regisseurs zu entnehmen sind - im Kino gar nicht ersichtlich wird.

Erzählt und veranschaulicht wird uns in einer ungeheuer authentisch und glaubwürdig inszenierten Ausdrucksweise - in der die Protagonisten, insbesondere die Kinder, eher ihr Leben zu dokumentieren scheinen, als Rollen in einem Film zu spielen - die tiefe, anhaltende emotionale Erschütterung durch ein unbewältigtes Trauma. Dessen weitgehend unbewusste, weil viel zu lange von allen „tot“ geschwiegene Dramatik, drückt als unsägliche Last auf die Stimmung der Familie und jedes einzelnen ihrer Angehörigen, die sich in ihrer jeweiligen Rolle einzurichten versucht haben, ohne dadurch der Wahrheit des Vergangenen näherkommen zu können, geschweige denn, dessen Leid anzunehmen, zu teilen und womöglich zu integrieren.

Indem die tatsächlichen Ereignisse aus der Biographie von Jim Sheridan und seiner Familie schließlich gemeinsam mit seinen Töchtern abgeändert wurden und der Zuschauer diesen Eindruck einer noch offenen, nicht lange zurückliegenden „Wunde“ bekommt - als seien die Ereignisse um den schmerzlichen Verlust des Kindes vielleicht sogar der endgültige Anlass für die Auswanderung gewesen -, entsteht noch einmal eine ganz andere Intensität und Übertragbarkeit für den aufnahmebereiten, empathischen Zuschauer.

In Wirklichkeit reichte das Ereignis vom frühen Todes seines Bruders Frankie Sheridan in das Jahr 1967 zurück, als Jim bereits 18 Jahre alt war. Und es war sein eigener Vater, Peter Sheridan, der den Schmerz über den Tod seines jüngsten Sohnes mit Arbeit zu betäuben versuchte und dadurch noch den Trauerprozess für seine Kinder und Enkelkinder und deren Familie so schwer bis unmöglich machte.

Sheridan erklärt in seinem begleitenden Kommentar, dass er versucht hat, im Film einerseits diese frühen Jahre in New York zu erinnern - ganz wesentlich eben mit Hilfe und aus der Perspektive seiner Töchter -, doch zugleich noch einmal die Geschichte seiner Jugend und das Verhältnis zu seinen Eltern zu beschreiben. Johnny (Paddy Considine) wird im Film also zum Alter Ego seines Vaters, den er als Jugendlicher in seinem Schmerz kaum erreichen konnte. Und zugleich ist er mit Christy als seiner älteren Tochter identifiziert, aus deren Perspektive die Geschichte der Einwanderung der Familie Sheridan erzählt wird.

Die jüngere Tochter, Kirsten, erklärte in einem Interview zur Zeit der amerikanischen Erstaufführung des Films (2003), dass von dem Moment an, als ihr Vater beschlossen hatte, das Schicksal seines Bruders Frankie in die Geschichte einzubauen, auch für die Töchter alles verändert war. „I think we helped my dad, but when he decided to put the Frankie story in, I knew I had to step back. I knew that was the heart and soul of the film, and that's my dad's heart and soul.“

Sie beschrieben jetzt nicht mehr nur ihre abenteuerlichen Erfahrungen der frühen Jahre in New York, sondern eben auch aus der Perspektive ihres Großvaters den schmerzlichen Trauerprozess um dessen verlorenen Sohn, der sich über ihren Vater Jim und dessen ungelöstes inneres Drama auch damals noch auf die junge Familie Sheridan in New York auswirkte.

Aus der Quelle dieses frühen Leidens speiste sich also offenbar nicht nur die Kreativität der Familie Sheridan seit je - schon der Großvater war in Dublin als Schauspieler und Theaterregisseur tätig gewesen und hatte seinen Kummer über den frühen Tod des Sohnes vor allem durch Arbeit zu betäuben versucht -, sondern bis hin zu diesem schöpferischen Prozess einer gemeinsamen Leidbewältigung, bei dem die aus unterschiedlicher Perspektive betroffenen Familienmitglieder sich und ihre Psychodynamik in eine öffentliche Filmerzählung einbringen konnten, übertrug sich dieser so authentische wie heilsame Prozess spürbar auf alle am Film Beteiligten. Insbesondere auf die vier Hauptdarsteller der Geschichte - beziehungsweise fünf, denn der an Aids sterbende Mateo (Djimon Hounsou) wird darin zu einer Schlüsselfigur der Leidbewältigung. Und zuletzt überträgt sich jene Kur des gemeinschaftlichen Projektes durch die unglaubliche Ausstrahlungskraft dieses Filmkunstwerkes potenziell auf jeden einzelnen aufmerksamen Zuschauer (falls der nicht gerade seinerseits ein akut schmerzliches Drama abwehren muss).

Der geniale Einfall, seine Film-Tochter Christy gleich von der ersten Szene an immer wieder mit einem Camcorder ihre Umgebung filmen und kommentieren zu lassen, ja zusätzlich damit aufgenommene frühere oder gerade entstehende Szenen in die Filmerzählung zu montieren, schaffen genau dieses Spannungsverhältnis zwischen

Authentizität und beobachtender, nachdenklicher Distanz, die jeden künstlerischen Schaffensprozess begleitet und für den aufnahmebereiten Rezipienten so faszinierend erscheinen lässt.

Aus dem Off, zu noch ganz unscharfen Bildern, aus denen eine im Wind wehende amerikanische Flagge auftaucht, hören wir Christy schon erzählen:

„Es gibt ein paar Dinge, die man sich wünschen sollte ... und es gibt welche, die man sich nicht wünschen sollte. Das hat mir mein kleiner Bruder Frankie gesagt. Er hat gesagt, ich hätte nur *drei* Wünsche ... Ich hab ihm in die Augen gesehen, und ich weiß nicht, warum ... aber ich hab ihm geglaubt ...“

Damit ist das Interesse schon geweckt und in der ersten klar erkennbaren Szene „sitzt“ der Zuschauer mit im Wagen der Familie, wo der Vater den Kindern noch einmal einschärft: „Wir machen hier Ferien, nicht vergessen...“ und die Mutter ihre Tochter ermahnt, den Camcorder wegzulegen - „Hör auf damit, Christy ... Christy!“ -, mit dem sie offenbar gerade auch die ersten unscharfen Filmbilder aufgenommen hatte.

Der Wagen hat soeben die Grenzkontrolle erreicht, und da fragt auch bereits ein Beamter, der sich auf der Fahrerseite zum Fenster beugt, um seine Fragen zu stellen:

„Die Ausweise bitte ...“

„Wir sind hier in Ferien!“ ruft Ariel lauthals von hinten, was dem Beamten anscheinend etwas zu forsch klingt.

„Ist das wahr, Kleines?“

Als sie dann noch aufgekratzt nachsetzt: „Ja, und mein Dad arbeitet nicht!“, winkt der Beamte einen Kollegen herbei, damit der auf der Beifahrerseite auch noch die Mutter ins Verhör nimmt.

„Aus welchem Grund besuchen sie die Vereinigten Staaten?“

„Wir machen Ferien“ antwortet Sarah wie vereinbart, und beginnt dann noch andere Erklärungen abzugeben, die der Zuschauer allerdings nicht mehr deutlich verstehen kann, weil jetzt wieder laut und deutlich die kommentierende Stimme von Christy ertönt:

„Wie ich Mom und Dad so zuhörte, hatte ich Angst, dass wir gar nicht über die Grenze kommen würden. Und wenn ich nicht mit Frankie reden könnte, wie sollten wir dann nach Amerika reinkommen ... Bitte, Frankie, bitte ... bitte hilf uns, sagte ich ...“

Und in diesem Moment führt das Drehbuch die entscheidende Irritation ein, mit der die existenzielle Psychodynamik der Geschichte auch für den Zuschauer in Gang gesetzt wird:

„Wie viele Kinder haben Sie?“, fragt der erste Beamte auf der Fahrerseite in den Wagen hinein.

„Äh ... drei“, antwortet Johnny, und sofort fällt ihm seine Frau mit einem vorwurfsvollen Blick ins Wort - „Zwei!“ -, und Johnny korrigiert sich mit trauriger Stimme: „Zwei ...“

Der Beamte wird stutzig und schaut in die vorgelegten Papiere: „Hier steht ‚drei‘ ...“

Johnny wiederholt: „Zwei ... wir haben eins verloren.“

Für einen Moment spiegelt sich im Gesicht des Beamten auch die Verwirrung des Zuschauers, der die Tragik hinter den Worten spürt. Sichtlich betroffen flüchtet er sich in heitere Ablenkung. Er schaut auf den Rücksitz und fragt: „Na, kleine Maus, wie heißt Du?“

„Ariel“, antwortet die fröhlich.

„Und wie heißt du?“, will er von ihrer Schwester wissen. Doch Christy scheint mit ihren Gedanken ganz woanders und antwortet ihm nicht.

„Sie heißt Christy“, antwortet ihre Mutter stellvertretend.

„Wie alt bist Du, Christy?“, versucht der Beamte erneut, mit ihr in Kontakt zu treten.

Doch jetzt springt gleich Ariel für sie ein: „Sie ist zehn!“

Der Beamte lächelt in die Runde und überlässt die Familie ihrem Schicksal: „Willkommen in Amerika!“

„Dankeschön“, erwidert Johnny erleichtert und dreht sich kurz zu den Kindern um. Im Gesicht von Christy spiegeln sich Anspannung und Freude, sie war ganz auf ihre Innenwelt konzentriert.

Während der Wagen hinter dem Schlagbaum Fahrt aufnimmt, hört der Zuschauer wieder ihre Stimme aus dem Off: „... und damit war mein erster Wunsch aufgebraucht ... Aber ich hatte ja noch zwei übrig.“ Inzwischen fährt der Wagen durch die Dämmerung auf die Skyline New Yorks zu. „Manhattan haben wir gehört, bevor wir es gesehen haben. Tausend komische Stimmen kamen von überall her. Und ob ihr's glaubt oder nicht, wir mussten unter dem Wasser hindurchfahren, um in die Stadt zu kommen ... Und wir hatten zu allem den Kontakt verloren. Es war, als wären wir auf 'nem anderen Planeten.“

Und wie zu Erklärung sehen wir jetzt durch Christys Augen im Camcorder gespeicherte Aufnahmen vom Spiel mit einer Frisbee-Scheibe zwischen einem Erwachsenen und einem kleinen Jungen, der offenbar ihr kleiner Bruder Frankie ist.

Durch die nachtdunklen Scheiben des fahrenden Autos, in denen sich die Neonlichter vielfach spiegeln und brechen, sieht der Zuschauer die zugleich erschöpften, angespannten und erwartungsvollen Gesichter dieser kleinen Familie. Johnny dreht am Radio, um die Spannung ein wenig zu erleichtern. Und als er bei einem Song hängenbleibt und ihn lauter dreht, beginnen die ersten unglaublich tief berührenden Minuten dieses Films, die jedem Zuschauer bereits zum ersten Mal Tränen der mitfühlenden Freude und der glücklichen

Befreiung in die Augen treiben können. *Do you believe in magic?* singen die „Lovin' Spoonful“ aus vollem Hals während der Wagen gerade aus dem Tunnel auf die Grand Central Station zufährt und dann irgendwo am Broadway, Ecke Times Square, im Verkehr stecken bleibt.

In dieser genialen Filmsequenz schaffen es die Beteiligten - hier ganz besonders Kamera, Schnitt und Regie - die innere Befindlichkeit mit den rauschhaft bunten und fantastisch illuminierten Lichtreklamen, Scheinwerfern und deren Reflexen mit dem Strahlen in den Gesichtern dieser vier Personen zu vereinen, die in diesen Momenten ihrer Ankunft in der Stadt überglücklich sind.

Die dann folgenden Geschehnisse rund um ihr Eintreffen in einem seit je zwielichtigen Stadtviertel von Manhattan - „Hell's Kitchen“ - und ihren Einzug in ein noch viel zwielichtigeres Haus voller Außenseiter der Gesellschaft - Junkies, Kleinkriminelle, Prostituierte, Arbeitslose und Künstler - wirkt sehr authentisch und nah am tatsächlichen Geschehen jener Zeit inszeniert. Zumal im Drehbuch alle Familienmitglieder Details ihrer Erinnerungen beitragen konnten. Nur in dieser Gegend Manhattans war für sie eine Wohnung bezahlbar, und schon seit der großen Hungersnot in Irland, Mitte des 19. Jahrhunderts, war es zum Armenviertel irischer Einwanderer in New York geworden.

In einer Zeitraffer-Einstellung der Kamera erlebt der Zuschauer mit, wie die Familie eine völlig desolate Dachbodenwohnung renoviert und sich darin behaglich einzurichten versucht.

Wie erleben Johnny dabei, wie er die defekte Dusche an einer frei im Raum stehenden Badewanne repariert, bis endlich der von den Kindern ersehnte Wasserstrahl aus der Leitung kommt und sie sich darunter abkühlen können. Währenddessen ihr Vater sich bemüht, den Text für ein Vorsprechen am Theater auswendig zu lernen.

Gleich danach wird einer anderen tatsächlichen Geschichte, die überaus dynamisch, einfühlsam und liebevoll inszeniert ist, viel Aufmerksamkeit gewidmet, weil sie das Bemühen umeinander und den Zusammenhalt in dieser Familie so tragisch wie komisch zugleich veranschaulichen kann: Da es in jenem Sommer unerträglich heiß in ihrer New Yorker Dachwohnung geworden ist, besorgt Johnny eine Klimaanlage - die er tatsächlich in eben dem Theater geklaut hat, wo er als Nebendarsteller jobbte -, und wir sehen, wie er sie durch den ringsum tosenden Verkehr auf der Straße hinter sich her zieht und dann eigenhändig bis in den dritten Stock hinaufschleppt, um in der Wohnung feststellen zu müssen, dass an der Geräteschnur der falsche Stecker sitzt.

Nachdem er sich den richtigen erst durch die Rückgabe von Pfandflaschen kaufen kann und es tatsächlich gelingt, sich für kurze Zeit an einer kühlen Brise in der Wohnung zu erfreuen, haut es prompt im ganzen Haus die Sicherungen durch.

Zur Belohnung bei soviel Frust gehen sie gemeinsam ins Kino und schauen sich „E.T. - der Außerirdische“ an und kehren anschließend noch in einer Eisdiele namens „Heaven“ ein. Weil Ariel (Kirsten) dort darüber jammert, was sie alles vermisst, dass sie niemanden zum Spielen habe, ihre Schwester Christy sich die ganze Zeit mit ihrem Camcorder beschäftige, und auch der Vater nicht mehr so wie früher mit ihnen spiele, gehen sie als Wiedergutmachung für die Kleine sogar noch zusammen auf den Rummelplatz.

In dessen nächtlich bunt illuminiertes Atmosphäre wird eine dramatisch intensive Schlüsselszene des Films vorbereitet, und zwar mit einer weiteren, unglaublich dicht inszenierten, ebenso spannenden wie beglückenden minutenlangen Sequenz, die einen diese Familie über ihre kongenialen Darsteller endgültig ins Herz schließen lässt.

Welche der einzelnen Szenen genau so stattgefunden haben, welche für den Film abgeändert oder zusätzlich eingebaut wurden und warum, lässt sich auf der DVD immer wieder dem Off-Kommentar des Regisseurs entnehmen, der im Zusammenspiel mit den Bildern erstaunlichen Aufschluss über seine Absichten und Empfindungen bei einer bestimmten Szene gibt (die Original-Dialoge der jeweiligen Hauptfiguren sind dabei fast ganz ausgeblendet).

Was Sheridan erwähnt und was nicht, wann er eine Bemerkung zu den wundervollen Augen von Samantha Morton macht (die im Film seine Frau verkörpert) oder wie er den Gesichtsausdruck eines Kindes beschreibt, wäre eine eigene Analyse wert, für die hier nicht der Raum ist. Doch für die Dimensionen der Filmdeutung, zwischen dem Selbst des Regisseurs sowie der anderen am Film mitwirkenden Personen und dem des aufmerksamen Zuschauers, der sich mit den mehr oder weniger bewusst inszenierten Gefühlen und Gedanken des Films und seinen eigenen Assoziationen dazu verbunden erleben kann (oder nicht), eröffnen sich unendliche Potenziale der Erkenntnis.

An jener erwähnten zentralen Stelle der Filmhandlung, die der Wirklichkeit seiner damaligen Situation entspricht, und in der er zum Trost für seine Tochter Kirsten (Ariel) bei einem Wurfspiel unbedingt eine E.T.-Puppe zu gewinnen versucht und dabei beinahe das ganze Geld der Familie verspielt hätte, erwähnt Sheridan selber seine *Verdrängung* und *Projektion* bei dieser Szene, in der er das Gefühl hatte, wieder seinen rechthaberischen, der Wett-Leidenschaft für Pferderennen verfallenen Vater vor sich zu sehen. Tatsächlich jedoch

habe er, inspiriert vom Drehbuch seiner Tochter, die Dynamik seines *eigenen* Verhaltens an jenem denkwürdigen Abend inszeniert.

Geschah es womöglich unbewusst mit der Absicht, sich zugleich von beider Herrschsucht befreien zu können?

Jedenfalls schlägt die Euphorie über das schließlich gewonnene Stofftier, die zunächst nach all der Anspannung in ausgelassene Albernheit und lustige Spielchen gemündet hatte, zurück in der Wohnung für Johnny in schiere Verzweiflung um.

Gerade noch schien an der Wurf-Bude das letzte Geld der Familie verloren, so dass Christy bereits heimlich ihren zweiten Wunsch gen Himmel schicken musste: „Da habe ich gesagt, Frankie, du musst mir noch einen zweiten Wunsch erfüllen ... Bis heute glaubt mein Dad, dass er es gewesen ist, der den E.T. gewonnen hat ...“, hören wir sie aus dem Off denken.

Doch auf einmal holt Johnny die Vergangenheit wieder ein. Er zieht sich die Augenbinde herunter, die ihm Sarah im Treppenhaus umgebunden hatte, damit er mit seinen Töchtern Versteckspielen konnte, als komme ihm mitten im Spiel etwas Schreckliches in den Sinn. Als dürfe es ihnen miteinander nicht gut gehen, könnten sie nicht einfach ausgelassen und fröhlich sein, sinkt Johnny zu Boden und starrt plötzlich wie weggetreten ins Leere.

Die Kinder sind verwirrt und Sarah kniet sich neben ihn: „Johnny, was hast du?“

Der kann es kaum aussprechen: „Ich war auf der Suche nach ihm ... ich war auf der Suche nach Frankie ...“

An der Stelle sind Sheridans Erklärungen besonders interessant, weil sich die eigene Ursachenforschung über sein Verhalten mit der Art und Weise der filmischen Umsetzung des Erlebten und wiederum den Hintergründen seines ästhetischen Empfindens darin andeuten: „Er hat in seiner Vorstellung das tote Kind gesehen. Also kann er nicht mehr in seiner Fantasie Zuflucht suchen. In seiner Fantasie herrschen Hoffnung und Freude. In gewisser Weise ist das Kind in ihm gestorben. Und als es wieder zum Leben erwacht, was widersprüchlich klingt, ist das sein Tod. Und ich glaube, so bin ich geworden. Ich bin öfter im Leben angegriffen worden und dann passiert diese seltsame Sache ... Wenn ich in Lebensgefahr bin, mein Leben wirklich gefährdet ist, aus irgendeinem Grund plötzlich etwas fühle wie: o.k., ich bin bereits tot. Also zeig mal, was du drauf hast. Und das war es, was mir passiert ist. Ich habe Leute abgewehrt, die mich abstechen wollten, nur durch Coolness. Das ist schon seltsam.“

Die Kamera zeigt das traurig mitfühlende Gesicht von Christy in Großaufnahme, und Sarah, die sofort versteht, flüstert ihm ins Ohr: „Geh, spiel mit den Kindern, Johnny...“

Doch der ist noch in seinem Schmerz gefangen: „... und ich konnte ihn nicht finden ... glaubst Du, ich werde verrückt?“

„Spiel, Johnny... spiel einfach weiter ...“, beharrt Sarah, „spiel weiter, Liebster ...“

Und als ob ihn ihre zärtliche Stimme erreicht habe, zieht er sich das Tuch vor die Augen und sucht wieder mit bedrohlich klingenden Lauten als vermeintliches „Monster“ nach seinen Töchtern, die sogleich erneut vor Vergnügen jauchzen.

Wie liebevoll und dankbar ihn seine Frau in diesem Moment ansieht, wie wahrhaftig einfühlsam Samantha Morton der Rolle von Sheridans Frau Ausdruck verleiht und die Kamera sie für den Zuschauer ins Bild setzt, ist - jedenfalls für mich - einer der berührendsten Augenblicke der Filmgeschichte.

Sheridan dazu: „Die Blicke sind alle toll. Manche haben mir nach der Ur-Aufführung des Films gesagt, ‚der Film ist großartig ... aber es sind so viele Nahaufnahmen.‘ Ich sagte, keine Ahnung, die Nahaufnahmen waren mir nicht bewusst ... Die meisten denken wohl, dass Darsteller durch Nahaufnahmen abstrakt wirken, außerhalb der Realität des Sets stehen, in einer Art schwebender Sphäre ... Aber ich denke, das trifft nur zu, wenn die Blicke ausdruckslos sind. Es steckt viel Intimität darin, wenn man einen Blick erwidern muss. Hört man nur die Stimme, zieht es einen in die schwebende Sphäre, man weiß nicht mehr, wo man ist. Das ist bedrückend. Das zeigt die Entwicklung, die unser Leben genommen hat, was die Intimität bzw. ihr Fehlen betrifft. Darum sind Nahaufnahmen beängstigend. Der Ur-Typus der Nahaufnahme ist sehr machtvoll, der Blick unserer Mutter, an deren Brust wir saugen ... Das ist ein machtvoller Mechanismus, der nur selten eingesetzt werden sollte, nehme ich an. Ich muss meine Mutter sehr geliebt haben, weil ich das dauernd einsetze.“

Sarah schaut dem Spiel eine Weile ergriffen zu, dann ruft sie laut nach ihrem Mann: „Johnny...!“ - bis der sich erneut die Augenbinde abstreift - „du hast *mich* nicht gefunden.“

„Ich hab dich gar nicht gesucht ...“, antwortet Johnny, vom Herumtoben ganz außer Atem.

„Ja, genau ... du hast mich gar nicht gesucht“ erwidert Sarah mit einem verführerischen Blick, den Johnny versteht und beantwortet: „Ich finde dich ..., ganz egal, wo du dich versteckst ...“ In diesem Moment zeigt die Kamera das Gesicht von Christy, die tief berührt zwischen ihren Eltern hin und her schaut.

Johnny zieht sich das Tuch wieder ins Gesicht und tappt langsam in Richtung seiner Frau. Die reagiert prompt, greift nach ihrer Handtasche und gibt sie den Kindern. „Nehmt das Geld, geht ins ‚Heaven‘, Paulina kümmert sich um euch.“

Die Szene mündet schließlich in einem Akt der Liebe zwischen den Eltern, den die Regie mit der Freude der Kinder in der Eisdiele verbindet und zudem, unterlegt von einer treibenden Trommelmusik, mit dem Leiden des todkranken Malers Mateo, der zur gleichen Zeit in seiner Wohnung eine Etage darunter schreit, randaliert und gegen sein Schicksal wütet. Obendrein tobt dazwischen noch ein Gewitter, das sich blitzend und krachend über der Stadt entlädt.

Als Sarah gerade verschwitzt und mit einem seligen Lächeln in ihr Kissen sinkt, kommentiert Christys Stimme aus dem Off: „Und das war der Moment, in dem das Baby gezeugt wurde“.

Gleich darauf kippt die Stimmung zwischen den Eltern erneut, da jetzt auch Sarah, im Moment des Glücks, an ihren verstorbenen Sohn denken muss. „Frankie hatte Deine Augen, Johnny“, erklärt sie ihm, als diesmal *er* fragt, was denn los sei.

Und wir erleben, dass auch Sarah von Schuldgefühlen gequält wird und fürchtet, ihr Mann könne ihr vorwerfen, sie hätte den Treppensturz des Sohnes verhindern müssen (der in Wahrheit bereits Folge seines Hirntumors war).

Bis dahin hat der Zuschauer bereits mehrfach erfahren, wie sehr der Tod von Frankie das Familienleben noch immer überschattet, und hier kommt im Film dramaturgisch der Hausbewohner Mateo ins Spiel, von dessen Schicksal zu diesem Zeitpunkt des Films allerdings noch keiner etwas weiß. Außer dass sich dieser seltsame, hühnenhaft große, dunkelhäutige Mann in seiner Wohnung verschanzt hat - „Keep away“ steht mit Ölfarbe an die Tür gemalt - und immer wieder darin herumschreit.

Weil die Mädchen in ihrer Verkleidung zu Halloween entschlossen an seine Tür klopfen und „Süßes oder Saures“ rufen, kommen sie schließlich als erste in Kontakt mit Mateo, und der wird so allmählich Teil des Lebens ihrer Familie, wobei Johnny in einer Mischung aus Eifersucht und Angst lange reserviert bleibt.

Als Mateo bei ihrer ersten Begegnung wutentbrannt die Tür aufreißt, weil er sich durch das vehemente Klopfen gestört fühlt, erschrecken sich nicht nur die Mädchen, sondern auch der Zuschauer kann seine Gestalt zunächst nicht richtig einschätzen.

Doch die Spannung legt sich sogleich, als er die beiden herein bittet, freundlich auf ihre Fragen antwortet und sich gerührt zeigt von dem aufrichtigen Interesse der Kinder an ihm. Durch das Gespräch über ihr gemeinsames Wohnhaus, das Mateo auf eine seiner vielen Leinwände gemalt hat, die überall im Raum herumstehen, und das er als ein „magisches Haus“ bezeichnet, erzählen die Kinder ihm von ihrem verstorbenen Bruder Frankie, der auch an Magie geglaubt habe. Als Mateo die Geschichte seiner tragischen Erkrankung erfährt, beginnt er zu weinen und die Kinder wundern sich (wie der Zuschauer) über diesen Gefühlausbruch - nachdem er kurz zuvor noch so voller Wut erschienen war. Ariel legt ihm besänftigend eine Hand auf die Schulter: „Es geht ihm gut ... Er ist jetzt im Himmel.“

Mateo möchte ihnen gerne etwas schenken zu Halloween und schaut dabei auch in seinem Kühlschrank nach. Wobei wir durch die Kamera im gleichen Moment wie die Mädchen erkennen, dass hinter der Tür nichts als Medikamente in Schachteln und braunen

Flaschen verschiedener Größe gelagert sind. Damit erahnen wir erstmals etwas von seiner eigenen todbringenden Erkrankung, deren weiterer Verlauf sie schließlich als Aids offenbart, was Sheridan im Film jedoch bewusst nicht erwähnt, um die Übertragbarkeit seiner Geschichte dadurch nicht zu erschweren. Die frühen Achtziger Jahre, vor deren Hintergrund die autobiographische Filmgeschichte erzählt wird, waren, zumal in New York, überschattet von dieser sich rasant ausbreitenden Krankheit.

In die Filmfigur dieses schwarzen, todkranken Malers seien daher auch die Schickale verschiedener realer Personen jener Zeit miteinander verwoben worden, unter anderem das des jungen afro-amerikanischen Maler-Genies Basquiat, den er damals in New York kennenlernte und der sich in seinen Bildern immer wieder auch mit dem Thema Tod auseinandersetzte (er starb bereits 1988 an einer Drogen-Überdosis). Mateo mag dem Zuschauer auf den ersten Blick im Rahmen der Filmhandlung wie ein exotischer Fremdkörper erscheinen, doch wird er gleichsam zum Vermittler im traumatischen Grundkonflikt dieser Familie, mit dem sich zuerst die Kinder identifizieren und schließlich auch, durch die Parallelität seines Sterbens mit der Geburt des Babys, die Eltern, insbesondere Johnny (alias Jim Sheridan): mit seiner Hilfe lernen sie endlich den Tod Frankies angemessen zu betrauern und müssen ihn nicht länger verdrängen, um weiterleben zu können.

Unter dem Unbewältigten der Vergangenheit, unter den Abspaltungen ihres Vaters, hatten im realen Leben - „transgenerational“ - auch die Sheridan-Töchter noch zu leiden. So wie Jim neben seinem eigenen Schmerz über den Verlust des kleinen Bruders zeitlebens noch die Verdrängungen seines Vaters zu ertragen hatte, der sich innerlich zu betäuben versuchte und seinen tiefen Schmerz und seine Schuldgefühle mit Alkohol, Spielsucht und einem ruhelosen Arbeitspensum abzuwehren hoffte.

Über diese Zusammenhänge gibt ganz wesentlich der Regie-Kommentar zu einer Szene Aufschluss, die im Film ein paar Minuten später stattfindet. Während Sarah ebenfalls gleich Vertrauen zu Mateo gefasst hatte und ihn spontan zum gemeinsamen Abendessen einlud, als sie von seinem Kühlschrank voller Medizin gehört hatte, spüren wir Johnnys Eifersucht und Abneigung gegen Mateo, je stärker die Zuneigung seiner Familie zu diesem Maler wird.

Als bald darauf auch noch ernste Komplikationen um das Baby auftreten und seine Frau ihm im Streit mangelndes Einfühlungsvermögen vorhält, stürmt Johnny aus der Wohnung und trifft dabei auf Mateo, gegen den sich seine ganze Wut entlädt. Er stellt ihn in seinem Atelier zur Rede, indem er einen früheren Satz Mateos wiederholt:

„Das Baby bringt sein eigenes Glück mit' ... ja? Ich sag dir, was für'n Glück das Baby bringt ... Das Baby kann sie infizieren, und dann steh'n zwei Mädchen ohne ihre Mom dar ... Also halt mal besser deine Schnauze!“

„Du glaubst nicht ...“, antwortet Mateo betont ruhig.

Johnny, der schon im Gehen war, dreht sich langsam zu ihm um und geht mit weit aufgerissenen Augen auf Mateo zu: „An was? ... An Gott? ... Weißt du, ich hab ihn um 'nen Gefallen gebeten ... Ich hab gesagt, nimm mich anstelle von ihm ... Und er hat uns beide genommen, dieser Gott ... Und sieh mal, wer jetzt an meiner Stelle ist“, Johnny wankt mit irrem Blick ein paar Schritte rückwärts, „ich bin 'n Scheiß-Gespent ... Ich existier' gar nicht ... Ich kann nicht denken, ich kann nicht lachen ... weinen auch nicht ... Ich kann ... Scheiße nochmal ... *nicht fühlen*“, schreit er auf und schlägt sich dabei rasend mit voller Wucht auf den Kopf. Dann wankt er wieder verzweifelt auf Mateo zu, provoziert durch dessen Ruhe in diesem Moment: „Willst du mit mir tauschen? ... Wärs du gern an meiner Stelle?“

„Das wünschte ich“, entgegnet der.

Der Zuschauer weiß hier schon mehr als Johnny, der sofort eifersüchtig wird: „Liebst du sie ... liebst du sie?“, fragt er in verzweifelter Empörung.

Jetzt beherrscht auch Mateo sich nur mühsam und erwidert entschlossen Johnnys Blick, der ihn nur noch entgeistert anstarren kann: „Nein ... aber ich liebe *dich* ... und ich liebe deine wundervolle Frau ... und ich liebe deine Kinder ... und ich liebe sogar euer ungeborenes Kind“, jetzt wird auch Mateo immer lauter und schreit Johnny ins Gesicht, „und ich liebe sogar deinen ... deinen Zorn ... Ich liebe *alles*, alles was lebt ...!“

Erschöpft wendet er seinen Blick ab und die Kamera zeigt uns jetzt in Großaufnahme, was Johnny in diesem Moment langsam begreift: „Du ... *stirbst* ... Das tut mir leid ...“

Während er beschämt mit gesenktem Kopf aus Mateos Atelier geht, erklingen die ersten Takte eines wunderbaren Liedes aus dem Off.

Wir hören zuerst nur Christys Stimme und erleben sie nach einer Überblende in Jeansjacke und mit Cowboyhut singend im Scheinwerferlicht auf einer kleinen Bühne, während ihre Eltern unter den Zuschauern sitzen.

Johnny filmt seine Tochter mit dem Camcorder und die Regie verbindet diese Situation mit Bildern der beiden Mädchen, die sich im abendlichen Schlafzimmer auf dem Gerät Aufzeichnungen aus glücklichen Tagen in Irland anschauen, in denen auch Frankie vorkommt. Dazwischen wiederum sehen wir Szenen mit Johnny am Steuer eines Taxis im nächtlichen New York.

Christy singt das Lied *Desperado* von den „Eagles“, das von einem Außenseiter handelt, der sich offenbar von seinen Gefühlen abgespalten hat, um besser durchs Leben zu kommen und dadurch immer einsamer wird.

In der letzten Strophe heißt es:

„Desperado, why don't you come to your senses?
Come down from your fences; open the gate
It may be rainin', but there's a rainbow above you
You better let somebody love you, before it's too late“.

Durch die Dramaturgie dieser Szene werden Christy und Johnny gleichsam als Jim Sheridan (alias Christy) und sein Vater Peter (alias Johnny) wieder gegenwärtig. Und das währenddessen im Hintergrund gesungene Lied wird auch textlich zu einem von der Tochter an ihren Vater gerichteten Appell zur Selbstfindung durch die Annahme des Leidens - um endlich (wieder) zur Liebe be(f)reit zu sein.

Mit dieser tief berührenden Sequenz, die Sheridans großartige Erzählweise anschaulich werden lässt, bereitet sich ein überaus dramatisches Finale der Filmgeschichte vor, das zuletzt die Fäden des Lebens und der Freude mit denen von Leid, Krankheit und Tod verknüpft.

Die gemeinsame Trauer und die Offenheit gegenüber den eigenen bedrohlichen Gefühlen von (Todes-)Angst, Ohnmacht und Einsamkeit, ermöglicht am Ende erst die Kraft der Liebe und Verbundenheit mit dem Leben (wieder) zu finden: in sich selbst und in der Beziehung zu seinen Mit-Menschen.

Doch noch einmal zurück zur Szene des Zusammentreffens zwischen dem verzweifelten Johnny und dem sterbenskranken Mateo, die Sheridan in seinem Regie-Kommentar erstaunlich klar analysiert: „Witzigerweise ist die Figur Mateo fast ein Alter Ego, ein spiritueller Vater, der das tun kann, was Paddy [Johnny] verwehrt ist. Er kann den Tod anbrüllen, kann aus dem Tod Kunst machen, kann gegen ihn kämpfen, sich mit ihm abfinden. Er ist an dem Punkt, an dem er alle Gefühle zulassen kann ... Wenn man sich selbst zur Figur macht, ist es sehr schwer, sich widersprüchlich darzustellen, denn wenn man sich mit eigenen Augen betrachtet, versteht man seine Handlungen, selbst die verrückten. Ich hörte Leute, die Drogen nehmen, sagen: ‚Das werde ich nie wieder tun‘, nur um dann wieder zu schnupfen. Das ist die Verleugnung, die man verinnerlicht ... Ich musste das schreiben, weil es um seinen Konflikt mit Gott ging und dass er sich selbst verloren hatte, als das Kind starb. Ich fragte meinen Vater Jahre nach dem Tod meines Bruders danach, ich sagte: ‚Es ist schwer, einen Bruder zu verlieren. Wie ist das mit einem Kind?‘ Er sagte: ‚Ich musste Zellen gegen die Tragödie entwickeln‘ ... In dieser Szene versuchte ich also die Widersprüche, die in ihm herrschen, zu zeigen, was sehr schwierig ist.

Man neigt ja dazu, weil man weiß, dass es egomanisch ist, etwas über sich selbst zu drehen, sehr hart zu sich selbst zu sein. Ich musste also lernen, diese Figur zu mögen, was wohl dasselbe ist, wie sich selbst zu mögen. Deshalb sagt Mateo, sein Alter Ego: ‚Du musst dich selbst lieben, du darfst nicht so hart zu dir sein?. Darum geht es hier. Ich finde, das ist eine sehr gute Szene. Die Idee, dass der Schwarze aus Afrika, der an AIDS stirbt, der spirituelle Führer sein könnte, gefiel mir. Denn das ist witzigerweise subversiv, ohne dass man es merkt ...

Sheridan führt also die Gestalt von Mateo gleichsam als einen dramaturgischen Katalysator in das Geschehen ein, mit dessen Hilfe es ihm erheblich leichter und anschaulicher gelingt, vom Drama der unausgedrückten Gefühle in seiner eigenen Familie zu erzählen. Und zugleich erzählt er, identifiziert mit Christys Perspektive - deren Camcorder obendrein seine persönliche Befreiung als Filmemacher symbolisiert - noch einmal die Geschichte seiner eigenen Herkunftsfamilie und die emotionale Unnahbarkeit seines Vaters.

In dieser doppelten Spiegelung und deren Vermittlung im Film „In America“ wird die kathartische Kraft schöpferischer Ausdrucksformen für die an seiner Entstehung direkt beteiligten Personen entfaltet und zugleich für potenziell alle Menschen, die bereit sind, diesem Gesamtkunstwerk ihre Aufmerksamkeit zu schenken, im eigenen Erleben nachfühlbar veranschaulicht.

Für Jim Sheridan und seine Familie ist der Leidens- und Entwicklungsprozess in der Dramaturgie dieses Films, der ihre New Yorker Zeit so authentisch wie möglich und so verschlüsselt wie nötig nachzuerzählen versucht, an dieser Stelle keineswegs zu Ende, sondern er spitzt sich existenziell dramatisch zu: durch Erfahrungen und Entscheidungen auf Leben und Tod, in die alle Hauptpersonen eingebunden sind, die schließlich einen Prozess zwischen Verdrängung, ohnmächtiger Empörung, Annahme des Unabänderlichen, Trauer über den Verlust und Aufbruch in ein neues, schöpferisch gestaltbares Leben zu vollziehen haben.

Für jede Person dieser Geschichte ist es dabei eine ureigene, subjektive, anders empfundene und anders zu beantwortende Herausforderung, vor die sie sich durch die unausweichliche Tatsache des Todes und die jederzeit mögliche Tatsache des eigenen Sterbens gestellt sieht. Und das letzte Drittel des Films inszeniert diese inneren Zusammenhänge von Tod und Leben derart dicht, einfühlsam und tief berührend, dass sich auch in der Gegenübertragung eines aufmerksamen Zuschauers unvermeidlich ein Prozess existenzieller Erschütterung und Katharsis vollzieht. Je nachdem, vor welchem existenziellen

Hintergrund und in welcher konkreten eigenen Lebenssituation ihm diese Filmerzählung begegnet.

Mateos Zustand verschlechtert sich zusehends, und parallel wächst die Ungewissheit über das lebensbedrohliche Risiko für Mutter und Kind. Der Film vermittelt uns beide Leidensprozesse und deren existenzielle Krisen zunächst getrennt voneinander und inszeniert schließlich einen bewussten spirituellen Zusammenhang zwischen Mateos Sterben und dem Überleben des neugeborenen Kindes.

Dies wird wiederum durch Sheridans Regie-Kommentar deutlich, durch den auch Realität und Fiktion der damaligen Ereignisse unterscheidbar werden und sich zeigt, wie die schöpferische Freiheit im Umgang mit dem realen Geschehen bereits zum Ausdruck und Mittel einer therapeutischen Kur wird, in deren Verlauf alle sich entwickelt haben und verändert zu sich selbst gekommen sind.

Es kommt zu einer letzten Begegnung zwischen den Mädchen und ihrer Mutter in der Wohnung des bereits vom Tode gezeichneten Mateo.

„Wieso hast du da so Flecken?“, fragt Ariel ihn bekümmert, als sie beim Näherkommen seine Hautveränderungen bemerkt.

Mateo lächelt sie an und winkt sie zu sich, als habe er auf diese Frage nur gewartet: „Wenn ich dir jetzt ein Geheimnis verrate, sagst du’s dann nicht weiter?“

„Nein ... bestimmt nicht.“

Mateo flüstert: „Ich bin ein Außerirdischer ... wie E.T. ... von einem fremden Planeten. Meine Haut ist zu empfindlich für diese Erde ... und die Luft ist zu rau für mich ...“

Ariel scheint zu verstehen, was er ihr sagen will: „Gehst du nach Hause, wie E.T.?“

„Ich vermute mal, ich geh nach Haus ...“

„Wann gehst du denn?“

„Bald.“

„Sagst du mir ,auf Wiedersehen?‘“

„Das mach ich.“

„Versprochen?“, fragt Ariel mit banger Stimme.

„Ja ... ich verspreche es dir“, antwortet Mateo, der spürt, wie wichtig für Ariel sein Versprechen ist, doch der Zuschauer ahnt bereits, dass es dafür zu spät sein könnte.

Auch Ariel versucht jetzt den Ernst der Lage zu überspielen: „Mom bekommt ein Baby! Was meinst du, wie soll es heißen? Vielleicht kann es so heißen wie du?“

Doch Mateo hat bereits die Augen geschlossen und antwortet Ariel nicht mehr.

„Ich denke, er schläft“, beruhigt sie sich selbst und schaut in Richtung ihrer Mutter.

Jetzt wechselt die Szene und wir hören dazu wieder Christys Stimme aus dem Off: „Meine Mom musste ins Krankenhaus. Da dachte ich, ich muss meinen dritten Wunsch einsetzen. Aber ich musste sehr vorsichtig sein. Wenn das Baby zu früh kam, konnte das Baby sterben. Und wenn das Baby zu spät kam, konnte meine Mom sterben. Man muss sehr vorsichtig sein mit dem, was man sich wünscht.“

Die Mutter bleibt im Krankenhaus zurück, und wir erleben Johnny mit seinen Töchtern im Alltag. Als er sich am Abend zur Schlafenszeit von ihnen verabschieden will, wird die Sorge der drei gleichsam hautnah spürbar, auch das Johnny, obwohl er stark zu sein versucht, der eigentlich Hilflose ist.

„Dad, wann sagst du denn Christys Gebet?“, will Ariel wissen.

Offenbar hat die Mutter mit den beiden Kindern ein gemeinsames Abendritual entwickelt, von dem Johnny nichts weiß und in das er nicht eingeweiht worden ist, weil die anderen ihm nicht zutrauen, mit ihrem Kummer gut umgehen zu können.

„Das kann ich nicht“, erwidert Johnny verunsichert.

Christy kommt ihm zu Hilfe: „Ich sag’s.“

„In Ordnung“.

„Du musst knien“, verlangt Ariel.

„Was?“

„Willst du nicht knien?“

„Nein ... das mach ich nicht ... nein“. Johnny wirkt sichtlich verlegen.

Ariel wirkt traurig und verwirrt: „Mom kniet sich immer hin.“

„Daddys sind nun mal anders“, weicht Johnny aus.

„Ich will Mom!“, fängt Ariel beinahe zu weinen an.

Und Johnny hofft auf Christys Hilfe: „Christy, sag das Gebet, bitte ...“

Es sind magische Formeln, die sich Christy für sich und ihre kleine Schwester ausgedacht hat. Und einmal mehr scheint sie nicht nur die Emotionen der anderen nachempfinden zu können, sondern auch noch zu deren Trösterin zu werden:

„Keine Monster, keine Geister. Keine Alpträume, keine Hexen. Keine Leute, die in die Küche gehen und das Geschirr kaputtschlagen. Keine Teufel, die aus dem Spiegel kommen. Keine Puppen, die lebendig werden. Mateo soll nach Hause gehen dürfen. Frankie ist im Himmel. Das Baby kommt nicht zu früh oder zu spät. Mom, Dad, Christy und Ariel, alle zusammen in einer fröhlichen Familie. Und das Beste für die Welt. Amen.“

Johnny wirkt sehr gerührt: „Ihr seid ganz großartig ... Also dann, bis morgen früh.“

„Nacht Dad!“, rufen die Kinder ihm nach.

Doch gleich darauf kommt es zu einer dramatischen Szene in der Küche. Während Johnny gerade genervt vom Lernen für das nächste Vorsprechen ist und mit einer entsprechende Geste vor sich hin flucht: „Am besten stecke ich meinen Kopf in den Herd und dann ist Schluß“, steht plötzlich Ariel in ihrem Schlafanzug neben ihm und fragt: „Wo ist Dad? ... Ich will meinen Dad.“

Johnny lächelt sie irritiert an: „*Ich* bin dein Dad“.

Doch Ariel widerspricht entschieden: „Du bist nicht mein Dad ... Ich will meinen richtigen Dad.“

Es kommt zu einer verzweifelten Auseinandersetzung zwischen den beiden. Ariel will zu ihrer Mom und fragt ihn, was er mit ihr gemacht habe, und als Johnny seine Tochter auf den Arm nimmt und von sich als ihrem „richtigen“ Dad überzeugen will, beginnt sie erst recht nach ihrer Mutter zu schreien. Er reibt ihr mit einem feuchten Tuch übers Gesicht und versucht sie mit krampfhafter Heiterkeit abzulenken, doch Ariel wirkt zutiefst verstört in ihrer Angst.

Bis im Gegenschnitt eine aufgehende gelbe Blüte im Bild erscheint, leicht unscharf, wie mit dem Camcorder gefilmt. Und aus dem Off hören wir Christys Stimme lapidar sagen: „Und so kam der Frühling und mit ihm das Baby. Es war zu früh gekommen.“

Im nächsten Moment erklingen die ersten Takte des Liedes *Turn! Turn! Turn!* von den „Byrds“, und die Kamera zeigt in Großaufnahme wie Sarah sich in ihrem Krankenhausbett aufrichtet und mit entsetztem Gesicht bemerkt, dass der Geburtsvorgang einsetzt.

In schnellen Schnitten beschreibt der Film das Szenario - Sarah wird auf einer Liege in den Kreissaal geschoben, Johnny zieht sich im Gehen einen Arztkittel über, um bei der Geburt dabei sein zu können, die Kinder angstvoll wartend auf einer Bank im Flur ... bis hin zum besorgten Blick von Johnny auf das Baby im Brutkasten. „Wir haben sie fürs erste stabilisiert“, sagt ihm der zuständige Arzt, aber sie braucht innerhalb der nächsten zwei Stunden eine Bluttransfusion...“

Als Johnny, an ihrem Bett sitzend, mit der gerade erst wieder aufwachenden Sarah darüber reden will, weil es von beiden Eltern die Zustimmung für die Behandlung braucht, gerät sie in eine schwere traumatische Krise, in der sich Frankies Tod mit dem lebensbedrohlichen Zustand des Babys vermischt und sie von Schuldgefühlen und ohnmächtiger Wut überflutet wird, die sie auf den entsetzten Johnny projiziert.

„Du gibst meinem Baby kein schlechtes Blut ...“, empört Sarah sich plötzlich, „du hast meinem Baby schlechtes Blut gegeben ... und deswegen ist er tot ... deswegen ist er die Treppe runtergefallen“. Ihre Stimme klingt auf einmal hasserfüllt, sie will sich sogar von ihrer Tropfkanüle losreißen

und aufstehen, um nach Frankie zu suchen, und Johnny kann sie nur mit Mühe im Bett festhalten. Sarah fragt in ihrem Wahn immer wieder, warum er das Gitter nicht abgebaut habe (über das Frankie offenbar gestürzt ist) und gibt Johnny die Schuld an seinem Tod.

Auch der Zuschauer wird zunehmend verstört von dieser Szene, in der jetzt bei Sarah, die bislang so tapfer wirkte, das traumatische Erleben durch den Schutzpanzer der Verdrängung bricht. Erst eine Beruhigungsspritze des herbeigeeilten Arztes lässt sie für einen Moment in die Realität des Jetzt zurückfinden und Johnny um Hilfe anflehen: „Rette mein Baby, bitte, Johnny ... du musst sie retten, bitte ...“

„Mach ich ... Das mach ich“, verspricht der seiner Frau, „es wird alles gut.“

Doch als ob Sheridan uns bewusst an das Leiden der Kinder gemahnen wollte, mit der nicht bewältigten - weil unausgedrückten - Trauer der Eltern (insbesondere des Vaters) umgehen zu müssen, baut er an diese Stelle eine für die existenzielle Dramaturgie der Filmgeschichte wesentliche Szene ein, in der er zugleich das Drama seiner eigenen Kindheit - die Unnahbarkeit seines traumatisierten Vaters - schöpferisch transformiert. Hier wird Christy zum Alter Ego des Kindes, das *er* gewesen ist, und *ihr* gelingt es, den eigenen Schmerz auszudrücken.

Im Sprechzimmer des leitenden Arztes berät man sich über das weitere Vorgehen:

„Es gibt nur eine einzige Möglichkeit ...“, gibt er zu bedenken.

„Und welche?“, will Johnny wissen.

„Sind sie 0 negativ?“

„Ich ...“, antwortet Christy.

„Christy ist 0 negativ“, erklärt Ariel, die mit dem Thema offenbar längst vertraut ist.

„Was, wenn ich's auch hab?“, fragt Christy besorgt.

„Was denn?“ Johnny versteht nicht, was sie meint.

„Mateos Krankheit.“

„Das ist unmöglich, Christy“, versucht sie ihr Vater zu beruhigen.

„Woher weißt Du das?“

„Gott würde dir so was nicht antun.“

Doch das ist für Christy kein Trost: „Du glaubst nicht an Gott“.

Ariel spürt die Spannung zwischen den beiden: „Ich hab Angst“, sagt sie kleinlaut.

„Hab keine Angst“, versucht Johnny zu beschwichtigen.

„Sie *sterben* alle ...“ Ariel wirkt verstört.

Johnny wendet sich wieder hilfeschend an den Arzt: „Wird sie's schaffen?“

Der will ihm nichts versprechen: „Ohne wird sie es nicht überleben.“

Wir sehen Christy in Großaufnahme, wie sie sich gerade todtraurig zu erinnern scheint : „Das hat der Arzt gesagt, bevor sie Frankie aufgemacht haben.“

„Was sollen wir tun?“, will der Arzt jetzt endgültig wissen.

„Ich geb ihr das Blut“, wirkt Christy fest entschlossen.

„Ist das eine Entscheidung?“, fragt der Doktor noch einmal nach.

Johnny stimmt erleichtert zu: „Christy gibt ihr das Blut.“ Dann beugt er sich zu seiner Tochter hinunter und berührt sanft ihr Haar: „Alles in Ordnung, Kleines.“

Doch Christy weicht seiner Geste aus: „Sag nicht ‚Kleines‘ zu mir“, empört sie sich. „Ich bin die Starke in der Familie ... seit über einem Jahr. Seit Frankie tot ist ... Er war auch mein Bruder. Es ist nicht meine Schuld, dass er tot ist. Es ist nicht meine Schuld, dass ich noch lebe ...“

Zu lange hat das Kind seine Gefühle unterdrückt, um die Eltern und ihre kleine Schwester nicht damit zu belasten, doch in diesem Moment, da sie schon wieder eine Verantwortung über Leben und Tod zu tragen hat und der Vater sie so „von oben herab“ behandelt, erträgt sie es nicht länger.

Also ob Johnny ihren Schmerz erspüren kann, kniet er sich in diesem Moment vor sie hin: „Christy ...“

Doch die muss jetzt endlich reden: „Mom hat immer geweint, weil er ihr Sohn war. Aber er war auch mein Bruder ... Ich hab auch geweint, wenn’s keiner gesehen hat ... Und ich hab jede Nacht mit ihm geredet ...“

„Das hat sie Dad“, kommt Ariel ihr zu Hilfe.

„... ich hab jede Nacht mit ihm geredet ... bis ...“ Christy ist den Tränen nahe.

Johnny will, dass sie weiterspricht: „... bis?“

„... bis ich gemerkt hab, dass ich mit mir selbst geredet hab.“

In dieser besonders bedeutsamen Szene ist der Regie-Kommentar von Sheridan sehr erhellend. Er spricht an der Stelle ins Bild hinein, als Christy sich zur Blutspende entschließt.

„Jetzt kommt die Szene, die wohl erklärt, wie ich mich als Kind beim Tod meines Bruders fühlte. Ich trug den Schmerz der ganzen Familie. Natürlich nicht wirklich, aber so empfand ich es ... und das Gefühl ist mir geblieben“ [Sheridan scheint hier kurz aufzuschluchzen, dann spricht er, wie ausweichend, über die Besetzung der Rolle, die er zunächst keiner Zehnjährigen geben wollte, weil er dachte, sie würde es nicht verkraften. Dann fährt er mit der eigenen Geschichte fort]. „Ich schätze, diese Dinge konnte ich meinem Vater nie sagen ...“ [An dieser Stelle lacht Sheridan verkrampft auf]. „Aber das habe ich doch. Seltsamerweise, als ich *Im Namen des Vaters* drehte, der von einem guten Vater handelt, sagte ich zu ihm, dass ich einen guten Vater zeigen würde. Am Schluss der Premiere kam er auf die Bühne und umarmte mich. Das Publikum war links von uns und er

flüsterte mir rechts ins Ohr: ‚Ich liebe dich‘. Das ist das einzige Mal, an das ich mich erinnere, dass er das sagte.“

Es wird in den kommentierenden Äußerungen Sheridans ebenso deutlich wie in der Zuspitzung der Filmgeschichte, dass durch die Geburt seiner dritten Tochter, bei der es tatsächlich lebensbedrohliche Komplikationen gab, auch das emotionale Drama der unbewältigten, tief verdrängten Ereignisse um den frühen Tod seines kleinen Bruders bei allen Familienangehörigen wieder aufgebrochen war.

Aus dieser Grenzsituation heraus entwickelte sich so viele Jahre später das Projekt „In America“. In dieser inszenatorisch verfremdeten, Distanz schaffenden Form, durch die Rollenverkehrung zwischen Sheridan-Sohn und -Vater, zwischen Vater (Johnny) und ältester Tochter (Christy), echtem Bruder und Film-Sohn bzw. Film-Bruder (Frankie) ist es gelungen, zwanzig Jahre nach den ursprünglichen Ereignissen, durch die gemeinsame bewusste Erinnerung soviel wahrhaftige Emotionen wieder wachrufen und veranschaulichen zu können - schöpferisch zu verarbeiten -, dass auch für den aufmerksamen Zuschauer in der Übertragung dieser therapeutisch-kathartische Effekt ermöglicht wird. Zumal sich früher oder später jeder konkrete Einzelne mit der unausweichlichen Tatsache seines Todes und der eigenen existenziellen Angst davor konfrontiert sieht und auf seine ureigene Weise darauf zu antworten hat.

Durch die Authentizität der betroffenen Personen vor und hinter der Leinwand, vor allem auch durch die kongenialen und ebenso gemeinsam ausgewählten Darsteller/innen, die den autobiographischen und fiktionalen Ereignissen einen so ergreifend wahrhaftigen Ausdruck verleihen, gelingt die empathische Reaktion auf diese Geschichte sozusagen „spielend“ - wie von selbst - und rührt bei jedem Zuschauer an eigene Erlebnisse, Fragen und Zweifel, die ihm dadurch mehr oder weniger drastisch ins Bewusstsein gehoben werden können, sofern sie nicht abgewehrt werden müssen.

Noch einmal die Gegenüberstellung zwischen Filmhandlung und Kommentar, die Gedanken von Christy, während sie ihr Blut für das Überleben des Babys spendet - und die Gedanken von Sheridan, der darüber spricht, wie es ihm gelungen ist, traumatische Situationen seines Lebens zu überstehen.

Die Kamera blickt während der Blutabnahme abwechselnd in das Gesicht von Christy und aus ihrer Perspektive in die Gesichter der mit im Raum anwesenden Personen: „Ich saß da mit meinem Dad und alle Geräusche von New York verschwanden. Ich konnte nur noch das Blut in meinen Ohren pochen hören. Aber aus irgendeinem Grund fühlte ich mich glücklich. Ich fragte mich, ob

Frankie sich so gefühlt hatte, so besonders ... Jeder guckt dich an, als würde er in einen Spiegel sehen. Alle lachen ... nur nicht mit ihren Augen. Wusste Frankie, dass er sterben würde? Hat er deswegen immer genickt und uns angelächelt?“

Sheridan erwähnt hier kurz die öffentliche Meinung über die Bedeutung von Blutsverwandtschaft und beginnt dann mit einer anderen Geschichte: „Ich weiß nicht, ob Sie je ... Wahrscheinlich nicht ... Aber ich war in Situationen, die ich schon vorhin erwähnt habe, wo ich beinahe erstochen worden wäre und so was“ [Wenig später baut S. die Geschichte einer Messerattacke auf ihn in die Handlung ein]. „Ich habe immer gefühlt, dass wir alle eins sind, selbst die Person, die mich angreift. Das ist schon komisch. Ich habe für mich einen sicheren Ort gefunden, der sich schwer erklären lässt.“

In der Logik der Filmhandlung, die immer konzentrierter auf ihr Ende zutreibt und das Todesthema noch weiter verdichtet, ist Johnny allerdings noch nicht bei sich und seiner inneren Mitte angekommen.

Gerade jetzt, in seiner verzweifelten Ungewissheit, besucht er den sterbenden Mateo, seinen „spirituellen Vater“, am Krankenbett, ohne dass dieser noch mit ihm reden könnte. Doch Johnny hofft offenbar, er könne ihn hören, und so erfährt auch der Zuschauer wieder von seinem Schmerz, den er Mateo schon einmal anvertraut hatte: „Als er [Frankie] starb, habe ich Gott verflucht. Und ich sagte zu ihm, diese rotzigen Tränen wirst du an mir nie im Leben mehr sehen ... Also kann ich jetzt nicht weinen. Na ja, ich dachte, ich komme hier her ... und du wachst auf und hältst meine Hand ... Ich weine, und die Kleine wär in Ordnung. Alles wär dann o.k.“ Die Kamera zeigt Mateo in Großaufnahme, wie er unter seinem Beatmungsgerät regungslos daliegt. „Wir brauchen ein Wunder, Mateo ...“

[Nach dieser Szene des Films ist die Sequenz mit dem Überfall eingebaut: beim Zurückkommen aus der Klinik geht ein Junkie im Treppenhaus mit dem Messer auf Johnny los, um Geld zu erpressen - in Wirklichkeit war Sheridan so ein Angriff in Baltimore passiert].

Christys Stimme aus dem Off - zum Bild des Babys an seinen Schläuchen im Brutkasten - holt den Zuschauer wieder ins Zentrum der Tragödie zurück: „Wir warteten darauf, dass das Baby ein Lebenszeichen von sich gab, aber sie lag einfach immer nur da ... sie lag einfach da.“

Langsam schwenkt die Kamera auf die besorgten Gesichter der Eltern über dem Inkubator in Nahaufnahme. Und in der nächsten Szene zeigt sie uns Mateo mit geschlossenen Augen in seinem Krankenbett, jetzt ohne Atemmaske. Auf einmal fängt er stöhnend in einem afrikanischen Dialekt vor sich hin zu reden an.

Im Regiekommentar erklärt Sheridan, dass diese beiden Ereignisse in Wirklichkeit nicht derart zeitgleich stattfanden (zumal der Film-Figur Mateo keine bestimmte reale Person entsprach), er jedoch beim Drehen schon wusste, dass er sie im fertigen Film miteinander verbinden würde. Und das ist ihm auf ganz besonders berührende Weise gelungen, deren existenzieller Bedeutung über die Nähe und Verbundenheit von Tod und Leben sich wohl kein Zuschauer verschließen kann.

Die Kraft und Magie der Filmsprache werden hier geradezu idealtypisch spürbar: etwa zwei Minuten lang sehen wir in Schnitt und Gegenschnitt Mateo beim Sterben zu, wie er seine letzten Sätze vor sich hin murmelt, als Sprüche er damit Zauberformeln aus, und bekommen im Wechsel damit das Baby gezeigt, wie es langsam die Augen aufschlägt und dann zu zappeln und zu schreien beginnt.

Im Hintergrund eine zugleich ruhig melodische und magisch flirrende Musik, die alle Blicke und Gesten zu verbinden und zu betonen scheint. Johnny und Sarah reichen den winzigen Händen des Babys einen Finger durch die seitlichen Öffnungen des Inkubators, und als es danach greift, hört es auf zu weinen und scheint zugleich die letzten Worten von Mateo zu vernehmen, der in diesem Moment stirbt.

Im Regiekommentar zu dieser so bedeutsamen Sequenz nimmt Sheridan auch sein Vater-Thema wieder auf und die Verarbeitung der traumatischen Ereignisse um den Tod seines Bruders und die Unfähigkeit des Vaters, sich dem ohnmächtigen Schmerz zu stellen sowie ihn gemeinsam mit der ebenso leidenden Familie zu tragen und zu bewältigen.

So viele Jahre später gelingt es endlich dem Sohn und dessen Familie die emotionalen Blockaden, die Sprachlosigkeit und die schuldhaften Verstrickungen zu lösen, indem sich diesmal alle Betroffenen gemeinsam, durch die Inszenierung dieser so entscheidenden existenziellen Lebensphase - erstmals oder endgültig - *bewusst* den Dämonen ihrer Vergangenheit stellen. Jeder Einzelne auf seine Weise [die jüngste Tochter, Tess Sheridan, die damals erst geboren wurde, war vermutlich am Film-Projekt am wenigsten beteiligt], und besonders nachhaltig eben Jim Sheridan als Vater, dessen eigenes Trauma transgenerational weiter fortwirkte und der es nicht zuletzt aus Liebe zu seiner Frau und seinen Töchtern, die ihn so, wie er war, ertragen haben, auf diese ebenso schöne wie wahrhaftige Weise in ein Kunstwerk verwandeln wollte. Doch das erklärt er erst zum kathartisch ergreifenden Ende des Films.

Zunächst sein Kommentar zur Tod und Leben verbindenden Sequenz:

„Ich wollte zeigen, dass mit Djimons [er nennt hier den Vornamen des Darstellers von Mateo] Tod ... Na ja, nicht die alte Geschichte von dem Schwarzen, der stirbt, und dem Kind, das

überlebt. Sondern eher, dass Djimon stirbt und durch das Kind ... findet der Geist der Vaterschaft wieder seinen Platz in dem Vater. Es scheint fast, als sei der Vater ... Wie Wordsworth sagte: ‚Das Kind ist der Vater des Mannes.‘ Das Verständnis des Kindes ... von der Berührung des Vaters bringt ihm das verlorene Gefühl, ein Vater zu sein, zurück. Mit anderen Worten, er konnte seine Kinder nicht berühren, weil er fürchtete, auch sie könnten sterben. Doch jetzt holt er [Johnny] dieses Kind ins Leben zurück bzw. ermöglicht ihm wieder die menschliche Berührung. Djimons Figur muss in jenem Moment verschwinden, da er sein Alter Ego darstellte. Also wird er als spirituelle Präsenz zu einem Teil der Hauptfigur. Ich weiß nicht, ob die Leute das verstehen. Das hat mit Ratio nichts zu tun.

Mich interessiert das Unbewusste. Als mein Bruder krank war, bevor das jemand wusste, nahm ich ihn mit ins Kino und kaufte ihm ein Eis, ein Eis mit vielen verschiedenen Farben und einer Kirsche oben drauf, das aß man mit einem langstieligen Löffel. Frankie lächelte mich dankbar an. Aber ich weiß immer noch, dass ich dachte, ‚ein Glück, dass ich da war und er mich anlächelte‘ ... Jahre später dachte ich, sein Lächeln sei ... da war mir erstmals klar, dass etwas nicht stimmte, weil sein Lächeln nicht echt war. Das muss ich erklären. Vom Dalai Lama gibt es ein Buch über das menschliche Gesicht und dessen Muskeln. Und das Lächeln ist nicht ... man kann nicht bewusst ein Lächeln in seine Augen zaubern. Das lässt sich bewusst nicht kontrollieren. Daher das falsche Lächeln, wenn Leute es versuchen. Könnten wir das, wären wir dämonischer. Aber das Göttliche erlaubt uns nicht, ein echtes falsches Lächeln zu zeigen. Es ist also das Unbewusste, das das Lächeln in Gang setzt. Bei einer Filmvorschau, vor allem, wenn man Europäer ist, setzt man das kollektive Unbewusstsein des Publikums in Gang. Man könnte es den ‚Zeitgeist‘ nennen oder Gefühle, die sich bewusster Kontrolle entziehen. Aus einem uns unbekanntem Grund macht man immer einfache Fehler, auf die einen dann die Zuschauer aufmerksam machen. Ganz egal, wie schlaue man sich alles überlegt hat, es bleibt sehr schwer, aus dem Unbewussten heraus zu schreiben. Man kann Gedanken nicht erzwingen, doch man kann sie fließen lassen.“

Diese Kommentare Sheridans sind im Grunde freien Assoziationen in einem psychoanalytischen Prozess sehr ähnlich und seine letzten Erklärungen zum Film sollen in der beispielhaften Deutung von „In America“ auch den Schlusspunkt bilden.

Weil die letzten Minuten des Films jedoch den entscheidenden Höhe- und Wendepunkt im Entwicklungsprozess dieser Familie markieren, seien sie zunächst noch phänomenologisch vermittelt - wenn sich dem tiefen eigenen Erleben des Zuschauers dadurch auch allenfalls angenähert werden kann.

Während die Eltern und Christy überaus glücklich wirken, als Sarah mit dem Baby auf dem Arm nach Hause zurückkehrt, ist Ariel noch mit einem anderen Kummer beschäftigt. In einer kurzen Szene, die mit dem Camcorder von Christy gefilmt wird - die gerade noch ihre Mutter im Hausflur damit aufgenommen hatte -, geht Ariel durch die bereits ausgeräumte Wohnung von Mateo und setzt sich traurig auf ein altes Sofa. „Was ist denn?“, hören wir Christy fragen.

„Er hat nicht ‚auf Wiedersehen‘ gesagt.“

„Was?“

„Er hat nicht ‚auf Wiedersehen‘ gesagt“, wiederholt Ariel enttäuscht, während Christy betroffen aufhört, sie zu filmen.

Am Abend findet in der Wohnung eine kleine Feier zur Geburt des Babys statt, zu der Hausbewohner und Freunde gekommen sind, doch Ariel scheint noch immer untröstlich, dass Mateo ohne Abschied verschwunden ist. Als die Gäste bereits gegangen sind, räumen die Kinder gerade die leeren Flaschen vom Tisch. Im Hintergrund sieht man Sarah mit dem Baby im Arm auf dem Sofa.

Johnny sitzt vor dem Fenster auf dem Absatz der Feuerleiter, um über den Dächern der Stadt den riesigen Vollmond zu bestaunen. Von dort ruft er nach der Christy, die zu ihm nach draußen klettert: „Komm mal her!“

„Ja?“, fragt die und setzt sich neben Johnny.

Der zeigt gen Himmel: „Guck mal da hoch und sag mir, was du siehst.“

„Den Vollmond.“

„Und was siehst du noch?“

Christy überlegt, was er meinen könnte. „Sterne ...“

„Siehst du denn Mateo nicht?“, fragt Johnny übertrieben ernsthaft und schaut wieder gen Himmel. „Er fährt da am Mond vorbei auf seinem Fahrrad ... und er winkt Ariel zum Abschied.“ Jetzt lächelt er Christy zu, die ihn anstrahlt für seine Idee aus „E.T.“

„Wollen wir es ihr sagen?“

„Ja ...“, sie dreht sich in Richtung des Fensters und klopft behutsam gegen die Scheibe. „Ariel ...!“ ruft sie so leise wie möglich, um das Baby nicht aufzuwecken. Die Kleine klettert nach draußen und Christy zeigt ihr, wohin sie schauen soll: „Guck mal da oben, guck, da fährt Mateo mit seinem Fahrrad am Mond vorbei.“

„Wo?“

Jetzt mischt Johnny sich ein: „Da, guck da ... ! Siehst du denn nicht wie er dir winkt?“

Ariel schaut angestrengt: „Nein.“

„Doch, da ist er doch, da!“, beharrt Johnny und zeigt Richtung Mond, den wir jetzt in Großaufnahme sehen, so dass sogar die Krater darauf zu erkennen sind.

Christy unterstützt ihren Vater: „Er fliegt am Mond vorbei ... siehst du ihn noch immer nicht?“

„Nein!“ Ariel dreht sich kopfschüttelnd zu ihrer Schwester um.

Und Johnny wird immer aufgeregter: „Siehst du ihn denn nicht, wie er dir winkt? Er winkt dir zum Abschied - so wie er's dir versprochen hat.“

Jetzt kann Ariel nicht länger widerstehen und glaubt den Schwindel wirklich: „Oh ja, Wiedersehen, Mateo!“, frohlockt sie winkend und die beiden anderen stimmen mit ein: „Wiedersehen, Mateo! Ja ... Wiedersehen!“

Ariel ist jetzt ganz aus dem Häuschen: „Wiedersehen, Mateo, pass auf Frankie auf!“

„Ja, pass auf auf Frankie“, ruft jetzt auch Christy, mit beiden Armen gen Himmel winkend.

Als auch Johnny diesen Satz aussprechen will, bricht ihm die Stimme: „Pass auf Fran ...“ Verzweifelt dreht er sich zu Christy um, die soviel stärker wirkt als er.

Und wieder hören wir ihre Stimme aus dem Off. Der Kreis schließt sich zum Anfang und wir erinnern uns, dass sie es war, die uns von Beginn an durch diese Geschichte geführt hat: „Und dann wurde es Zeit für meinen dritten Wunsch.“

Christy schaut ihren Vater mit festem Blick direkt in die Augen: „Sag Frankie ‚auf Wiedersehen‘, Dad.“

Johnny wirkt erschrocken und ängstlich: „Was?“

„Sag Frankie ‚auf Wiedersehen‘.“

„‚Auf Wiedersehen‘, Frankie“, flüstert Johnny und atmet schwer.

„Er kann dich nicht hören, Dad.“

Mit letzter Kraft sagt Johnny, kaum lauter: „‚Auf Wiedersehen‘, Frankie.“ Er kann den Blick nicht von seiner Tochter wenden, die sich soviel Mühe mit ihm gibt und beginnt zu weinen.

Christy sieht ihren Vater dankbar und gerührt an und streichelt ihm über seinen gebeugten Kopf. „Gehst du jetzt, ja ...?“, bittet der sie flüsternd, als ob er sich schäme vor ihr.

Doch Christy weiß längst selbst, was zu tun ist. Und in der nächsten Szene steht sie neben Ariel vor ihrer Mutter, die gerade das Baby schlafen gelegt hat. „Mom, Dad braucht dich“, sagt sie nur und Sarah versteht sofort.

Johnny reicht ihr mit Tränen in den Augen die Hand, als sie durch das Fenster zu ihm auf die Feuerleiter klettert. Wir sehen wie die beiden einander im Mondlicht umarmen und küssen - traurig, erschöpft und überglücklich zugleich.

Dann erscheint als Camcorder-Szene für einen Moment Mateo glücklich lächelnd auf einer Schaukel im Schnee. Und als nächstes zeigt uns die Kamera die Kinder im Wohnzimmer, wo Christy sich in ihrem Gerät gerade alte Aufnahmen anschaut. Unschärf ist ihr Bruder mit kahlem Kopf im Krankenhaus zu erkennen. Christy spricht dazu ein letztes Mal aus dem Off: „Für Frankie war es genauso schwer zu lächeln, als der Tumor bösartig war, wie für meinen Dad, danach zu weinen. Aber sie haben’s beide hingekriegt ...“ Dann verschwindet das Bild auf dem Recorder. „Ich mache das jetzt aus ... So möchte ich Frankie nicht mehr sehen.“ Einen Moment lang

blickt Christy in Großaufnahme direkt in die Kamera und somit in die Augen des Zuschauers.

Zuletzt wechselt das Bild auf die nächtlich erleuchtete Skyline von Manhattan, mit dem Vollmond über der Stadt. Und Christys Stimme fragt uns: „Habt ihr immer noch ein Bild von mir im Kopf? Genauso ist das mit dem Bild, das ich von Frankie haben möchte ... So eins, dass man für immer in Erinnerung behalten kann ... Wenn ihr jetzt in die wirkliche Welt zurückkehrt, bitte ich Frankie, mich bitte ... bitte ... gehen zu lassen.“

Kein Zuschauer wird an dieser Stelle unberührt bleiben, und noch bei jeder öffentlichen Vorführung des Films steigen hörbar Tränen auf. Das letzte Bild zeigt den Vollmond in Nahaufnahme, dann eine Schwarzblende, in die hinein der eigens für diesen Film komponierte Song *Time enough for tears* mit Andrea Corr [von der irischen Band „The Corrs“] zu singen anhebt und dazu die Widmung eingeblendet erscheint: „Dedicateted to the Memory of Frankie Sheridan“.

Endlich kann die Trauer um den Verlust, die Tatsache unseres Todes und das Drama menschlicher Ohnmacht wirklich zugelassen werden und erst dadurch verwandelt werden. In die Kraft einer liebevollen Solidarität unter den Menschen, die ihr Schicksal gemeinsam annehmen und gestalten können, sobald sie keine Energie mehr an dessen Verleugnung verlieren „müssen“, sondern im Bewusstsein des Todes ihre Gegenwart mit Schönheit und Wahrhaftigkeit erfüllen können.

Sheridan hat seine persönliche Sicht auf sein eigenes Schicksal mit dem Erleben seiner Familie sowie allen am Film Mitwirkenden geteilt - insbesondere mit der Ausdruckskraft seiner am Drehbuch beteiligten Töchter. Gemeinsam haben sie die Darsteller/innen ausgesucht, die sich empathisch und verständnisvoll in diese berührende autobiographische Geschichte einfühlen konnten und dieses gemeinsam gestaltete Kunstwerk dem Publikum geschenkt, auf dass es sich seinerseits aufmerksam und empathisch diesem Film zuwenden kann. Um darin womöglich bewusst oder unbewusst Zusammenhänge mit der je eigenen existenziellen Situation zu entdecken oder zu erspüren. Dazu benötigt ein Zuschauer keine näheren Erläuterungen oder Hintergrundwissen zur Entstehung des Films. Solange dieser nur in sich stimmig und in angemessener Form erzählt wird, können die Übertragungen gelingen.

Doch mit einem vertieften Verständnis der Hintergründe, wie es diese Analyse ermöglichen will, wird noch eine weitere Dimension der Wahrhaftigkeit zugänglich, in der die Bedeutung der schöpferischen Potentiale des Menschen am Beispiel dieser bestimmten konkreten Lebensgeschichte gleichsam archetypisch erkennbar wird.

Wenn es Jim Sheridan mit „In America“ tatsächlich gelungen ist, den Prozess seiner Befreiung aus den traumatischen Verstrickungen der eigenen Biographie authentisch und schöpferisch zu inszenieren - und die berührende Intensität und fast dokumentarisch anmutende Wahrhaftigkeit in den einzelnen Darbietungen sprechen dafür -, dann kann sein Film als überaus komplexes Beispiel für die therapeutische Kraft dieses Mediums „gelesen“ werden und sich die Psychoanalyse um eine wesentliche, überaus lebendige und aus dem Reich des Unbewussten schöpferisch gestaltbare Dimension erweitert sehen: die *Filmdeutung als Weg zum Selbst*, das zeitlebens auch an seinem eigenen Drehbuch schreibt, bis die letzte Klappe fällt.

„Normalerweise ist das Ende eines Films das Ende eines Dreiakters, wie da, als das Baby ins Leben zurückkehrt und Djimon [Mateo] stirbt. Das ist schon recht eindringlich, aber ich wollte es möglichst dämpfen, um noch etwas Gefühlsaufwallung für den Schluss zu bewahren ... Wir sind am Ende, denken, alles ist vorbei, aber dann setzen wir nochmal einen drauf. Es geht um den Moment, als er mit der Augenbinde an eine schöne Zukunft dachte, es aber nicht schaffte ... Er stellte sich keine schöne Zukunft vor, sondern versuchte in seiner Einbildung wieder zu spielen, und er sah das tote Kind. Aber hier spielt er. Das tote Kind ist wieder da, aber man weiß, was vorgeht ... Irgendwie ist es am Ende des Films so als verabschiede sich der Vater von Frankie und das ist seltsam. Ich versuche hier, meinen Vater sich von mir verabschieden zu lassen [Sheridan sieht sich, wie erwähnt, mit Christy identifiziert, die das seltsame Verhalten ihres Vaters erlebt, der noch mit dem Familiendrama ihres Großvaters verstrickt war, als sie nach New York kamen]. Aber irgendwie war es dann doch etwas anderes und davon handelt das Ende. Vielleicht habe ich es nicht geschafft oder hab es versucht, das kann man wohl nicht. Aber man kann es wohl in die richtige Perspektive rücken. Das gehört auch zu dem Film, dass ein Mann weint und all das, ein gewisser Anteil von Männern findet es schwer, damit umzugehen, weil wir so diese Kriegsgott-Geschichten gewohnt sind, wo der Mann auszieht und die Welt ihn herausfordert, das gehört zum Patriarchat. Dies [die Situation seiner eigenen Familie] entspricht eher einem *Matriarchat*. Ein Mann umgeben von Frauen. Die Frau übernimmt die aktive Rolle ... in der Erschaffung von Leben und Sex und allem. Das stört manche Leute. Ich sage: ‚Zum Teufel mit ihnen.‘ Das genau habe ich gewollt. Wir hatten jetzt genug Filme. Was ich meine, ist ... Also HAL, der 2001-Computer in ‚Space Odyssey‘ ... Dessen Stimme war ursprünglich weiblich. Wenn man sich das mal überlegt, dann scheint es, als hingen die Astronauten an der Nabelschnur außerhalb des Mutterschiffs ... und sie kommen wieder zurück und zersetzen das weibliche Hirn, damit dieser Typ als Sternenkind außerhalb der weiblichen Kontrolle wiedergeboren werden kann. Und wenn ihnen das seltsam erscheint, was Kubrick getan hat, dann denken sie daran, dass unsere Taufe nichts anderes ist. Jedes Kind ... wird der männlichen Welt geweiht. Weil wir die Macht der Weiblichkeit kennen. Und als wir entdeckten, dass wir die Väter der Kinder sind, hat sich die Welt sicher verändert.“

Dann kommentiert Sheridan, parallel dazu, die Inszenierung von Christys Blick, direkt in die Kamera und ihre letzten Worte, die sie aus dem Off zum Publikum spricht. „Dieser Blick geradewegs in die Kamera ist seltsam für einen Spielfilm. Und dann die Idee, dass ich das Publikum aufforderte, sich ihr Gesicht oder den Eindruck von ihrem Gesicht zu merken, um in der Fantasie einen eigenen Film zu erschaffen. ‚Machen Sie sich nicht von den Ihnen vermittelten Bildern abhängig. Erschaffen Sie eigene Geschichten. Erlauben Sie nicht, dass Ihnen die Welt der Massenunterhaltung Ihre Fantasie nimmt. Danke, dass Sie sich diesen Film angesehen haben.‘“

Und ganz zuletzt fügt er noch eine persönliche Erklärung hinzu: „‚In America‘ handelt davon, wie großartig meine Frau und meine Kinder waren. Es ist mein Liebesgedicht an sie und wohl auch an New York. Das ist ein sehr persönlicher Film. Er hat mich sehr gefordert. Das war mir nicht bewusst. Ich hoffe, wenn Sie gefordert waren, hat er Ihnen auch etwas gegeben. O.k., gute Nacht und Gott segne Sie.“

Literatur

Benjamin, W. (1936, dt. 1963). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt: Suhrkamp.

Bredenkamp, H. (2006). Michelangelos Moses als Gedankenfilm. Freuds Ambivalenz gegenüber der Kinematografie. In K. Jaspers, W. Unterberger (Hrsg.), Kino im Kopf – Psychologie und Film seit Sigmund Freud (S. 31–37). Berlin: Bertz und Fischer.

Camus, A. (1942, dt. 1959). Der Mythos von Sisyphos. Reinbek: Rowohlt.

Camus, A. (1951a, dt. 1969). Der Mensch in der Revolte. Reinbek: Rowohlt.

Camus, A. (1951b, dt. 1969). Revolte und Kunst. In A. Camus, Der Mensch in der Revolte (S. 205–225). Reinbek: Rowohlt.

Freud, S. (1917/1999). Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. GW Bd. XII (S. 3–12). Frankfurt a. M.: Fischer.

Hipfl, B. (2006). Inszenierungen des Begehrens. Zur Rolle der Fantasien im Umgang mit den Medien. In A. Hepp, R. Winter (Hrsg.), Kultur – Medien – Macht, Cultural Studies und Medienanalyse (3. Aufl., S. 145–157). Wiesbaden: VS.

Reese-Schäfer, W. (2012). Politische Theorie der Gegenwart in achtzehn Modellen (2. Aufl.). München: Oldenbourg.

Salber, L. (2004). Salvador Dalí. Reinbek: Rowohlt.

Sheridan, J.; Sheridan, N.; Sheridan, K. (2003). In America: A Portrait of the Film. New York City: Newmarket Press.

Teischel, O. (2014). Materialismus – Idealismus – Sehnsucht (Existenz). In O. Teischel, Krankheit und Sehnsucht – Zur Psychosomatik der Sucht (S. 29–35). Berlin: Springer VS.

Zwiebel, R., Blothner, D. (Hrsg.) (2014). »Melancholia« – Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.