

Anja Streiter: Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes

Berlin: Vorwerk 8 1995, 120 S., ISBN 3-930916-04-5, DM 28,-

Dieselbe eigenwillige Konsequenz, mit der John Cassavetes in den meisten seiner Filme alle Elemente konventioneller Produktions- und Erzählökonomie ins Leere laufen ließ, läßt allzuoft auch gängige filmkritische Oppositionsmuster wie 'Hollywood vs. Avantgarde', 'Authentizität vs. Fiktion', 'Improvisation vs. Stilwille' an der Peripherie des zu beschreibenden Phänomens leerlaufen. In der geballten Inkommensurabilität seiner filmischen Ausdrucksformen hat sich das Kino des vielleicht enigmathischsten Regisseurs des sogenannten 'New Hollywood' gegenüber traditionellen filmanalytischen Methoden weitgehend resistent erwiesen: Seine kennzeichnenden Filme – *Shadows* (1957/59), *Faces* (1965-68), *Husbands* (1969), *A Woman under the Influence* (1975), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976-78), *Love Streams* (1984) – gelten als stilistisch nahezu amorphe Feste 'hysterischer Körper' (so z. B. eine Kapitelüberschrift in Thierry Jousse: *John Cassavetes*, Paris 1989) und finden ihre kritischen Beschreibungsmodelle schließlich in paradoxen Formulierungen wie der Raymond Carneys vom 'stillosen Stil' (*American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience*, Berkeley u. a. 1985, S. 14).

In ihrem Essay über *Shadows*, *Husbands* und *The Killing of a Chinese Bookie* geht Anja Streiter dieser inneren Problematik der Filme nicht aus dem Weg, indem sie deren ästhetische Form in handliche Begriffspaare auflöst, sondern macht sie vielmehr zum Ausgangspunkt ihrer Überlegung, in „der beständigen Variation des einen Motivs – der Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Liebe – eine inhaltliche Entwicklung des Werks, eine Umarbeitung der Motive, begleitet von einer ästhetischen Veränderung“ (S.9) als paradoxe Grundspannung anzunehmen, die das filmische Werk von John Cassavetes zusammenhält. In einer doppelten Präzisierung stellt sie die beiden klassischen Vokabeln der Cassavetes-Literatur – 'Hysterie' und 'Körperlichkeit' – theoretisch wieder auf die Füße, indem sie sie von der profilmischen Arbeit der Schauspieler löst und als „Hysterisierung des Diskurses“ (S.21) auf den gesamten „kinematographischen Körper“ (S.16) wendet.

Die Wahl der besprochenen Filme beansprucht exemplarische Bedeutung für die Entwicklung des Gesamtwerks weniger im Sinne eines pars pro toto als in bezug auf signifikante Kristallisationspunkte und Brüche, die die Autorin in der individuellen Gestaltung der allen drei Filmen gemeinsamen Ausgangsfiguration des „Scheiterns des Ideals der Liebe“ (S.24) ausmacht. Schon in *Shadows*, Cassavetes' erstem Film als Regisseur, wird die Frage der filmischen Darstellung von Emotionen so nachdrücklich problematisiert, daß sie klassische 'problem-solution patterns' außer Kraft setzt und durch endlose Variationen auf das Thema der Identitätsfindung ersetzt. Diese „vertikale Schichtung von Konfliktsituationen“ (S.34) wird, wie die Autorin schlüssig nachweisen kann, in der zweiten Fassung des Films keineswegs, wie Cassavetes von Jonas Mekas damals vorgeworfen wurde, einer Annäherung an klassische Erzählkonventionen unterzogen. Im Gegenteil sind es gerade die nachgedrehten Szenen, die das Problem von Emotion und Kunst noch einmal auf einer selbstreflexiven Ebene brechen und so auch noch den avantgardistischen Stil der ersten Fassung „als Pose durchsichtig“ (S.38) machen.

Wo in *Shadows* die ästhetische Reflexion die Binnenverhältnisse der Protagonisten noch weitgehend unberührt als „Verhältnisse intakter Figuren [inszeniert], [und] noch nicht als Dynamik der Kräfte, die die Identitäten angreifen“, sind die Figuren der folgenden Filmen „nichts anderes als ihre Beziehungen, welche die Konturen der Charaktere auflösen, den Raum dynamisieren und in ein Spannungsfeld der Emotionen verwandeln“, wird der „Bildraum [...] zu einer Einheit von Ebene und Körper, zu einem Kraftfeld der Beziehungen“. (S.46) So ist in *Husbands* der „orientierende Bezug auf eine Idee“ (S.54) gänzlich verschwunden: „Nichts in den Bildern weist über sie selbst hinaus. Die Montage beschneidet alle Szenen systematisch um ihre Erklärungen. [...] Es gibt keine Handlungslogik und auch keine Symbolik, die einen Hinweis darauf gäbe, wie die Bilder zu verstehen wären. [...] Darin formuliert der Film als Ganzes die Erfahrung seiner Protagonisten. Kamerabewußtsein und Figurenbewußtsein sind identisch.“ (Ebd.) In dieser Verschränkung werden Harry, Archie und Gus – die drei Hauptfiguren des Films, die nach dem Tod ihres gemeinsamen Freundes aus ihren ehelichen Beziehungen ausbrechen – „beschreibbar als Mutation einer Identität [...]: Ein monströses Selbst, das im Außen eines komplexen Beziehungsgeflechts wuchert. Ein Außen, das präzise das Innen des Bildraums beschreibt, den kinematographischen Körper. Das Verhältnis der Figuren zueinander artikuliert ein Selbstbewußtsein, das durch den Tod in seinem Gleichgewicht erschüttert wurde, einem ins Außen realisierten psychischen Apparat, der in seine einzelnen Instanzen zerfällt: Es, Ich, Über-Ich. Die Desintegration ist die Bewegung des Films, seine dramatische Struktur.“ (S.61) Einen in seiner die Triebkräfte freilegenden, fast schon allegorischen Lesbarkeit einzigartigen Kristallisationspunkt dieses auswärts- (ins Ästhetische) gekehrten psychischen Apparats erkennt Streiter in der Begegnung Archies mit einer alten Londoner

Prostituierten: „Die Inszenierung der geilen Dame versammelt alle Attribute, die die Fetischisierung zu bannen sucht: peinliche, unbeherrschbare, obszöne Lust, den Verfall des Körpers, die Unsicherheit der Geschlechtsidentität. Hier ist zum Bild geworden, was in *Husbands* ansonsten nur hinter den Bildern zu lauern scheint: das Trauma von Tod und erschreckender Sexualität. *The Killing of a Chinese Bookie* ist die Entfaltung dieser Sequenz, für die sich im Werk von Cassavetes nichts Vergleichbares findet.“ (S.58)

Das letzte Filmbeispiel des Essays erscheint somit zurecht als „Wendepunkt im filmischen Werk von John Cassavetes“, aber auch als „eine vielschichtige, alle Motivstränge verknüpfende Ouvertüre des Spätwerks“ (S.70). Was in *Husbands* bereits angelegt war, bemächtigt sich nun des gesamten filmischen Universums; wo *Shadows* noch anhand der Rassenproblematik eine soziale Welt spiegelt und der Tod in *Husbands* eine Suche nach den Gegenwelten des Lebens auslöst, zerbricht *The Killing of a Chinese Bookie* die „unteilbare Realität, aus der die Filme ihren Figuren manchmal kleine Fluchten erlaubten [...] in verschiedene, einsam driftende Kosmen einer kinematographischen Imagination, die [...] ihre Figuren hermetisch umschließt“ (ebd.). In ihrer abermals sehr sorgfältigen Untersuchung der beiden existierenden Fassungen des Films gelingt der Autorin nicht nur der in seiner argumentativen Präzision und sprachlichen Feinheit beeindruckendste Teil ihres Essays. Anja Streiter liefert darüber hinaus anhand von *The Killing of a Chinese Bookie* eine Beschreibung und ästhetische Einordnung des Cassavetes'schen Spätwerks, die zumindest im deutschen Sprachraum ihresgleichen sucht und deutlich über die nützlichen Ansätze von Andrea Lang und Bernhard Seiter (in *John Cassavetes: DirActor*, Wien 1993) hinausgeht.

Michael Wedel (Amsterdam)