

Matthias Kraus

American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes.

Sinn / Form

Wie das vorliegende Themenheft zeigt, schreibt sich die Reflexion filmischer Ausdrucksmittel durch den Film selbst in vielfältigen Formen und Intensitäten unterschiedlichsten Werken ein. Filmische Selbstbespiegelungen lassen sich bereits in vielen Produktionen der frühen und frühesten Filmgeschichte finden¹, und zwar nicht erst in Form von Geschichten über das Geschichtenerzählen, wie sie das klassische Erzählkino dann zuhauf hervorgebracht hat², sondern auch bereits in Form von Inszenierungen, die das filmische Dispositiv in Interaktion mit der Wahrnehmung des Zuschauers thematisieren³ oder zeitgenössische bildkünstlerische Traditionen aufgreifen und diese zur Reflexion filmischer Darstellungsbedingungen nutzen.⁴ Dementsprechend sind auch die

¹ Vgl. Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 66-70. Stam, Robert: Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York u.a. 1992. Vgl. auch Blüher, Dominique: *Le Cinéma dans le Cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. 1998.

² Vgl. hierzu auch die Kompendien, die sich dem Thema "Film im Film" widmen, etwa Schäfer, Horst: *Film im Film. Selbstporträts der Traumfabrik*. Frankfurt/M. 1985; Ames, Christopher: *Movies about the Movies. Hollywood Reflected*. Kentucky 1997.

³ Beispiel: In dem knapp einminütigen Film *How it Feels to be Run Over* (1900) fährt ein Pferdegewisspann zunächst an der statisch postierten und zentralperspektivisch auf eine ungepflasterte, unbefahrene Straße mit Baumreihen gerichteten Kamera vorbei rechts vorn aus dem Bild. Diesem Gespann folgt aus unveränderter Perspektive ein Automobil, das nun jedoch nicht an der Kamera vorbei, sondern auf diese zu- und sie scheinbar umfährt, womit der Film im Schwarzbild endet. Ein diegetisch motiviertes Ereignis hat damit das extradiegetisch motivierte Ereignis des Film-Anschauens beendet und diese Tätigkeit mithin ironisch kommentiert. Zugleich aber hat der Film selbst seinen Status als Film reflektiert, indem das Dispositiv durch ein Leinwandereignis verändert bzw. gestört wird. (Vgl. auch Blüher, Dominique: Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 66-70.).

⁴ Vgl. den Text von Wolfgang Kabatek zu selbstreflexiven Verfahren im Weimarer Kino in diesem Band.

diskursiven Zusammenhänge, die mit dem Phänomen der Selbstreflexivität in der Kunst verbunden sind oder werden, stets nur als historische Konfigurationen erklärbar. Die modernistische und die postmodernistische Spielart können dabei verständlicherweise als die beiden Hauptadern der Interpretation in der gegenwärtigen Filmwissenschaft begriffen werden⁵, doch finden sich viele andere, zumeist nur graduell differenzierbare und am einzelnen Werk ablesbare Merkmale filmischer Selbstreferentialität oder Selbstreflexivität⁶ im Fundus der Filmgeschichte, die sich nicht umstandslos im Sinne des einen oder anderen Argumentationsstrangs interpretieren lassen.⁷ Letzteres scheint auch für Cassavetes' Filme zu gelten.⁸

-
- 5 Vgl. hierzu Kirchmann, Kay: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, Nr. 2, November 1994, S. 23-38., und jüngst Merschmann, Helmut: Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton. Berlin 2000, darin das Kapitel "Postmoderne und Film", S. 64-81. Es sei angemerkt, daß die von mir beibehaltene Unterscheidung zwischen ‚Modern(e)‘ und ‚Postmodern(e)‘ natürlich selbst problematisch ist, handelt es sich doch auch bei diesen Kategorien bestenfalls um Hilfskonstruktionen und grobe Orientierungsmarker. Wer wollte etwa entscheiden, ob der Dekonstruktivismus Derridascher Provenienz als textkritische (und somit aufklärerische) Lektürepraxis als modern oder postmodern zu bezeichnen ist?
- 6 Diese Unterscheidung hatte Kirchmann zuletzt getroffen (Vgl. Kirchmann 1994). Doch scheint sie mir alles andere als konsistent und befriedigend, zumal Kirchmann in seiner ansonsten so aufschlußreichen Modellierung - je nach wechselndem Argumentationsfokus - unterschiedliche Perspektiven den beobachteten Phänomenen, der (in ihrer ästhetischen Entwicklung technologisch determinierten) Filmgeschichte und dem historisch rekonstruierten Subjekt des Zuschauers gegenüber einnimmt. Narrationstechniken, technisch formierte Wahrnehmungsdisposition und Referenzfrage sind hier nicht immer klar voneinander getrennt, so daß in der Argumentation ein unauflösbarer Querstand bleibt: Zum einen grenzt Kirchmann den Begriff der Selbstreflexivität scharf von dem der Selbstreferentialität ab, um differenzierbare Qualitäten selbstbezüglicher Verfahren zu gewinnen, zum anderen mündet seine Argumentation in der Folgerung, Film sei per se selbstreferentiell, weil ihm eine Wahrnehmungsanweisung eingeschrieben sei, die die technisch determinierte und medial konditionierte Wahrnehmung spiegele. Dem Kino-Dispositiv als technischem Kulminationspunkt im Versuch, Wirklichkeit zu konstruieren, wäre demnach eine Selbstreferentialität eingeschrieben, die sich aus der selbstbewußten Differenz zur Alltagswahrnehmung ergibt. Aus dieser Perspektive entwirft sich Selbstreferentialität immer auch in Abgrenzung zum aus den Bild-Künsten ererbten mimetischen Anspruch.
- 7 Hilfreich ist in diesem Zusammenhang Christian Metz' letztes Buch: Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films. Münster 1997. (=Film und Medien in der Diskussion, Bd. 6.), das einen wenn nicht wert-, so doch ideologiefreien Blick auf die Enunziationsspuren in Spielfilmen wirft. Unabhängig von stilistischen, genretypischen, filmgeschichtlichen, manieristischen oder autorentypischen Eigenheiten, die auf einen bestimmten und persönlichen Ursprung verweisen würden, ist die Enunziationsquelle für Metz vor allem eine unpersönliche, anonyme Instanz. Sie bleibt im Prinzip für alle Filme gleich, da sie immer nur das eine sagt: "Dies ist ein Film". Die Enunziationsmarkierungen verweisen auf Niemanden. Sie bezeichnen [...] die Aktivität, die das Enunziat hervorbringt, den filmischen Akt als solchen, der sich im Grunde immer gleich bleibt." (S. 135.) Die Enunziationsmarkierungen in-

Die Gemeinsamkeit beider Diskursmodelle – des modernistischen und des postmodernistischen – besteht in ihrem gemeinsamen Bezug auf ein ganz bestimmtes historisch-kulturell geformtes Bewußtsein von Welt, das sich am Projekt der Aufklärung im Geiste der Emanzipation des Subjekts orientiert, ein Projekt, das also eine Teleologie verfolgt, deren Legitimation der modernistische Film kritisch hinterfragt. Er thematisiert sich hierbei selbst als Repräsentationsinstrument von Wirklichkeit, die es zu erklären und möglicherweise zu beeinflussen gilt. Über die Reflexion seiner formalen Parameter, über eine Selbstreflexion also, hinterfragt er dabei auch *unsere* Möglichkeiten, etwas über Welt aussagen zu können: Ein Spiel der Ratio, das die Ratio letztlich kritisiert und dekonstruiert und damit zugleich das Erklärungs- aber eben auch: Legitimationsmodell, das ihr zugrundeliegt.

Dieser (offensichtliche) kritische Impetus fehlt der postmodernistischen Selbstreflexivität. Sie scheint die Form nicht als Instrument (und damit auch: als Machtmittel i.w.S.) zu reflektieren, sondern aus vorwiegend ästhetischen Gründen; vorsichtig formuliert also ein Spiel der Form mit sich selbst, das nicht mal mehr auf einen strukturellen Zusammenhang mit der Realität verweist. Beide Spielarten – die modernistische und die postmodernistische – bleiben letztlich auf kulturell konsistente und historisch generierte Weltentwürfe bezogen, die eine dialektisch, die andere – naja, postmodern. Dennoch scheint sich die eine auf eine (kritisch reflektierte und medial evozierte) Realität, die andere nurmehr auf Vor-Bilder zu beziehen; und damit dann nicht etwa auch wieder auf ‚die Realität‘, verstanden als um die historischen Vor-Bilder erweiterte Erfahrungswirklichkeit?

Ludwig Wittgensteins Bildtheorie kann hier vielleicht Aufschluß geben. Demnach ist die Bedeutung jedes Bildes sein Sinn, „was das Bild darstellt, ist sein Sinn.“⁹ Mit Bild sei jede repräsentierende Konfiguration i.w.S. gemeint. Was das Bild darstellt, definiert sich über seine Form, die den Sinn generiert. Die Wahrheit oder Falschheit eines Bildes besteht „in der Übereinstimmung

dizieren demnach die diskursive Aktivität mittels eines isolierbaren Signals, einer Geste, und lösen sich damit von ihr ab. (S. 136.) Laut Metz führt jeder Film bestimmte metadiskursive Signale mit sich, unabhängig von einem explizit formulierten Anspruch auf Selbstreflexivität. Ein selbstreflexiver Filmemacher würde sich von diesem Befund dann dadurch unterscheiden, daß er es zu einem Stilmerkmal seiner Filme macht, mit diesen Signalen oder Markierungen zu spielen.

8 Es sei angemerkt, daß Cassavetes' Werk auch unter Kontingenzkriterien betrachtet werden muß und nicht allein aus einer Autor-zentrierten Perspektive. Der außergewöhnlich enge Bezug zwischen Filmen (in der verbalen wie nominalen Bedeutung des Wortes) und Leben allerdings, der hier beobachtbar ist und der hier nur angedeutet werden kann, würde es absurd erscheinen lassen, Cassavetes nicht *auch* als den auteur seiner Filme zu behandeln.

9 Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus [1921]. Frankfurt/M. 1963, S. 19.

oder Nichtübereinstimmung seines Sinnes mit der Wirklichkeit. Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen.“¹⁰ Unabhängig von der Vertracktheit dieser Gedankengänge, die sich einer Anwendbarkeit im Grunde entziehen, läßt sich festhalten, daß Wittgenstein das Verhältnis zwischen Bild und Welt oder Bild und “Wirklichkeit” als streng relationales begreift. Dies hieße – übertragen auf den Film – daß auch diesem Medium, jenseits von Fragen der Repräsentation im Sinne eines mimetischen Verhältnisses und auch jenseits vom technologischen Infiltrationsgrad dieses Mediums, eine prinzipielle Gebrochenheit gegenüber der Realität eingeschrieben wäre. “Aus dem Bild allein ist nicht zu erkennen, ob es wahr oder falsch ist. Ein a priori wahres Bild gibt es nicht.”¹¹ lautet daher auch der relativ unmißverständliche Schlußsatz dieses Abschnitts. Dies aber ist genau der Punkt, an dem das reflexive modernistische Kino sich abarbeitet, während das postmoderne Wittgensteins Diktum längst akzeptiert hat und – statt darüber zu klagen – mit den Resten spielt. Die relationale Beziehung hat sich verschoben weg von einer doppelt vermittelten Wirklichkeit zwischen Welt und Bild, nämlich der Funktionalisierung des Mediums zur Hinterfragung einer Wahrnehmungs-Wirklichkeit, hin zu einer Relation unterschiedlicher ‚Bildgenerationen‘ zueinander. Dabei führt selbstverständlich weder die eine noch die andere Strategie zur ‚Wahrheit‘, beide streiten mit der Form, aus unterschiedlichen Gründen, doch bleibt der teleologische Sinn, der dieser Form, die offenbar zerstört werden muß, zugrundeliegt, beiden audiovisuellen ‚Argumentationsverfahren‘ unauflösbar implementiert.

Modern / Postmodern

Wenn wir die Hauptströmungen des selbstreflexiven Kinos betrachten, die modernistische und die postmoderne, dann ließe sich also festhalten, daß die sie begleitenden und legitimierenden ‚Sekundärdiskurse‘¹² auf geistesgeschichtlich gleichartigem Nährboden gedeihen, und daß sie die dem ‚klassischen Er-

¹⁰ Ebda.

¹¹ Ebda.

¹² Extrem vergrößert dargestellt, können für den Diskurs der Moderne die klassischen Avantgarden, Brechts episches Theater und die Frankfurter Schule, für den postmodernen vor allem die französische Theoriebildung in der Nachfolge der strukturalistischen Semiotik als Bezugspunkte ausgemacht werden. Zu letzterem vgl. auch Kroker, Arthur: *The Possessed Individual. Technology and the French Postmodern*. Montreal 1992. Zum historisch generierten philosophischen Konzept der Postmoderne vgl. Koslowski, Peter: *Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis*. Wien 1989.

zählkino‘ implementierte Teleologie von unterschiedlichen Seiten her angreifen. Diese idealistische Teleologie¹³, die sich mit einem Anspruch auf Welt- und Selbsterkenntnis durch kreativen Willen beschreiben und die sich an den Formen belegen läßt - bei Nietzsche zur letzten, ideell bereits höchst inkonsistenten Apotheose geführt, von der Psychoanalyse Freuds in ihren Grundfesten erschüttert und von den Avantgarden zu Beginn des Jahrhunderts heftig attackiert - hat sich nichtsdestotrotz durch die Moderne hindurch erhalten (zumal im Medium Film) und dabei sozusagen mehrere reflexive Wendungen genommen. Sowohl Postmoderne als auch Moderne - um es in dieser Allgemeinheit zu formulieren - bleiben auf eine Welterfahrung mittels strukturierender Sinnmodelle westeuropäischer Provenienz bezogen; deren diskursiver Kern könnte als Präferenz einer rationalen¹⁴ gegenüber einer erfahrungsbezogenen Weltaneignung gedeutet werden, bei der das Moment der Erkenntnis in der Wertigkeit vor dem der Erfahrung, die Idee vor der Aktion rangiert. Das Element der Unmittelbarkeit ist in der amerikanischen Geistesgeschichte dagegen sehr präsent, vergegenständlicht in den Schriften der Vertreter des amerikanischen Pragmatismus.¹⁵ Ray Carney hat Cassavetes‘ Werk unter den Vorzeichen dieser Denktradition gedeutet,¹⁶ erkennt er in dessen Filmen doch eine Art modernistischen Pragmatismus, der Cassavetes‘ Ästhetik im Schnittpunkt sich überlagernder Diskursformationen sichtbar werden läßt. Ungeachtet der Tatsache, daß Carney dem Regisseur mit seiner Studie ein Denkmal setzt¹⁷ und ihm da-

¹³ Wie Kirchmann 1994 in seinem historischen Abriss zeigt, ist dem Idealismus ebenso wie dem romantischen Mystizismus, der die schöpferische Kreativität ins Metaphysische erhebt, bereits die Krise des Subjekts eingeschrieben, insbesondere mit Blick auf das Selbstbild: „Als Form der Selbstvergewisserung des Ichs ist dem ästhetischen Akt des Selbstporträts bereits jene Fragilität des Ichs eingeschrieben, das sich nur noch in Abgrenzung entwerfen kann, was zur Folge hat, daß Ich-Konstitution letzten Endes nur noch als Selbst-Entwurf figurieren kann [...] Doch schreibt sich hierin zugleich ein Problemhorizont ein, der sich als Frage nach der generellen Erkennbarkeit von Welt auf eine historisch zunehmende Krisenerfahrung von Selbsterkenntnis zuspitzt.“ (Kirchmann 1994, S. 29, Herv. i. Orig.)

¹⁴ In dieser Optik begreife ich den Rationalismus des 18. Jahrhunderts und den romantischen Mystizismus (inklusive des ihn in den 'exakten Wissenschaften' begleitenden Positivismus) als die beiden Seiten der gleichen Medaille, die sich auf den Nenner 'Erkenntnis durch subjektive Leistung' bringen ließen. Entscheidend sind die Versprechen auf Sinnangebote, die von beiden historisch generierten Perspektiven ausgehen und die sich letztlich auf ein Außerhalb des Werks/der wissenschaftlichen Erkenntnis richten.

¹⁵ Hauptvertreter des amerikanischen Pragmatismus sind William James (1842-1910), John Dewey (1859-1952), Ralph W. Emerson (1803-1882).

¹⁶ Carney, Ray: *The Films Of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge 1994.

¹⁷ Vgl. auch Carneys frühere Publikation Carney, Ray: *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. Berkeley, Los Angeles, London 1985 sowie das

mit die Nobilitierung zukommen läßt, die ihm die US-amerikanische Filmpublizistik und auch –wissenschaft bisher weitgehend versagt hatte, bezieht sich seine Kritik an der Cassavetes-Rezeption auch auf gegenwärtige filmwissenschaftliche Paradigmen. Insbesondere die neoformalistische Schule um ihren *achorman* David Bordwell hat er im Visier.¹⁸ Carneys Argumentation läuft darauf hinaus, daß Bordwells Erzählmodell das theoretische Pendant einer Filmpraxis darstellt, in der das Element der Erfahrung weitestgehend zugunsten geschlossener Narrationen ausgeblendet wird, während Cassavetes' Filme auf diesem Element insistieren. Im Grunde attackiert Carney das gesamte US-amerikanische Kino, von Griffith und Hitchcock über Welles, Allen, Kubrick bis hin zu David Lynch und den Coens (vgl. Carney 1994: 272 und an vielen anderen Stellen). Auch wenn er den Werken dieser Regisseure einen hohen Innovations- und Reflexionsgrad bescheinigt, so kritisiert er doch ihre auf kognitive Decodierung angelegten Konstruktionen, die das Moment der Unmittelbarkeit vor allem auch in der Rezeption ausschließen. Im Werk von Cassavetes dagegen erkennt er eine "religion of doing" (Carney 1994: 270), die er trotz dem narrativen Kino entgegenhält. Erfahrung und Handlung sind demnach die hauptsächlichen Konstituenten der filmischen Form bei Cassavetes; Handlung ist dabei nicht zu verwechseln mit Narration, vielmehr geht es um die Handlung selbst, die im Moment der Filmaufnahme 'passiert' – man beachte die diesem Verb inhärente Verlaufsform – und die sich der filmischen Konfiguration als Prozeß einschreibt. Zu unterscheiden wäre daher zwischen ‚Handlung‘ und Narration, also dem, was ‚Handlung‘ bei Cassavetes gerade nicht ist: Narration, orientiert an dem Bordwellschen Modell¹⁹, ist die Organisation der narrati-

Bändchen John Cassavetes: *The Adventure of Insecurity*. A Souvenir Program by Ray Carney. (o.O.) 1999.

¹⁸ Vgl. hierzu auch Arroyo, José: *Bordwell Considered. Cognitivism, Colonialism and Canadian Cinematic Culture*. In: *Cineaction!*, No 28, 1992, S. 74-88. Arroyo setzt sich ebenfalls kritisch mit Bordwells narrativem Modell auseinander, und zwar aus der Perspektive eines kanadischen Filmwissenschaftlers, der die nationale Filmkultur seines Landes einem Analysemodell ausgesetzt sieht, das einen historisch und kulturell geformten Zuschauer ignoriert. Arroyo äußert vor allem dahin gehende Bedenken, daß eine Methode, die explizit ahistorisch sei und zudem – obwohl im Kontext einer ganz bestimmten Kultur, der US-amerikanischen, entstanden – Allgemeingültigkeit für sich beanspruche, kanadischen Filmen nicht gerecht werden könne. Deshalb sei Bordwells Modell für eine Analyse der Wahrnehmung und Bedeutungskonstruktion in spezifischen soziokulturellen Kontexten, zumal er genuin kanadische Filmformen – Experimental-/Dokumentarfilm – als Ausnahmen von der Regel marginalisiert und der Kategorie des Art Film zuschlägt (vgl. Arroyo 1992, S. 84). In eine ähnliche Richtung, jedoch allgemeiner und nicht allein auf kanadische Verhältnisse zugespißt, geht die Kritik von Paul Willemsen: *The National*. In: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington 1994, S. 206-219.

¹⁹ Vgl. Bordwell, David: *Narration in The Fiction Film*. London 1985. Vgl. auch den Aufsatz von Christof Decker in diesem Heft, der die Struktur von Robert Altmans Film "The Player"

ven Elemente nach den Gesetzmäßigkeiten von Raum, Zeit, Psychologie und Logik. Entscheidend ist bei diesem Modell, daß es sich auf eine Vor-Organisation des verwendeten Zeichenmaterials bezieht, die die planmäßige Lenkung des Zuschauers hin zu einem Handlungsziel strukturiert, das dieser gemeinsam mit dem Protagonisten erreicht. Mit dieser Auflösung ist im klassischen Hollywood-Kino zumeist auch eine handfeste soziale Anweisung (“Belehrung”) verbunden (wie im modernistischen selbstreflexiven Film ja ebenfalls). So schafft der Film – um auf Wittgenstein zurückzukommen – ein in struktureller Relation zur Wirklichkeit funktionierendes Bild, das diese allerdings ebenso sehr wahr macht, wie es selbst immer nur relativ (also subjektiv) ‚wahr‘ sein kann. Cassavetes enthält sich solcher Anweisungen in der Inszenierung seiner Mini-Dramen innerhalb der diegetischen Präsentation ebenso wie mit Blick auf die Gesamtanlage des einzelnen Films. Hier wird gerade kein Handlungsziel formuliert, hier verhalten sich Leute nicht so, wie man erwartet, wie der Regisseur andererseits darum bemüht ist, Erwartungshaltungen erst gar nicht aufkommen zu lassen, sondern den Zuschauer im Bann der prozessierten Aktion hält: Wir haben überhaupt keine Zeit, das Sichtbare mit Vor-Bildern zu vergleichen und zu bewerten, weil wir weder Prognosen auf Kommendes noch Rückschlüsse auf Vergangenes ziehen können: Keine räumlichen, wenige zeitliche und selten logische oder alltagspsychologisch erklärbare Relationen werden hergestellt, wohl aber soziale. Dies hieße aber auch, daß Cassavetes‘ Filmen keine teleologischen Sinnangebote implementiert sind, die sich so unmittelbar in die soziale Wirklichkeit verlängern ließen, wie dies im Mainstreamfilm, aber auch im modernistischen Kino der Fall ist, und sei es als Versprechen auf einen reflektierteren Umgang mit der eigenen Wahrnehmung. Was wird dann überhaupt erzählt, bzw., was formulieren Cassavetes‘ Filme als Essenz? Genau hier liegt die Schwierigkeit mit Cassavetes‘ Selbstreflexivität, setzt sich das Fehlen essentieller Aussagen (also der Repräsentation von Erkenntnissen im Medium der Sprache oder des Films) doch selbst noch in den Analysen fort, muß es notwendig, da das, was Cassavetes‘ Figuren erleben, immer als fragmentarisch, spontan, nicht intentional und häufig improvisiert erfahren wird, das abstrakte Medium der Sprache jedoch mit Begriffen (also ‚Festschreibungen‘) operiert: Die „Krise der Repräsentation“²⁰, die sich in

von Bordwells Erzählmodell abgrenzt. Vgl. auch den Überblick zum selbstreflexiven Film bei Barchfeld (1993), der Bordwells Erzähltheorie als generelles Abgrenzungsmodell zum selbstreflexiven Film verwendet: Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993.

²⁰ Vgl.: Boehm, Gottfried: “Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst”. In: Lorenz Dittmann (Hrsg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113-128, hier: S. 113.

Cassavetes' Werk unter anderem auch manifestiert, infiziert auch die Versuche der Repräsentation von Erkenntnissen.

Das Fragment wird bei Cassavetes nicht in erster Linie zum Träger einer Verlusterfahrung, sondern zum Indiz für eine unbändige, fast medieninkompatible Freiheit, die Freiheit von Handlung und Erfahrung, die die Form nicht bändigen kann, durch die jene sich aber gerade konstituiert. Wie der modernistische europäische Film sind Cassavetes' Filme fragmentarisch, doch während das Fragment dort den Status eines Erinnerungsbildes annehmen kann, das auf einen Verlust verweist, formulieren Cassavetes' fragmentarische Strukturen allererst positiv die Reichhaltigkeit eines je individuellen Lebens (und eben nicht: Lebensentwurfs) und betonen das Kontingente, Zufällige, Ungeplante, Spontane. Formuliertes Wissen dagegen scheint gerade dasjenige zu sein, wogegen sich Cassavetes' Filme richten, da sie Wissen durch Erfahrung, den Begriff durch den Prozeß ersetzen: "Cassavetes' Cinema is antiessentialist"²¹. Dies ist für Carney immer eine Frage unterschiedlicher Konzepte von "making meaning": Während Regisseure wie Hitchcock, Welles und Spielberg Bedeutung als vom Ausdruck (des Schauspielers) abstrahierbar begreifen, als Bedeutung in einem allgemeinen und abstrakten Sinn, mithin als Idee, funktioniert die Bedeutungskonstruktion in Cassavetes' Filmen immer nur in Abhängigkeit zum schauspielerischen Ausdruck, der als Prozeß konzeptualisiert wird. Dies ist der Kern der Differenz zum Hollywood-Kino: Erfahrung vs. Wissen, Werden vs. Sein, Unsicherheit vs. Klarheit, Offenheit vs. Geschlossenheit. Die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit, die selbstreflexiver Kunst eingeschrieben ist, manifestiert sich in Cassavetes' Filmen als spürbare Differenz zwischen Wahrnehmung und ihrer Fixierung in einer Repräsentation: Erfahrung ,ereignet' sich gewissermaßen immer ,außerhalb' des Bildes, das Bild kann sie evolvieren, doch die Repräsentation bleibt immer hinter der Erfahrung zurück. ,Wahrnehmung' bezieht sich dabei gleichermaßen auf die Wahrnehmung der Figuren wie auf unsere Rezeption: Indem Cassavetes unsere Wahrnehmung gewissermaßen dynamisiert, die Differenz zwischen Verlaufsform und Fixierung stets spürbar hält, wird diese Unmittelbarkeit notwendig zu einer Charaktereigenschaft der Figuren. Bei Cassavetes geht es demnach nicht in erster Linie um eine (modernistische) Dekonstruktion repräsentatorischer Konventionen (obwohl auch dies erfolgt), sondern um die positive Formulierung von Handlung und Erfahrung, die auch biographisch verstanden werden muß: Cassavetes begriff den Arbeitsprozeß – zumeist mit seinen engsten Freunden, Verwandten und seiner Frau Gena Rowlands – als integralen Lebensbestandteil. Er war we-

²¹ Carney 1994, S. 186.

niger an den fertigen Filmen als am Prozeß des Filmens interessiert, der ja eigentlich nicht repräsentiert werden kann, sich dem Filmmaterial jedoch bei jeder Rezeption erneut als Moment von Unsicherheit und Offenheit einschreibt.

Wie ist dieses unübersehbar optimistische Moment in Cassavetes' Filmen verstehbar, die doch auf den ersten Blick nur desolate Beziehungen vorzuführen scheinen? Anders formuliert: Welche verborgene Teleologie könnte sich in der Form verstecken? Der ‚Text‘ trifft hier, wie beschrieben, keine expliziten Aussagen, doch wenn es eine Eigenschaft gibt, die Cassavetes' Figuren verbindet, dann ihr (häufig nicht artikulierter oder nicht artikulierbarer) Wunsch nach Liebe, von dem alle Handlungsimpulse ausgehen.²² Dieser – mehr oder weniger, meist weniger – dezidiert formulierte ‚Wille zur Liebe‘ macht zugleich die Integrität der Figuren aus, er wird an keiner einzigen Stelle in Cassavetes' Werk korrumpiert. Auch Cassavetes geht es darum, noch einmal, und vor allem: noch einmal neu über Liebe zu ‚sprechen‘.²³ In modernistischer Manier ist er andererseits darüber im Klaren, daß ‚die Liebe‘ selbst nicht gezeigt werden kann, mithin kommt die Frage der Repräsentation und damit der Kommunikation ins Spiel. Mit *Love Streams* (1984) mündet Cassavetes' Methode in der sorgfältigen Dekonstruktion der Ideen, mit denen der Begriff Liebe über die mediale Konfiguration gemeinhin konnotiert wird, doch nur zu dem Zweck, um sie frei zu machen für den Modus der Erfahrung. Die Form generiert ein abstrahierbares Konzept ‚Liebe‘, das jedoch weder mit einer entsubjektivierten Idee noch mit einem romantischen Glücksversprechen zu verwechseln ist, sondern sich im je individuellen schauspielerischen Ausdruck als unbewußter Wunsch stets neu aktualisiert.²⁴ Demnach werden Emotionen weniger repräsentiert, sondern vielmehr kommuniziert. Kommunikation ist daher der andere große Nenner, auf den man Cassavetes' Filme bringen könnte – Kommunikation verstanden sowohl intra- als auch extradiegetisch: als Kommunikation zwischen den Filmfiguren, aber auch als Dialog von Regisseur und Darstellern mit dem Zuschauer über den Prozeß der Konstitution medialer Identitäten. Da die Narration auf sämtliche Momente einer planvollen Organisation und Präsentation

²² Cassavetes selbst hat in Interviews oft betont, Liebe sei das einzige sei, worüber er in seinen Filmen sprechen wolle.

²³ Darin gerade erkannte Eco wiederum ein spezifisch postmodernes Vergnügen, vgl. Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: U. Eco: Nachschrift zum „Namen der Rose“ München, Wien 1984, S. 76-82.

²⁴ Der einzige Film von Cassavetes, der mit dem Telos einer erfüllten heterosexuellen Liebesbeziehung endet, ist *Minnie and Moskowitz*, doch auch hier versagt sich Cassavetes Eindeutigkeit; denn das Ende ist durchaus auch als Phantasie interpretierbar und kann keineswegs die ‚Lücken‘ der Narration schließen.

tion von Handlungselementen verzichtet, bleibt nichts, als das Geschehen selbst, dem man folgen kann, das Werden²⁵ der Figuren, die sich selbst hervorbringen und damit zugleich auch immer die unbedingte Vorläufigkeit, den Entwurfscharakter ihres fiktionalen ‚Seins‘ unterstreichen. Dieser Akt ist notwendig selbstreflexiv.

Auch wenn Cassavetes‘ Kino Impulse modernistischer Ästhetik aufgreift, läßt sich sein Oeuvre nicht umstandslos in der Tradition der klassischen künstlerischen Moderne europäischer Provenienz interpretieren; nicht zuletzt deshalb, weil Cassavetes‘ Filme nicht das Ziel einer Erkenntnis oder Belehrung im modernen Sinn verfolgen, obwohl sie dennoch Botschaften enthalten, die sich aber gerade nicht aussagen, ‚auf den Begriff bringen‘ lassen. Vielmehr überschneiden sich hier unterschiedliche Strömungen: Das sich selbst im schöpferischen Akt hervorbringende Subjekt als Reminiszenz an die idealistische Künstlerfigur des 19. Jahrhunderts²⁶, die aus sich heraus die Welt und sich selbst erschafft, ein prozeßhaft visualisierter, lebensbejahender Pragmatismus und die modernistische Dekonstruktion der Form. Letztere impliziert dann auch das Scheitern der Selbst-Konstruktion: Die Figur kann sich nicht als unteilbare Identität erschaffen, sondern im ästhetischen Prozeß nur de- und –rekonfigurieren. Die Spannung, die in der Konvergenz dieser unterschiedlichen Impulse angelegt ist, ist eine Spannung der Form, deren Zentrum und Ausgangspunkt die Figur ist.

Genre / Avantgarde

Während sich in den USA Ende der 60er Jahre das ‚Neue Hollywood‘²⁷ aufmachte, um jene (relativen) Freiheiten zu erkunden, die derzeitige Phänomene wie Retro-Film, Remake und Zitatekino einläuteten (also ‚die Postmoderne‘), das Underground-Kino geboren wurde, das die Tradition der klassischen mo-

²⁵ Die Betonung der Verlaufsform einerseits, einer narrativ nicht systematisch organisierten Zeit andererseits, legt es nahe, Cassavetes‘ Kino aus der Optik von Gilles Deleuze‘ Kinophilosophie zu betrachten. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt/M. 1991; vgl. hierzu auch Streiter, Anja: *Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Berlin 1995, deren Argumentation sich streckenweise an Deleuze orientiert.

²⁶ Vgl. auch Carney 1994 und Margulies, Ivone: John Cassavetes: Amateur Director. In: Jon Lewis (Hrsg.): *The New American Cinema*. Durham & London 1998, S. 275-306, die beide einen romantischen Impuls in Cassavetes‘ Oeuvre ausmachen.

²⁷ Vgl. hierzu Cook, David A.: *Movies and Money. Auteur Cinema and the “Film Generation” in 1970s Hollywood*. In: Jon Lewis (Hrsg.): *The New American Cinema*. Durham & London 1998, S. 11-37 und Horvath, Alexander (Hrsg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976*. Wien 1995.

deren Avantgarden mit filmischen und höchst selbst-bewußten Mitteln fortschrieb und zeitgleich ein Großteil des amerikanischen Erzählfilms weiterhin auf altbewährte Muster setzte, ging Cassavetes einen ganz eigenen und beispiellosen Weg. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Cassavetes' erstem Film *Shadows* (in der ersten, verlorenen Fassung von 1957) die Funktion einer Art Initialzündung zur Etablierung eines "New American Cinema" zugesprochen wurde, und zwar gerade von Vertretern jenes Lagers, das sich wenig später ganz vom Erzählfilm abwandte und radikalere ästhetische Wege einschlug.²⁸ Cassavetes kann weder dem "New Hollywood" noch dem Experimentalfilm bzw. Underground zugerechnet werden: Sein Ausdrucksmedium ist der Spielfilm, sein filmisches Verfahren das ästhetische Experiment und sein Motiv wohl weniger Zivilisations- und Repräsentationskritik als die ‚Errettung der äußeren Wirklichkeit‘ des Humanen – was aber gerade nicht heißt, daß Fragen der Repräsentation nicht reflektiert würden, sein ganzes Oeuvre ist als Reflexion dieser Fragen lesbar.

Einige von Cassavetes Filmen nehmen mehr oder weniger direkten Bezug auf ästhetische Verfahren und Formelemente des Hollywood-Kinos. So ließen sich etwa *Minnie And Moskowitz* (1971) und *Gloria* (1980), zwei halbunabhängige Studioproduktionen²⁹, unter dem Stichwort der Genredekonstruktion beschreiben. Der erste enthält stark verfremdete Screwball-Elemente, der zweite präsentiert eine nicht mal auf den ersten Blick konventionelle Gangstergeschichte mit weiblicher Protagonistin. Auch *The Killing of A Chinese Bookie* (1975) bezieht sich auf solche Formelemente, tatsächlich kann der Kampf des einsamen Nachtclubbesitzers Cosmo Vitelli (Ben Gazzara), der seine Schulden mit einem Mord bezahlen soll, immer auch als einer mit der Form, mit dem Genre verstanden werden: Die bis ins reine Schwarz und Weiß stilisierten Licht- und Schatteneffekte etwa korrespondieren hier als Noir-Reminiszenzen mit der fragmentierten Gangster-Geschichte, die der Film (unter anderem) er-

²⁸ Einen guten Eindruck über die Aufbruchsstimmung, die von Cassavetes' Film "Shadows" ausging, bieten Diskussionen in der von Jonas Mekas gegründeten Zeitschrift "Film Culture" Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre. Vgl. exemplarisch: Mekas, Jonas: Notes on the American Cinema. In: *Film Culture*, Nr. 24, Frühjahr 1962, S. 6-16. Mekas, Jonas: Towards a Spontaneous Cinema. In: *Sight and Sound*, 28/3-4, Sommer/Herbst 1959, S. 118-121 und Young, Colin/Bachmann, Gideon: New Wave-or Gesture. In: *Film Quarterly* 14/3, Frühjahr 1961, S. 6-14.

²⁹ ... im Unterschied zu den vom Regisseur als mißlungen betrachteten reinen Studioproduktionen *Too Late Blues* (1961, der Film war als kommerzielles Remake des Debut-Films *Shadows* von 1959 konzipiert), *A Child is Waiting* (1962, Judy Garland und Burt Lancaster als rührselig bemühte Erzieher behinderter Kinder; Cassavetes' wurde die Regie während der Dreharbeiten vom Produzenten entzogen) und *Big Trouble* (1985/86, eine überdrehte Komödie, wieder mit Peter Falk, die Cassavetes jedoch lediglich zu Ende drehte).

zählt und betonen damit zugleich in ungesehener Radikalität eine Grundvoraussetzung jeglicher (filmischen) Wahrnehmung: Das Licht, das zeigen, und dessen Fehlen, das verbergen kann. Extreme Dunkelheit oder extreme Helle haben hier jedoch beide den Effekt, daß wir "nichts" sehen bzw. aus dem Gesehenen keine eindeutigen Schlüsse ziehen können. Das Spiel mit Licht reflektiert den Inszenierungscharakter des Sichtbaren, indem Lichteffekte als *solche* inszeniert werden. Carney versteht dies weniger als Desillusionismus denn als Versuch, die Limitationen des Illusionismus zu illustrieren.³⁰ Dies betrifft auch die Exzentrik der Orte, die in keiner wahrnehmbaren Verbindung zueinander stehen, eher Räume der Erfahrung als Topoi, die eine Erzählung verknüpfen könnten (was für alle Cassavetes-Filme in unterschiedlicher Ausprägung gilt). Weiterhin bleiben in *Killing of a Chinese Bookie* ganz offensichtliche Continuity-Fehler als selbstreflexive Verweise auf die Inkonsistenz filmischer Fiktionen in der Diegese erhalten. Diese ‚Fehler‘ indizieren aber zudem meist ein sich-Reiben der Figuren an der Objektwelt, einen Widerstand, der nicht narrativ, sondern formal motiviert ist: Als Reibung der Figuren an den Objekten der *repräsentierten* Welt, die immer auch auf die Reibung zwischen Repräsentation und Referenzobjekt bezogen bleibt. Dieses Referenzobjekt ist bei Cassavetes die Figur, der Darsteller in seiner Doppelfunktion als Rollenträger und repräsentiertes Subjekt. Dieses Subjekt (das Cassavetes sicher nicht so genannt haben würde, aber ‚Körper‘ trifft die Sache auch nicht) und seine Erfahrungen sind das einzige, was Cassavetes interessiert, und aus dieser Intention heraus entwirft er einen selbstreflexiven filmischen Rahmen, dessen Ränder ständig ‚das Repräsentierte‘ evozieren, nämlich das Leben der fiktionalen Filmfigur, das sich im Moment seiner Sichtbarwerdung entfaltet und diese Entfaltung zugleich als Leistung eines Darstellers erfahrbar macht, dessen authentische Emotion das Material zur Gestaltung der Rolle liefert. Dabei sind die Figuren niemals als kohärente Charaktere im Sinne einer Handlungs dramaturgie lesbar, sie stehen immer mit einem Bein außerhalb der Diegese. Aber sie spielen sich auch nicht ‚selbst‘, sondern figurieren tatsächlich immer als beides, als Figuren und Darsteller.³¹

³⁰ Carney 1994, S. 226.

³¹ Cassavetes hat diesen doppelten Bezug häufig dadurch ‚veranschaulicht‘, daß die Figuren alle oder teilweise die gleichen Namen wie ihre Darsteller tragen, so etwa in *Shadows* und *Minnie and Moskowitz*.

Rolle / Darsteller

Es ist dieser Schwebeszustand der Handlungsträger zwischen Figur und Schauspieler, der Cassavetes' Filme so extrem offen macht. Zwei ähnlich gelagerte Beispiele mögen dies verdeutlichen. In *A Woman Under the Influence* (1974) und in *Opening Night* (1978) finden sich Szenen, in denen Gena Rowlands geschlagen wird. Im ersten Film von ihrem Mann Nick (Peter Falk), der sich von ihrer Exzentrik überfordert fühlt, im zweiten von Cassavetes selbst, der ihren Bühnenpartner Maurice spielt. In *Woman* tanzt Mabel (Rowlands) gegen Ende des Films auf einem Tisch, Nick stürzt auf sie zu, schlägt sie, und sie fällt zu Boden. Der über sich selbst erschrockene Nick und die Kinder eilen herbei und kümmern sich um die am Boden Liegende. In *Opening Night* geht Myrtle (Rowlands) im Rahmen einer Bühnenprobe zu Boden, nachdem sie vorher schon in anderen Zusammenhängen proklamiert hatte, sie ertrüge es nicht, sich auf der Bühne schlagen zu lassen. Auch in dieser Szene bleibt die Darstellerin am Boden liegen, während die anderen, wie im ersten Beispiel, mit der gleichen Hilflosigkeit wie die Zuschauer reagieren. Was geschieht nun hier so Außergewöhnliches? Die dramaturgische Anweisung Schlag—Fall ist konventionell und nicht unüblich, doch ihre Erfüllung hat bei Cassavetes eine ganz besondere Funktion: Mabel und Myrtle sind Figuren, deren Identitäten ebenso wie die der anderen Figuren in der Schweben bleiben, dieser Schwebeszustand ist geradezu die Bedingung für die Repräsentation der Unmittelbarkeit von Erfahrung. In keiner der beiden Szenen könnten wir mit Bestimmtheit sagen, was genau die Figuren denken oder wollen; wir können nicht mal sagen, worin der Konflikt, der sich im ersten Beispiel aggressiv entlädt, genau besteht. Das Fragmentarische der Figuren, die unvollständig und im Unbestimmten belassene Perspektive auf ihre Erlebnis- und Erfahrungswelt und vor allem auf sich selbst als Teil dieser Welt gibt uns wenig Anhaltspunkte hierüber. Mabels emotionale *shiftings* in *Woman*, die sich den ganzen Film hindurch über unvermittelt wechselnde Gestik und Mimik, einen hohen Grad an Expressivität und vor allem über das Changieren zwischen Normerfüllung und Normabweichung artikulieren, sind Ausdruck eines nicht in die Sprache kinematographischer Konventionen übersetzbaren Selbst. Carney beschreibt Mabel als extremsten Versuch der Kreation einer "open-ended selfhood"³². Dadurch also, daß die psychische und soziale Disposition der Figur unbestimmt bleibt, daß aber zugleich der narrative und auch topographische Kontext allein von der Figur

³² Carney 1994, S. 175.

ausgeht³³ (und nicht von einem wie immer definierten sozialen oder kulturellen Rahmen, weshalb auch die Kategorie ‚Norm‘ bei Cassavetes ebenso instabil bleibt wie alle anderen vermeintlichen Gewißheiten) wissen wir zwar, daß etwas ‚passiert‘, weniger aber, warum. Bleibt zu konstatieren, daß ‚etwas‘ passiert, und zwar etwas recht impulsives: Eine Frau wird geschlagen und bleibt am Boden liegen. Gena Rowlands Fälle knüpfen dabei offensichtlich weniger narrative Zusammenhänge, als daß sie eine Figur zeigt, deren Körper in unmittelbarem, nämlich physischen Kontakt zu ihrer Umwelt tritt. Schläge, Fälle, Berührungen, Zärtlichkeiten: All diese Anweisungen statten die Filmcharaktere in erster Linie mit einem sensomotorischen, körperlichen Bezug zu ihrer Erfahrungswirklichkeit aus. Noch expliziter wird dies in dem zweiten Beispiel, *Opening Night*, ein Film über eine Schauspielerin (Gena Rowlands), die sich mit dem Prozeß des eigenen Alterns auseinandersetzen muß – und dies sowohl auf der ersten Erzählebene wie auf der Ebene des Theaterstücks *The Second Woman*, bei dessen Entstehung auf der Bühne bis hin zur Uraufführung wir Zeugen sind. In diesem speziellen Fall macht Cassavetes also das Problem der Repräsentation auch zum semantischen Zentrum eines Films. Dabei figuriert die Verquickung von Bühne und Leben in der Fiktion keineswegs als bloße Metapher, vielmehr bringt Cassavetes durch die Verdopplung der Fiktion auf der Leinwand eine Ebene in den Film ein, der den Prozeß der Selbstreflexion und Selbsterschaffung des Künstlers *im* Kunstwerk ästhetisch überhöht, ohne ihn außer Kraft zu setzen oder begrifflich zu fixieren. Wenn Gena Rowlands von Cassavetes auf der Bühne geschlagen wird, hinfällt und liegen bleibt, und wir (in Unkenntnis des geprobtten Stücks) nicht wissen, ob dies die Erfüllung der Regieanweisung auf erster oder zweiter Ebene ist – also Teil des Theaterstücks oder ‚nur‘ der Filmhandlung – dann findet hier eine doppelte Selbstreflexion statt; der Fall markiert die potentielle Konvergenz von *acting* und *being* sowohl innerhalb der Fiktion als auch im Verhältnis zwischen der Medienpersona

³³ Vgl. auch Deleuze 1991, der vom Körper der Figur aus argumentiert: „Cassavetes interessiert sich einzig für den Raum, insoweit er in Verbindung zu den Körpern steht; er setzt den Raum aus abgetrennten Stücken zusammen, die allein ein Gestus wieder zu verbinden vermag. Es handelt sich um die formale Verkettung von Verhaltensweisen, die die Vereinigung der Bilder ersetzt.“ (Deleuze 1991, S. 249.) Die meisten narrativen Formen des Films basieren auf einem mehr oder weniger stabilen Wechselverhältnis zwischen Schauspielerei und Narration, man könnte auch sagen Text und Kontext. Dieser Kontext erscheint bei Cassavetes zur Figur hin aufgelöst, die Performanz des Spiels markiert Text und Kontext zugleich.

Zur Konzeptualisierung medialen Schauspielens vgl. auch Hickethier, Knut: „Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens“. In: Heinz-B. Heller u.a. (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 9-29.

und der Schauspielerin Rowlands: Ein "regenerativer Fall"³⁴, der sowohl die Objektwelt, an der Myrtle/Gena sich reibt, konturiert als auch den virtuellen Raum zwischen Repräsentation und Erfahrung, zwischen Kunst und Leben, in dem Cassavetes seine Figuren situiert, für konstitutiv erklärt.

Ich / Bild

Die vielzitierte Krisenerfahrung der Moderne beinhaltet die Krise der Repräsentation ebenso wie die des Subjekts, beides ist nicht voneinander zu trennen. Im Film gehen Subjekt und Repräsentation (die sich auch in die Chiffren Inhalt und Form übersetzen lassen) ein prekäres, zumindest schwer bestimmbares Verhältnis ein. Wenn mit Selbstreflexion sowohl die Reflexion der filmischen Mittel durch den Regisseur über die Form als auch die bewußte Hervorbringung eines Selbst, also einer fiktionalen Figur, gemeint sein kann, dann läßt sich beides bei Cassavetes um so weniger voneinander trennen, als die Figur Ausgangspunkt der Narration ist. Dabei wird die Ich-Konstitution der Charaktere zum andauernden Problem der Form. Sowohl der Selbstreflexion – als Reflexion eines ‚Selbst‘ im angedeuteten Sinn –, als auch der Form als prozessierter ist damit der Problemhorizont prinzipieller Unabschließbarkeit eingeschrieben (sowohl dem sich konstituierenden Subjekt als auch seiner Repräsentation). In diesem Zusammenhang ist es alles andere als Zufall, daß Cassavetes' Filme nicht nur fast alle Überlänge haben (nachdem er sie auf KinofORMAT zurechtgestutzt hatte), sondern daß er von einigen Filmen auch unterschiedliche Fassungen produziert hat, die das Prozessuale und nicht Abschließbare dieser Ästhetik noch in der Produktionsgeschichte widerspiegeln.³⁵

„Ich ist ein anderer“³⁶ erkannte Artur Rimbaud schon 1871; ein folgen-schweres Diktum, das das moderne Thema der Selbstreflexion bereits beinhaltet. Von dort aus führt ein – wenn auch nicht ganz direkter – Weg über Nietzsches Ideal des sich selbst und die Welt hervorbringenden historischen Subjekts, das sich nur noch in Abgrenzung zu seiner eigenen Konstruktion entwerfen kann, über Freuds Psychoanalyse, die das Subjekt ebenfalls auf sich selbst und den imaginären Anderen rückverweist hin zur Relektüre Freuds durch La-

³⁴ Margulies 1998, S. 296.

³⁵ Ich beziehe mich vor allem auf *Shadows* (1957 und 1959, erste Fassung verloren) und *The Killing of a Chinese Bookie* (1976, 135 Min.; 1978, 108 Min.).

³⁶ Hier zit. n. Bronfen, Elisabeth: Die Vorführung der Hysterie. In: Aleida Assmann, Heidrun Friese (Hrsg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3. Frankfurt/M. 1998, S. 232-268, hier: S. 232.

can, der die Konstitution des Anderen auf eine psycholinguistische Basis stellt. Lacans Verknennungstheorie³⁷ bedeutet – bezogen auf die Konstruktion von Identitäten im Film – daß eine Selbstreflexion stets widersprüchlich sein muß, da die Subjektposition nach Lacans Modell ja alles andere als gesichert und stabil ist.³⁸ Nehmen wir nun dieses Modell als Maßstab, dann läßt sich beobachten, daß Cassavetes seine Figuren (als Körper) in Abgrenzung zum Raum entwirft und der Raum somit zum ‚Anderen‘ des Körpers wird, in dem dieser immer neu und anders erscheint: eine doppelte Spiegelung. Auf der narrativ-strukturellen Ebene lassen sich solche Spiegelungen ebenfalls ausmachen. So fungieren manche der Figuren gewissermaßen als Katalysatoren, als Impulsgeber für die anderen. Carney unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen limitierten und nicht limitierten Charakteren - eine qualitative Unterscheidung, die die Verankerung der Figuren in sozialen Rollen (und ihre Befreiungsimpulse) betrifft. Die limitierten Charaktere zeichnen sich durch größere Anpassung an soziale Rollen aus, die unlimitierten sind dagegen expressiver, ‚improvisatorischer‘; sie sind, wie fast alle Figuren, die von Gena Rowlands gespielt werden, eher offen für Dialoge, nehmen das Gegenüber im Dialog auf und reflektieren dessen Selbst.

Demnach läßt sich Selbstreflexion bei Cassavetes als interaktionales und prozessuales Verhältnis auf unterschiedlichen Ebenen erfassen: Als Selbst-Konstitution eines körperlichen Ichs in Abgrenzung zum Raum, als Reflexion dieser Identitätskonstruktion durch die Form und als Inszenierungspraxis kommunikativer Akte zwischen den Figuren. Dieses offene Identitätskonzept findet sein Pendant in Cassavetes‘ speziellem Schauspielkonzept, das Carney

³⁷ Die Verknennungstheorie geht auf das von Lacan entdeckte frühkindliche Erlebnis der „Spiegelphase“ zurück: Im Alter zwischen 6 und 18 Monaten entdeckt das Kleinkind sein Bild im Spiegel und hat das ‚Aha-Erlebnis‘ einer narzißtischen Identifikation. Bevor sich das Ich in der Dialektik der Identifikation mit dem Anderen objektiviert – und dies geschieht nach Lacan dann, wenn es in die symbolische Ordnung der Sprache eintritt - situiert „diese Form vor jeder gesellschaftlichen Determinierung die Instanz des Ich (moi) auf einer fiktiven Linie [...], die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann.“ (Lacan 1973, S. 64). Vor jeder Identifikation mit dem Anderen entwirft das Subjekt demnach ein imaginäres Ich und antizipiert damit zugleich einen unauflösbaren Widerstreit zwischen der Identifikation mit dem Bild und dem Anderen. Die Gespaltenheit, die es in der Spiegelphase zugleich als Mangel und Erfüllung erlebt, kann nur konstruktiv gewendet werden, indem es sich in Abgrenzung zum Anderen immer wieder neu konstituiert, was auch bedeutet, die *Unerkennbarkeit* des Anderen zu erkennen. Vgl. Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Olten u.a. 1973, S. 61-70.

³⁸ Vgl. Kaltenecker, Siegfried: Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers „Aus der Ferne – The Memo Book.“ In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 71-84, hier S. 72f.

als „relational acting“ in Abgrenzung zum „method acting“ beschreibt³⁹. Die Schauspieler kreieren keine imaginäre Identität über die Identifikation mit einer Rolle (wie de Niro, Brando, Nicholson etc.), sondern treten in kreative Interaktion zueinander. Cassavetes' Schauspieler-Führung basiert auf dem Sich-Beziehen der Schauspieler aufeinander im Verlauf der Belichtung des Materials. Seine Selbstreflexivität ist demnach unmittelbarer Ausdruck einer selbstreflexiven Filmpraxis, wie das abschließende Beispiel vielleicht zeigen kann.

In *Husbands* (1970) veranstalten die drei Freunde und Ehemänner Archie (Peter Falk), Gus (John Cassavetes) und Harry (Ben Gazzara) nach dem Begräbnis eines vierten Freundes eine Saufftour, die mit Harrys Verbleib in London und der Rückkehr der beiden anderen zu ihren Familien endet. Doch die implizierte Suchbewegung bleibt ebenso voraussetzungslos wie ihr Ziel unbestimmt: In lockerer Szenenfolge erscheinen die Figuren mal als Dreierheit auf den Straßen, mal allein an ihrem Arbeitsplatz oder dann in London mit unterschiedlichen Frauen. Und ebenso wie in den anderen Filmen durchschreiten die Figuren keine Räume und durchleben keine Zeit auf ein Ziel hin, sondern es handelt sich um eine absolut präsentische Narration: Die Szenen bauen nicht psychologisch aufeinander auf, sondern entfalten die Beziehungen zwischen den Figuren analog zur Erzählzeit. Worum geht es also dann? Immer um Emotionen, deren Komplexität und Unbestimmtheit sich in Cassavetes' Weigerung ausdrückt, Gefühle direkt, d.h. psychologisch nachvollziehbar und damit begrifflich fixierbar darzustellen. Dabei entsteht weniger ein narrativer als vielmehr ein kommunikativer Raum: Die Figuren erschaffen sich durch ihre Körper Räume, in denen sich ihre Vergänglichkeit, ihre Angst, ihre Sehnsucht, ihr Begehren artikulieren, jedoch weniger verbal als durch ein Austarieren von Intensitäten. Dabei sind die Figuren über einen sehr losen oder vagen sozialen Zusammenhang gekennzeichnet, durch beiläufige Erwähnung des Berufs oder durch die situative Verankerung der Figur in ihrem beruflichen Umfeld, das immer nur als Folie dient, vor der sich die Beziehungen der Figuren entfalten. Die Räume werden erst durch die Figuren zu Räumen der Erfahrung, so etwa die Turnhalle, in der die schwitzenden, hustenden und in ihrer Vergänglichkeit sich selbst exponierenden Körper den Prozeß des Alterns artikulieren, den die Charaktere sich selbst verbal nicht eingestehen können⁴⁰. Sie sind auf der Suche nach einem authentischen Gefühl. Doch ist diese Suche unbewußt, sie läßt sich nicht verbal artikulieren. Anders ausgedrückt: Sie läßt sich nicht konzeptualisieren, sondern nur als offene Frage in der Performanz des Schauspiels

³⁹ Carney 1994, S. 133.

⁴⁰ Vgl. auch Streiter 1995, S. 56ff.

perzipieren: „Die Rolle bei Cassavetes ist eine Frage, der die Schauspieler in ihren Figuren nachgehen, sie ist nicht als Antwort auf eine Situation konzipiert.“⁴¹.

Teil einer mindestens 20-minütigen Trink-Szene, die ursprünglich sogar noch länger war, ist ein von den drei Freunden inszenierter Singwettbewerb. Die spärlich ausgeleuchtete Szene zeigt die Freunde in der Runde anderer Menschen in einer Bar. Archie, Gus und Harry nötigen eine Mittrinkerin, das Lied „It was just a little Love Affair“ immer und immer wieder zu singen, und nie sind sie mit dem Ergebnis zufrieden, so daß sich die Anstrengung der Frau um die Artikulation eines authentischen Gefühls auf den Zuschauer überträgt, der immer drängender die ‚Sinnfrage‘ stellt. In der Langwierigkeit und der Qual dieser Inszenierung drückt sich ein Mangel nicht der Sängerin aus, sondern der drei Freunde, die diesen Mangel nicht in Worte fassen können. Immer wieder fordern sie die Frau dazu auf, mit Gefühl zu singen. Da dieses Gefühl – das sich auf ihr eigenes, unbestimmtes Gefühl bezieht – nicht definiert werden kann, kommt die Szene zu keinem Ende. Das Außen, die Grenze der Identität, ist auch in diesem Fall ein durch das Schauspiel evozierter Erfahrungsraum, in dem sich die drei Freunde spiegeln und wiedererkennen wollen. Hinter diesem Arrangement steht ein Konzept, das als Versuch der simultanen Registration und Konstruktion des Materials durch die Kamera umschrieben werden kann. Die Kamera hat bei Cassavetes nicht die Aufgabe, Identitäten zu entdecken oder zu konstruieren, sondern eine Fiktion zu provozieren, die Identitäten prozessiert.⁴² Der gesamte Dialog der Szene ist nicht auf dramatische Spannung angelegt, auch nicht auf eine Selbstanalyse der Figuren, sondern auf eine systematische Verdeckung all dessen, was ihre Identität ausmacht. Stimmeln, Schreien, unvollständige Sätze, Überlappung von Dialogteilen, Inkongruenz von Bild und Ton: All dies erklärt die Figuren weniger, als daß es sie in ihrer Unvollständigkeit zeigt. Die verwackelten Großaufnahmen der Sängerin dagegen machen diese Nebenfigur zur Protagonistin der Szene, indem das zu exponierende Gefühl auf sie verschoben wird und im Gegenschuß die Dreierheit der in ihrer psychischen und kognitiven Disposition im Unbestimmten belassenen Freunde gezeigt wird. Cassavetes bringt seine Darsteller dazu, ein Potenzial zu aktivieren, von dem diese selbst vielleicht noch nicht einmal wissen; dieser kalkulierte Einsatz des Zufalls oder des Nicht-Planbaren ist ein wesentlicher Bestandteil seines Konzepts. Dies wird während des Singwettbewerbs besonders evident, handelt es sich bei diesem Segment doch um eine der wenigen

⁴¹ Ebd. S. 64.

⁴² Vgl. Kouvaros, George: Where does it happen? The Place of Performance in the Work of John Cassavetes. In: *Screen*, Vol. 39, Nr. 3 (Autumn 1998), S. 244-258, hier: S. 257.

Passagen in Cassavetes' Werk, die nicht auf einem Script basieren. Allerdings wußte die Schauspielerin (Leola Harlow) während der Aufnahme nicht, daß ihr Spiel in diesem Moment Teil der Inszenierung ist und dachte stattdessen, Cassavetes, Falk und Gazzara würden wirklich ihre Fähigkeit als Schauspielerin und Sängerin kritisieren⁴³, was Cassavetes' Methode aber vielleicht um so besser umschreiben kann. Die Großaufnahmen, die die Nebendarstellerin zur Protagonistin machen, lassen sich in Bezug auf das Gesamtwerk ebenfalls als die Konstitution eines Erfahrungsraums deuten, der nicht raum-zeitliche Koordinaten, sondern einen emotionalen Ausdruck als Entität formuliert.⁴⁴ In diesem Fall erschafft also die Großaufnahme der Sängerin einen Raum, der die Limitationen der Figuren widerspiegelt (reflektiert) im andauernden Versuch, diese Lücke in der Selbstkonstruktion zu schließen. Der Erfahrungsraum, der durch die Großaufnahme evoziert wird, kann durch die Emotion selbst umschrieben werden, von deren prozeßhafter Modellierung wir Zeugen werden.

⁴³ Vgl. Carney 1999, S. 26.

⁴⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1 [1983]. Frankfurt/M. 1997, S. 134.