

DIPLOMARBEIT

„Das Bild als parabolischer Raum –

Das Parabolische in John Cassavetes' Opening Night“

Verfasserin

Urszula Natalia Okrojek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 14.11.2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film-und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Prof. Elisabeth Büttner

„Worauf das Bild weist, das be-weist der Text. Er entzieht es, indem er es begründet. Was der Text darstellt, stellt und verstellt das Bild. Was das Letztere zusammenstellt, entstellt ersterer. Was der Text in Betracht zieht, betrachtet das Bild. Was dieses malt, malt jener aus. Dieses Etwas, ihre gemeinsame Sache und Ursache, oszilliert distinkt zwischen beiden in einem blattdünnen Raum [...]“¹

Jean-Luc Nancy

¹ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: diaphanes 2006, S.130.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
I. (E)MOTION PICTURES	9
I.I Die Welt der Bilder - <i>Projektion und Parabel</i>	12
I.II Das „Bild“ der Bilder – <i>Parabel und Architektur der Bilder</i>	22
I.III Der Fluss der Bilder – <i>Parabel und Montage</i>	34
AUSBLICK	39
II. Die Strukturen des Raumes	40
II.I Raum im Bild und Bild im Raum – <i>Wechselwirkung tatsächlicher und abstrakter Räume</i>	43
AUSBLICK	53
II.II Raumwahrnehmung im Film – <i>Zusammenspiel von Ton und Bild</i>	54
AUSBLICK	61
II.III Das Parabolische – <i>der parabolische Raum</i>	62
Schluss	72
Literaturverzeichnis	75
Anhang	77
Abstract	78
Curriculum Vitae	80
Danksagung	81

Einleitung

„Das einzige, was den Menschen interessiert, ist der Mensch.“²

Blaise Pascal hat mit dieser Aussage den Nerv eines jeden Zeitgeistes getroffen. In jeder erdenklichen Art, ob Kunst oder Handwerk, ist der Mensch ein sowohl Ausführendes als auch Empfangendes. Die Sprache dient hierbei als ein Mittel, gleichzeitig aber nicht unbedingt als ein Mittel zum Zweck. Sprache bezeichnet im Allgemeinen ein spezifisches System der Kommunikation, dessen „Sprechart“ von nahezu grenzenloser Vielfalt zu sein scheint. So verhält es sich auch mit der Komplexität der Filmsprache. Sie tritt, so wie die „Sprechart“ wohl aller Künste, sehr variabel auf. Es handelt sich, auf einen simplen Nenner zusammengefasst, um eine Sprache, die jeder anders sprechen kann, die aber gleichzeitig international und universell zumindest ansprechend ist.

Das auf Audiovisualität gründende System der Filmsprache funktioniert durch das Zusammenspiel seiner Bestandteile und dessen Anordnung. Es handelt sich dabei um eine Symbiose, die auf der gegenseitigen Bestimmtheit ihrer Einzelteile basiert. Die Motivation dieser Sprache beruht im Grunde darauf, zu erzählen. Das Kino – und somit der Film – bietet dazu unendliche Möglichkeiten. Es greift und begreift den Menschen auf verschiedenen Ebenen aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln, während es dabei sehr bestimmt auftritt, da es den Blick des Betrachters stetig dirigiert. Das Leinwandbild erschafft sich eben durch diese bewusste Einschränkung eine sehr konzentrierte und intensive Art und Weise des Erzählens. Jean- Luc Nancy spricht hiervon als eine „Kraft“ und diese

„[...] ist gerade keine Form: zu begreifen gilt, inwiefern das Bild keine Form und nicht formal ist. Was sich nicht zeigt, sondern was sich in sich versammelt, die diesseits oder jenseits der Gestalten geballte Kraft, nicht als eine andere, dunkle Form, sondern als das Andere der Formen überhaupt.“³

In seiner Abhandlung „Am Grund der Bilder“ untersucht Nancy das Bild nach seinen Spezifika und lotet dessen epistemologische Grenzen aus. Er prägt dafür den Begriff des „Distinkten“.

² Anmerkung: Zitiert nach <http://www.zeit.de/1999/42/199942.jh-ramond.grams.xml/seite-2> (12.11.2011).

³ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: diaphanes 2006, S. 11.

Das Distinkte stellt das einer Bildsprache innewohnende „paradoxe Verhältnis“ zum Betrachter dar, in dem es das, wie Nancy es beschreibt, „Ungreifbare“ daran bezeichnet, welches stets „am Rande der Dingwelt als Verfügungswelt“ bleibt.⁴ Das Gedankengerüst um das Distinkte herum soll sich im Zuge der weiteren Überlegungen noch vertiefen. Vorweg jedoch erscheint es nötig, das Bild an sich genauer zu betrachten. Wie zuvor bereits angeschnitten, ist das Bild unweigerlich mit seiner Begrenzung verbunden, was für das filmische Bild gemeinhin mit „Kader“ bezeichnet wird. Der Kader grenzt ein, was zu sehen ist, und bestimmt somit gleichzeitig das, was nicht zu sehen ist. Das Bild wird also einem geometrischen Körper ähnlich zunächst einmal eingegrenzt. Das Gehalt darin wäre folglich ein Volumen, womit die aus dem Bereich der Physik stammende Größe die Ausdehnung beziehungsweise den Platzbedarf eines Stoffes bezeichnet. Dieses Volumen bildet den Bildraum, innerhalb dessen sich weitere Räume bilden. Daher bietet es sich hierbei auch an von einem Volumen zu sprechen. Die damit bezeichnete Ausdehnung bezieht sich auf alle konstituierenden Elemente. Anders jedoch als in der Physik, ist dieses Volumen nur vermeintlich ein nicht-variables Abgeschlossenes. Es bildet sich zunächst aus Text und Körper, womit es noch eingegrenzt ist, da diese die Determinanten seiner Linienführung sind. Jenes Zusammenspiel jedoch bildet ein weiteres, „intertextuelles“ Volumen, einen weiteren Raum, der eben das zuvor als das „Distinkte“ Bezeichnete beinhaltet, den es aber noch spezifischer zu definieren gilt. Der Blick des Betrachters wird somit auf eine konkrete Anordnung dieser Kapazitäten gerichtet. Deleuze schreibt dazu im zweiten Bergson-Kommentar:

„Nun mag der Film uns nahe an die Dinge heranbringen, uns von ihnen entfernen oder sie umkreisen; auf jeden Fall befreit er das Subjekt aus seiner Verankerung ebenso wie von der Horizontgebundenheit seiner Sicht der Welt, indem er die Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung durch ein implizites Wissen und eine zweite Intentionalität ersetzt. Mit den anderen Künsten, die durch die Welt mehr auf ein Irreales abzielen, hat er nichts gemein, sondern er macht aus der Welt ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird.“⁵

Führt man diesen partikulären Gedanken weiter, so lässt sich feststellen, dass die Welt, die zu ihrem eigenen Bild wird, durchaus eine weitere eigene Welt ins Bild trägt. Diese Überlegung erscheint im Zusammenhang mit der filmischen Bildsprache zentral, denn es rührt an die Frage nach einer phänomenologischen Klärung des Sachverhaltes. Die

⁴ Ebd. S.11.

⁵ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.85.

Wahrnehmung dessen, was in welcher Form gezeigt wird, ist entscheidend für das Verständnis des gesamten Gegenstandes. Ebenso relevant wie dessen Darstellung ist der Gegenstand an sich. Wie versucht es das Medium Film, der Welt ihr eigenes Bild zu erschaffen? Der Film ist, besonders aufgrund seiner unerschöpflichen Ressourcen, seit Anbeginn seines Bestehens Geschichte, Erinnerung und kulturelles Gedächtnis des Menschen. Fest steht, dass das bewegte Bild den Menschen konstant menschliche „Zustände“ vor Augen führt. Dieses „vor Augen führen“ schließt eine aktive Teilnahme des Betrachters nicht aus, dennoch bleibt dieser stets in einer zwar physischen, aber nicht gleich körperlichen Distanz.

Martin Heidegger hinterfragte schon 1927, in seinem Hauptwerk „Sein und Zeit“ die Frage nach dem Sein des Menschen und dessen Sinn.⁶ Interessant daran ist, dass diesen Überlegungen stets die Prämisse der Suche nach einer Synthese zwischen Erkenntnis und Gegenstand voran steht, woran ein stark phänomenologischer Aspekt abzulesen ist. Heidegger untersucht die Grundstrukturen menschlichen Daseins ausgehend von einer Fundamentalanalyse, wobei das Dasein in seiner Grundverfassung als ein „In-der-Welt-sein“ angenommen wird.⁷ Seine Herangehensweise unterscheidet sich konsequenterweise von einer klassischen Ontologie, was sich darin manifestiert, dass nicht in Kategorien gedacht und somit auch nicht in solche eingeteilt wird. Im Kontrast dazu stehen die von ihm verwendeten und für eine phänomenologische Ontologie kennzeichnenden Existenzialien, woraus sich für Heidegger verschiedene Modi entwickeln. Dieser kurze Exkurs versteht sich an dieser Stelle nur als einleitender und wird im Laufe weiterer Gedankengerüste vertieft und sich als ein Erklärendes in die folgende Arbeit einweben.

Es erscheint relevant für das Verständnis des Mediums, die konstituierenden Säulen menschlicher Auffassungsgabe in seiner Basis zu begreifen, um sich dann im Folgenden seiner Zielsetzung zu nähern. Der Film erzählt – wie bereits erwähnt – auf mehreren Ebenen und seine Geschichten verfolgen den Gedanken, menschliche Zustände ins Bild zu fassen. Was sich dem Betrachter offenbart ist ein Konglomerat verschiedener Handlungsstränge, geleitet von verschiedenen Figuren. Er wird mit Geschichten konfrontiert, die ihn in seinem Mensch-Sein berühren sollen, sei es nun durch Furcht, Liebe oder Hass. Oftmals, und hierbei beweist der Film sein extraordinäres Können, werden all jene Affekte, die der Rezipient erfährt, nicht durch direkt vorgeführte oder artikulierte

⁶ Vgl. Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006.

⁷ Ebd. S. 52ff.

Indikatoren bewirkt, sondern entstehen durch eine spezifische Konstellation, deren Wirkung ihn spüren lässt und ihm den Gehalt vergegenwärtigt.

Zudem ist das Kino ein sich mit dem Menschen und seiner Welt stetig weiterentwickelndes Konzept und somit ein kulturelles Gedächtnis einer jeden Zeit. Im Laufe seines Bestehens hat es seine Fähigkeiten zunehmend besser erkannt und zu choreografieren gelernt. Schon immer war das laufende Bild ein Meister des verborgenen Erzählens. Der Drang des Sagens durch die ihm spezifische Erzählweise des Zeigens und Andeutens scheint gleichzeitig immer größer geworden zu sein. Neben dem Aspekt der Unterhaltung im Sinne einer Realitätsfremde, ist am Medium Film die Herausforderung des „Verstehen-Wollens“ ein ausschlaggebender Faktor für eine Auseinandersetzung mit dem Gezeigten und damit ein Basisbestandteil des „für - etwas - fühlen“ im Sinne von Empathie, die wiederum in Verständnis mündet. Andrej Tarkowskij sieht dieses Verlangen des Menschen, zu verstehen, in einer konstanten Suche des Menschen nach Erklärung begründet, indem er schreibt:

„Immer wieder setzt sich der Mensch in Beziehung zur Welt, getrieben von quälenden Verlangen, sich diese anzueignen, sie in Einklang zu bringen mit seinem intuitiv erspürten Ideal. Die Unerfüllbarkeit dieses Verlangens ist eine ewige Quelle der menschlichen Unzufriedenheit und des Leidens an der Unzulänglichkeit des eigenen Ich. Kunst und Wissenschaft sind also Formen der Weltaneignung, Erkenntnisformen auf dem Wege des Menschen zur sogenannten „absoluten Wahrheit“.“⁸

Die folgende Arbeit möchte die Möglichkeiten filmischer Bildsprache untersuchen, die es dem Medium erlaubt, auf mehreren Ebenen gleichzeitig zu vermitteln und somit eine der wohl intensivsten Erzählweisen zu formatieren. Das von Nancy formulierte „Distinkte“ ist jedoch etwas, worum der Film bereits weiß. Er hat es sich schon längst zu einem tragenden Bestandteil seiner Mechanismen gemacht und erweitert damit konstant sein Darstellungsspektrum. Die Gleichnisse oder abstrahierten Modelle menschlicher Zustände, die diese Geschichten bergen können, machen die wahre Kunst des Films aus.

Im Folgenden soll es nun darum gehen, den partikulären Raum zu definieren, der im und durch das Bild entsteht, in dem die Parabel zwar nicht zu sehen, aber dennoch ersichtlich ist. Somit stellt sich zunächst die Frage nach dem Bild, seinen Kapazitäten und Wirkungsweisen, sowie den Bestandteilen des Stoffes, der das Volumen des Bildraumes ausmacht, um damit seine Beschaffenheit zu begreifen. Der hier zuvor eröffnete Pool an

⁸ Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.60/61.

Gedanken soll spezifiziert werden und als Wegweiser darauf aufbauender Überlegungen fungieren. Ziel ist es, über eine Definition dieses abstrakten Raumes, den ich hier als parabolischen Raum bezeichnen möchte, die Mechanismen der filmeigenen Erzählweise zu verstehen und damit dem Verständnis des Gegenstands an sich näher zu kommen.

Als Beispiel soll hier der 1972 veröffentlichte Film *OPENING NIGHT* von John Cassavetes dienen. In der folgenden Arbeit soll versucht werden, entlang dieser filmischen Konstruktion zu erläutern, wie sich solche parabolischen Räume in der Praxis entwickeln.

I. (E)MOTION PICTURES

„[...] one must never forget, that this is only a play.“⁹

Myrtle Gordon

John Cassavetes lässt seine Protagonistin aus *OPENING NIGHT* mit dieser Aussage eine emotionale Klimax erleben. Das Resultat einer Gratwanderung zwischen Wirklichkeit und Bühne und gleichzeitig einer Bühne, die zum Spielfeld der Wirklichkeit geworden ist. Diese Bühne ist für John Cassavetes die Kunst des Films, indem er sagt: „It’s exploring. It’s asking questions of people.... A good movie will ask you questions you haven’t been asked before.“¹⁰ Mit dieser Aussage beschreibt Cassavetes nicht nur seine Haltung zum Filmemachen an sich sondern stellt gleichzeitig einen Basisgedanken bezüglich des Mediums in den Raum: Film beruht von seinem Wesen her eher darauf die richtigen Fragen zu stellen, als den Anspruch zu erheben, absolute Antworten zu formulieren, wozu er, gegeben der Fülle seiner möglichen Perspektiven und deren Herangehensweisen, nicht in der Lage ist. Er repräsentiert die Welt durch das Präsentieren einer wiederum künstlich konstruierten Welt.

Alles, was der Mensch erschafft, basiert grundsätzlich auf seiner Erkenntnis über die Welt beziehungsweise seiner Sicht auf die Welt, sozusagen seiner Sicht der Dinge. Jede filmische Formulierung dieser Sicht der Dinge setzt eine Geschichte oder genauer gesagt das Verständnis einer Geschichte voraus. Geschichte meint hier nicht nur eine Handlungsabfolge der präsentierten Ereignisse, sondern das Sinnganze einer speziell konstruierten Welt. Diese Welt muss zunächst verstanden worden sein, bevor sie reproduzierbar wird. Cassavetes stellt sich in seinem Werk kompromisslos der Frage nach dem Menschen und seinem Kontext in und zur Welt, im Sinne seines Bezuges zu sich selbst und zu seinem Umfeld. Daraus scheint sich auch sein Set zu evaluieren. Die Räume, die er wählt, sind „echt“. Neben öffentlichen und privaten Realitäten, im Sinne

⁹*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung:Kauf-DVD.Criterion Collection 2011.00:47:00.

¹⁰ Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes – Pragmatism, Modernism and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S.184.

diegetischer Gebäude, Räume und Umwelten¹¹, ist es oft auch der Protagonist selbst, der das Bild füllt und somit zu einem filmischen Raum wird.

Mit *OPENING NIGHT*¹² ist es Cassavetes gelungen, anhand einer Welt in der Welt, Reflektionen über das Menschsein ins Bild zu fassen. Er erzählt die Geschichte eines alternden Bühnenstars, ihrem ehemaligen und wesentlich weniger erfolgreichen Lebensgefährten, eines Theaterregisseurs, dessen Frau und deren Ehelebens, einer bereits in die Jahre gekommenen Dramaturgin und einem zur Lebensprojektion gewordenen Todesfall einer jungen Frau anhand eines Theaterstückes, dessen Premiere am Broadway kurz bevor steht. All diese Stränge bilden ein Gleichnis, das sich im Kontext dieses sozialen Raumes entfaltet. So wird hier die Bühne zu einer eigenen Welt, zu einer Determinanten der Protagonisten und gleichzeitig aber nicht nur im übertragenen sondern auch im tatsächlichen Sinne zu einer Konfrontation mit der „realen“ Welt, so wie es der Film es an sich ist.



(02:15:00)

Dieses Bild trägt die filmische Welt in gewisser Weise in sich. *OPENING NIGHT* erzählt die Geschichte derer, denen die Bühne zu einem Identifikationspunkt mit ihrem eigenen Selbst und ihrem Dasein geworden ist. Die Protagonistin des Stücks und gleichzeitig

¹¹ Dazu mehr in I.I

¹² *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. Alle in dieser Arbeit angebrachten Abbildungen sind diesem Film entnommen.

auch dieser „Filmbühne“ ist Myrtle Gordon, die mit ihrem roten Kleid mittig hervorsticht. Sie postuliert hierbei das Zentrum eines resümierenden Bildes. Der Bühne, auf der sie ein weiteres Mal triumphiert und erneut sich selbst überwunden zu haben scheint, kehrt sie den Rücken und vor ihr und jenen, die ebenfalls eine Rolle in diesem „Stück“ im Stück spielten, schließt sich erneut der Vorhang.

I.I Die Welt der Bilder - *Projektion und Parabel*

Das Bild ist von seiner bloßen Physis her immer begrenzt. Die Kadrierung, die gemeinhin diesen Rahmen bezeichnet, grenzt alles sich im Bild sichtbar befindliche ein. Dadurch ergibt sich konsequenterweise eine klare Determination des Blickes allgemein, insofern, dass es sich um eine Begrenzung handelt, die immer nicht nur ein- sondern auch ausschließt. Hierbei meint „Kadrierung [...] die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfasst, was im Bild vorhanden ist.“¹³ Der Einschub „relativ“ ist entscheidend, denn darin liegt die Öffnung eben jenes Systems, das sich zunächst aus Vorhandenem, also Sichtbarem formatiert – dem Bildfeld. „Das Bildfeld (cadre) konstituiert [...] ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt, Elementen besteht, die ihrerseits zu Sub-Ensembles gehören.“¹⁴ Wenn an dieser Stelle nochmals die Überlegung des Bildfeldes beziehungsweise Bildraumes als Volumen aufgegriffen wird, geht daraus eine präzisere Perspektive hervor. Da es sich bei dieser Begrifflichkeit von Volumen nur um etwas Nicht-Abgeschlossenes handeln kann, bezeichnet es das Ganze aus Fabel und Wirkung. Darin dehnt sich nun dieser Stoff aus, der aus Sichtbarem, also Elementen, und Nicht-Sichtbarem, also Aussage, besteht. Ensembles und Sub-Ensembles bezeichnen deren sinngebundene Aufstellung im Bildraum einerseits und andererseits bestimmen sie auch die gewählten Handlungsräume mit. Innerhalb dieses Rahmens ergibt sich aus der Aufstellung des Gezeigten das Potenzial für die oben bezeichnete Öffnung des Systems. Diese scheint dort zu entstehen, wo es zu Schnittstellen zwischen Audiovisuellem und dessen Bedeutung kommt. Darin befindet sich auch der Dreh- und Angelpunkt jener „diesseits oder jenseits geballten Kraft“¹⁵, die Jean-Luc Nancy mit dem Distinkten umreist.

Um diesen Gedanken einzuleiten geht Nancy von folgender These aus: „Das Bild ist immer heilig.“¹⁶ Der Begriff des Heiligen distanziert sich hierbei klar von einem religiösen Kontext und geht von seiner etymologischen Bedeutung aus, die „das Getrennte, das Ausgegrenzte, das Verschanzte“¹⁷, in weiterem Sinne das Andere, im Sinne eines Unterscheidbaren meint. In diesen Begriffen ist jeweils ein klarer Abgrenzungscharakter herauszulesen, der zumindest einen Abstand markiert und somit etwas nicht Verbunde-

¹³ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.27.

¹⁴ Ebd.S.27.

¹⁵ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.11.

¹⁶ Ebd. S.9.

¹⁷ Ebd. S.9.

nes. Damit ist es für Nancy „das Unberührbare (oder allenfalls ein kontaktloses Berührbares)“¹⁸, etwas, das

„Leben und Kunst voneinander trennt und dessen Teilung von eben dem vollzogen wird (der Distinktion), was es überquert, ohne es abzuschaffen: eine Welt, in die wir eintreten indem wir davor bleiben und die sich somit gänzlich darbietet als das, was sie ist, eine Welt, d.h. ein unbestimmtes Sinn Ganzes (und nicht lediglich eine Umwelt).“¹⁹

Das Distinkte zeigt sich also als etwas, das erst durch den repräsentativen Charakter des Bildes entsteht und somit etwas Bildeigenes ist. Nancy schreibt weiter: „Das Distinkte ist unsichtbar, weil es nicht zum Reich der Gegenstände, ihrer Wahrnehmung und ihrer Verwendungsweisen gehört, sondern zum Reich der Kräfte, der Affekte und ihrer Übertragungen.“²⁰ Damit zeigt sich das Distinkte als Konsequenz des Sichtbaren und wird durch dessen Anordnung zu einer Macht ausübenden Kraft. Jene Macht entspringt diesen oben benannten Schnittstellen und erstreckt sich über die Gesamtheit als Sinngebendes, indem es zu einem Ausdruck des sichtbar Dargestellten wird und somit eine Aussage darüber trifft. Jedes Bild zeichnet ein Bild von etwas, das sich

„[...] nur insofern darstellt, als es sich selbst ähnelt und von sich (stumm) sagt: Ich bin diese Sache. Das Bild ist das nichtsprachliche Sagen oder das Zeigen der Sache in ihrer Selbstheit: nun ist diese Selbstheit nicht bloß ungesagt oder anders „gesagt“; sie ist eine andere Selbstheit als die der Sprache und des Begriffs, eine Selbstheit, die weder einer Identität noch einer Bedeutung [...] zugehörig ist, sondern sich nur selbst im Bild und als Bild erhält.“²¹

Der Repräsentationscharakter des Bildes oder der Bilder im Fluss eines Filmes basiert zunächst auf der Möglichkeit, eine ähnliche im Sinne einer nachvollziehbaren Projektion der Welt zu sein. Um auf diesen Zusammenhang näher eingehen zu können, muss zunächst der Begriff „Welt“ geklärt werden, da nur so eine nähere Darstellung der Charakteristik von Projektion ist sowie dem kontextuellen Zustandekommen einer Parabel, möglich ist.

„Welt“, so Heidegger, „ist ontologisch keine Bestimmung *des* Seienden, das wesentlich das Dasein *nicht* ist, sondern ein Charakter des Daseins selbst. Das schließt nicht aus,

¹⁸ Ebd. S.9.

¹⁹ Ebd. S.15.

²⁰ Ebd. S.26.

²¹ Ebd. S.21.

dass der Weg der Untersuchung des Phänomens „Welt“ über das innerweltlich Seiende und sein Sein genommen werden muß.“²² Das „innerweltliche“ Seiende versteht Heidegger als das in der Dingwelt Seiende. Dieses steht im Gegensatz zur Abwandlung „weltlich“, welche eine „Seins-art des Daseins“ bezeichnet und von dem Begriff „Weltlichkeit“ abstammt. Dieser Begriff ist ein entscheidender für die Perzeption des Phänomens Welt. Zu Beginn seiner Überlegungen bezüglich des Phänomens „Welt“ fragt Heidegger bereits sehr bezeichnend nach dessen Greifbarkeit, wenn er schreibt: „Kann am Ende „Welt“ überhaupt nicht als Bestimmung des genannten Seienden angesprochen werden? Wir nennen aber doch dieses Seiende innerweltlich. Ist „Welt“ gar ein Sein-scharakter des Daseins? Und hat dann zunächst jedes Dasein seine „Welt“? Wird so „Welt“ nicht etwas „Subjektives“?“²³ Daraus resultiert im Zuge weiterer Auswägungen „Weltlichkeit“ als entscheidendes Versatzstück um dem Verständnis von „Welt“ näher zu kommen. Das Existenzial „Weltlichkeit“ fasst im ontologischen Sinne „die Struktur eines konstitutiven Moments des In-der-Welt-seins“ ein. „Die Weltlichkeit selbst“, so stellt Heidegger weiter fest, „ist modifikabel zu dem jeweiligen Strukturganzen besonderer „Welten“, beschließt aber in sich das Apriori von Weltlichkeit überhaupt.“²⁴ Heidegger, der ein Schüler Edmund Husserls gewesen ist, erweitert somit das denkerische Spektrum seines Lehrmeisters um die Relevanz des Weltlichen und des In-der-Welt-Seins aus einer ontologischen Perspektive. „Das In-der-Welt-sein“ betrachtet er dabei als „eine ursprünglich und ständig *ganze* Struktur.“²⁵ Gleichzeitig stellt er damit auch fest, dass Weltlichkeit ein subjektives Moment inne habe, aus welchem sich das ergebe, was gemeinhin als „Welt“ bezeichnet wird. Somit beinhaltet das „Phänomen“ Welt mehrere Welten und kann sowohl das „All des Seienden, das in der Welt vorhanden sein kann“²⁶ meinen, als auch eine Umwelt.²⁷ Relevant für ein generelles Verständnis und Weiterdenken erscheint jedoch die Verdeutlichung zweier tragender Versatzstücke dieser gedanklichen Struktur, des „Daseins“ und „des In-der-Welt-seins“. Beide Phänomene sind unweigerlich miteinander verbunden, da sie grundsätzlich eine Verankerung des Subjekts ausdrücken. Heidegger resümiert ihre Wechselwirkung aufeinander

²² Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S.64.

²³ ebd. S.64.

²⁴ ebd. S.65.

²⁵ ebd. S.180.

²⁶ ebd. S.64.

²⁷ Umwelt: „[...] Die nächste Welt des alltäglichen Daseins ist die *Umwelt*. Das „Umherum“, das für die Umwelt konstitutiv ist, hat jedoch keinen primär „räumlichen“ Sinn. Der einer Umwelt unbestreitbar zugehörige Raumcharakter ist vielmehr erst aus der Struktur der Weltlichkeit aufzuklären. Von hier aus wird die [...] Räumlichkeit des Daseins phänomenal sichtbar.“ Vgl. Ebd. S.66.

im sechsten Kapitel seiner Abhandlung mit dem Titel „Die Sorge als Sein des Daseins“, wenn er schreibt:

„Das Dasein existiert faktisch. Gefragt wird nach der ontologischen Einheit von Existenzialität und Faktizität, bzw. der wesenhaften Zugehörigkeit dieser zu jener. Das Dasein hat auf dem Grund seiner ihm zugehörenden Befindlichkeit eine Seinsart, in der es vor es selbst gebracht und ihm in seiner Geworfenheit erschlossen wird. Die Geworfenheit aber ist die Seinsart eines Seienden, das je seine Möglichkeiten selbst ist, so zwar, daß es sich in und aus ihnen versteht (auf sie sich entwirft). Das In-der-Welt-sein, zu dem ebenso ursprünglich das Sein bei Zuhandenem gehört wie das Mitsein mit Anderen, ist je umwillen seiner selbst. Das Selbst aber ist zunächst und zumeist uneigentlich, das Man-Selbst. Das In-der-Welt-sein ist immer schon verfallen. *Die durchschnittliche Alltäglichkeit des Daseins* kann demnach bestimmt werden als das *verfallend-erschlossene, geworfen-entwerfende In-der-Welt-sein, dem es in seinem Sein bei der „Welt“ und im Mitsein mit Anderen um das eigenste Seinkönnen selbst geht.*“²⁸

Heidegger versteht das Dasein des Menschen stets im Kontext der ihn umgebenden Welt. Welt besteht dabei, wie er hier andeutet, auch aus einer Umwelt, somit der Beziehung zu anderen Menschen und „Zuhandenem“. Er pointiert heraus, dass der Mensch stets nur aus In-der-Welt-sein schöpft, da er im Umgang mit der Welt sein „Seinkönnen“ festmacht. Dabei geht es ihm um sein „Seinkönnen“, *wodurch er stets aus sich und für sich selbst schöpft*. Die von Heidegger hierfür verwendete Bezeichnung und grammatikalische Wendung des Daseins als „[...] das verfallend-erschlossene, geworfen-entwerfende In-der-Welt-sein [...]“²⁹ deutet eine Beweglichkeit, ein Fortlaufen an. Das Dasein zeigt sich daher als etwas in einer Entwicklung befindliches, wobei der dynamische Charakter einen Prozess andeutet. Prozess kann jedoch hier jedoch nicht im Sinne einer Prozedur verstanden werden, da das Dasein nicht in einem konkreten Ziel endet und stets symbiotisch mit der Welt weiter verläuft. So könnte gesagt werden, dass das Dasein aus der Welt schöpft und in sie hinein schafft³⁰. Daher muss zunächst ein „Erkennen von Welt“³¹ stattfinden:

„Das Erkennen von Welt, bzw. das Ansprechen und Besprechen fungiert deshalb als der primäre Modus des In-der-Welt-seins, ohne daß dieses als solches begriffen wird. Weil nun aber diese Seinsstruktur ontologisch unzugänglich bleibt, aber doch ontisch erfahren ist als „Beziehung“ zwischen Seiendem (Welt) und Seiendem (Seele) und weil Sein zunächst verstanden wird im ontologischen Anhalt am Seienden als innerweltlichem Seienden, wird versucht, diese Beziehung zwischen

²⁸ Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S.180.

²⁹ ebd.S.181.

³⁰ Schaffen bezieht an dieser Stelle nicht ausschließlich auf seine kreative und erschaffende Komponente.

³¹ ebd.59.

den genannten Seienden auf dem Grunde dieser Seienden und im Sinne ihres Seins, d.h. als Vorhandensein zu begreifen.“³²

Da Seele und Welt zu gleichen Teilen als Seiendes bezeichnet werden können, sind beide zwar separat voneinander vorhanden, ihr gemeinsames Vorhandensein ist jedoch konstruierendes Moment des In-der-Welt-seins, weil es sie in Relation miteinander bringt. Ihre Relation beschließt eine Erkenntnis. Diese Erkenntnis erschließt sich „als Sein in und zur Welt“³³ und somit „als Seinsmodus des Daseins als In-der-Welt-sein.“³⁴ Das Identifizieren des Erkennens von Welt als Modus drückt sich für Heidegger in dem „Ansprechen und Besprechen“ von etwas aus, wenn er schreibt: „im Erkennen gewinnt das Dasein einen neuen *Seinsstand* zu der im Dasein je schon entdeckten Welt.“³⁵

Das Erschaffen einer filmischen Erzählung erfordert dieses bewusste Entdecken im bereits Entdeckten, das sich im Modus des Erkennens wiederfindet. Das Erkennen oder Verstehen ist stets ein Apriori filmischer Konstruktionen, denn darin findet sich der Beginn des Schaffensprozesses, der einen Film erst hervorbringen kann. Dieser Prozess des Schaffens beginnt mit einem Erkennen und strebt aber gleichzeitig ein Erkennen an.

Wenn Cassavetes sagt: „All of my films are about love, because life is about love!“³⁶, versteht er den Begriff „Liebe“ über die Grenzen seiner üblichen Verwendung hinaus. Aus dem Begriff wird somit für ihn ein Modell, auf dem das Leben basiert. Liebe ist in ihrem wesenhaften bloßen Daseins zunächst etwas, das sich auf den Menschen in der Liebe zu einem anderen Menschen ausdrückt. Daneben steht aber auch die Liebe, die keines Weiteren bedarf, sondern aus sich selbst schöpft und sich in einer Leidenschaft zu etwas äußert. Liebe stellt aber, obgleich sie weder ein klares Konzept noch System ist, eine Entwicklung dar beziehungsweise befindet sie sich stets in einer solchen. Somit handelt es sich ebenfalls um einen Prozess. Besonders der Prozess des Schaffens steht dafür als geeignetes Sinnbild.

Diese Überlegungen nun einschließend und anknüpfend an den Gedanken der Repräsentation der Welt durch die Präsentation einer „künstlichen“, ergibt sich für die Überlegungen bezüglich des Mediums Film ein reichhaltiger Nährboden. Das „In-der-Welt-

³² ebd.S.59.

³³ ebd.S.60.

³⁴ ebd.S.61.

³⁵ ebd.S.62.

³⁶ *Intimo Cassavetes*. Regie: Kiselyak, Charles. Drehbuch: Kiselyak, Charles. USA: Avalon Productions S.L 2000. Fassung: Kauf-DVD: Filmoteca Fnac. 00:95:18.

sein“, das eine Grundverfassung des Daseins ist, wird hier durch und in der „Weltlichkeit“, die durch die ins Bild getragene Welt reflektiert wird, repräsentiert. Diese Repräsentation kann also emblematisch für die Welt im Sinne eines Charakters des Daseins an sich betrachtet werden. Jedoch ist das Phänomen Welt wie zuvor ersichtlich sehr differenziert zu betrachten. Wenn also in diesem Zusammenhang von einer Welt gesprochen wird, dann findet das auf zweierlei Ebenen statt. Einerseits handelt es sich zunächst sozusagen um die Welt des Films, andererseits um die Welt im Film. Erstere beinhaltet generell auch die Materialität des Films und gleichzeitig all ihre Macher.

Zunächst soll es sich jedoch um eine diegetische Welt handeln, die also zwangsläufig eine Umwelt in Heidegger'schem Sinne zeigt, in diesem Fall eine alltägliche. Einer solchen ist immer, so wie auch schon vor Heidegger Husserl feststellte, eine Subjektivität eingeschrieben. Genau hierin befindet sich eine der wichtigsten Grundfragestellungen, die zum Ziel dieser Arbeit führen sollen. Es stellt sich die Problematik, auf welche Weise eine Subjektivität zu einer gewissen Objektivität oder auf eine Objektivität erhoben wird, die Film gemeinhin versucht in seiner Darstellung zu erreichen. Husserl reflektiert diese Fragestellung in ihrem weitesten Zusammenhang, wobei er sich dabei einer phänomenologischen Untersuchung subjektiver Akte zuwandte, die er auf eine objektive Ebene hinaus dachte. Im Kontext des opaken Begriffes des Bewusstseins war ihm „jedes Bewusstsein ein Bewusstsein von etwas“³⁷. Deleuze widmet sich dieser These in einer Gegenüberstellung zur für ihn üblichen Anlehnung an Bergson³⁸ und resümiert:

„Was die Phänomenologie zur Norm erhebt, sind die „natürliche Wahrnehmung“ und ihre Bedingungen. Nun sind diese Bedingungen existentielle Koordinaten, die eine „Verankerung“ des wahrnehmenden Subjekts in der Welt definieren, ein In-der-Welt-sein, eine Öffnung zur Welt, die sich in dem berühmten „alles Bewusstsein ist Bewusstsein von etwas“ ausdrücken wird...“³⁹

Somit spielt der Film darin daher eine besondere Rolle, da er eben durch die Projektion dieser „Verankerungen“ des Subjektes eine „Öffnung zur Welt“ wahrnehmbar machen kann.

Projektion ist dabei zunächst über seine maschinellen Grenzen hinaus gedacht und als eine Form der Übertragung gemeint. Der physikalische Sachverhalt der Übertragung meint generell eine Einwirkung von Effekten. Etwas spezifischer betrachtet handelt es

³⁷ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.85.

³⁸ Bergson dazu: „Jedes Bewusstsein ist etwas“.

³⁹ ebd. S.85.

sich um das Beeinflussen eines Objektes durch den Zustand eines anderen. Damit scheint, vereinfacht formuliert, auch das bezeichnet zu werden, was der Begriff der Projektion im Kontext der Beziehung zwischen dem Film und seinem Publikum bedeutet. Diese Beziehung ist grundsätzlich eine sehr poly-laterale; und hinter dem Sammelbegriff „Publikum“ steht die Frage nach der menschlichen Wahrnehmung⁴⁰, gleichwohl mit dem Sammelbegriff „Film“ auch sein gesamtes Inventar gemeint ist.

Projektion manifestiert sich auf mehreren Ebenen und wandelt sich im filmischen Gefüge erst zu einer Übertragung. Zunächst steht eine ganz andere Art von Projektion, die überhaupt erst eine Parabel entstehen lassen kann: die ihres Machers, also dessen Konstrukteurs. Der Beginn einer jeden Parabel ist eine Idee beziehungsweise ein Gerüst aus Verhältnissen und Zuständen, dass es in gewisser Weise zu artikulieren gilt. Dieses muss in einen geeigneten Rahmen, also eine geeignete Umwelt, versetzt werden sowie Protagonisten erhalten, die als Träger jener Gedankengerüste eine sinngebende Geschichte durch diese Umwelt leiten. Das scheint auch Tarkowskij zu meinen wenn er schreibt: „Ein Kunstwerk – das bedeutet in jedem Fall die organische Verknüpfung von Idee und Form“⁴¹ Es geht hierbei also um eine sehr zielgerichtete oder bewusst vorgenommene Art der Projektion. Diese Überlegung weiterführend, lässt sich feststellen, dass die Idee also zunächst einer organischen Form bedarf, damit ihre Verknüpfung in explizit filmische Räume übersetzt werden kann. Erst durch diese zwei Stationen hindurch scheint eine Übertragung möglich zu sein. Ähnlich wie in der Philosophie sucht die Betrachtung bestimmter Zustände im Film ihren speziellen Ausdruck. Die Funktion des Begriffes scheint hierbei das einzelne Bild zu übernehmen. Die filmische Parabel unterscheidet sich dabei modellhaft nicht wesentlich von ihrem literarischen Namensgeber. Eine Parabel stellt das Zusammenwirken von Metapher, Fabel und Beispiel dar.

Cassavetes präsentiert bereits in Vorspann und den Titeln von *OPENING NIGHT* eine ideengeleitete Synopsis der Eckpfeiler seiner Parabel, die dem Zuschauer im weiteren Verlauf begegnen wird.

OPENING NIGHT beginnt direkt und an seinem wichtigsten Handlungsort, dem Theater. Zunächst ist Myrtle Gordon Backstage auf dem Weg zur Bühne zu sehen. Sie hält kurz inne, lässt sich, um trinken zu können, die rauchende Zigarette aus dem Mund nehmen,

⁴⁰ Dazu mehr in I.II

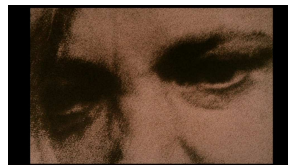
⁴¹ Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.44.

um darauf hin die Bühne als eine vermeintlich andere, Virginia, zu betreten. Es steht schnell fest, dass es sich hierbei um eine Ehefrau handelt, die zu ihrem Ehemann nach Hause kommt und deren gemeinsame Geschichte eine Rahmenhandlung des Stückes ist. Das Thema des Gesprächs sind auf der Bühne beziehungsweise im Salon platzierte Photographien einer alten und einer jungen Frau, wobei letztere nicht im Bild zu sehen ist. In dem Moment des Abgangs Virginias durch eine Tür beginnen die Titel und Myrtle Gordon hat wieder einen Aufgang.

Die Titelsequenz besteht aus mehreren Photographien, die zunächst nur die Bewegung einer Aneinanderreihung haben, bis eine Bewegung durch Überlappungen zweier und dann mehrerer Bilder stattfindet und diese von der Kamera in einem Schwenk übernommen und beendet wird. Das erste Bild ist hierbei eine Halbtotale der lachenden Protagonistin, die von einem verstörenden und befremdlich anmutenden Ton untermalt ist. Diese wird bald von einem Close-Up ihrer Augenpartie und dem Rauschen von tosendem Applaus abgelöst. Anschließend erscheint der Titel.



(Abb.1 00:03:30)



(Abb.2 00:03:35)



(Abb.3 00:03:41)

Das letzte Bild informiert den Zuschauer zunächst genau über die weiteste Rahmenhandlung: den Konflikt dieser Frau, der sich anhand der Premiere eines Theaterstückes entfaltet. Das Surplus „Konflikt“ jedoch erhält der Zuschauer dabei bereits im Bild zuvor, durch den speziellen Ausschnitt und seine Beschaffenheit. Da es sich hierbei, wie zuvor erwähnt um Standbilder handelt, bedürfen sie einer teils photographischen Lesart. Es ist nunmehr nur die Augenpartie der Protagonistin zu sehen, wobei ihre Augen fast schon ganz im Schatten versinken, so dass das Bild zu einer Linienführung aus Licht und Schatten wird. Augenringe, Falten und Anspannung scheinen sich zwischen diesen Linien zu zeichnen. Es ist etwas Konzentriertes in diesem Blick und da er das Kader ausfüllt, kommt der Betrachter nicht umhin, diesen Blick als einen Ausdruck zu lesen. Das scheint gleichzeitig auch der gedankliche Leitfaden dieser Sequenz zu sein. Bild und Text werden zu einer klaren Einheit und lassen so aus den Einzelbildern Schlagworte der Parabel werden.

Hier, in dieser Ouvertüre der Titelsequenz, friert Cassavetes die Bilder ein, macht aus ihnen Momentaufnahmen im engsten Sinne und erlaubt ihr Weiterbewegen nur durch eine Interaktion miteinander in der Montage.



(Abb.1 00:03:46)



(Abb.2 00:03:49)



(Abb.3 00:03:54)



(Abb.4 00:03:58)

They wanna be loved,

they have to be loved



(Abb.5 00:04:08)



(Abb.6 00:04:07)



(Abb.7 00:04:15)

the whole world,

everybody wants to be loved



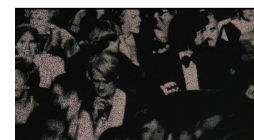
(Abb.8 00:04:19)



(Abb.9 00:04:30)



(Abb.10 00:04:32)



(Abb.11 00:04:37)

when I was seventeen, my emotions were so close to the surface I'm finding it harder and harder to stay in touch

Die Titelsequenz lässt sich in zwei Teile gliedern, die wie ein Kommentar des Filmemachers selbst anmuten. Die Ästhetik der Photographie zu Beginn stellt zunächst eine grundsätzliche Feststellung in den Raum. Sie nutzt Elemente der diegetischen Welt um auf einen allgemeingültigen Gedanken zu verweisen, der die Ausgangsbasis weiterer Überlegungen gewesen ist und daher zugleich auch der emblematisierte Schlüssel der Erzählung. Mit dem Motiv des (Theater-)Publikums verweist der Gedanke auf den Rezipienten selbst, der mit „everybody“ klar als Adressat angesprochen wird. Mit dem Überlappen mehrerer Photographien hält wieder eine spezifischere filmische Bewegung Einzug auf die Leinwand und mit ihr präsentiert sich die Protagonistin ihrem Publikum. Auch diesen „individuellen“ Gedanken jedoch wirft sie zurück und hinterlässt den Rezipienten wieder mit dem Ausblick des Anblickes seiner selbst.

Dabei werden die Figuren im Bild zunächst zu Platzhaltern, zu bloßen Akteuren einer breiteren Projektionsfläche. Cassavetes geht bei seiner Argumentation stringent vor. Er beginnt mit der alternden Dramaturgin, die als eine Spiegelfigur zur Protagonistin betrachtet werden kann, da sie eine ihrer Grundproblematiken verkörpert. Der Aspekt des Alterns ist in dieser Fabel ein zentraler Dreh- und Angelpunkt weiterer Überlegungen. Daraufhin verbleibt er im Tenor des Alters und emanzipiert diesen aber gleichzeitig, wenn er dem alternden Produzenten die Notwendigkeit und nicht mehr nur das Verlangen geliebt zu werden zuspricht. Darauf folgt die Frau des Regisseurs. Eine Frau, die einem Appendix ähnlich anmutet, dabei aber gerade in ihrer Unscheinbarkeit eine Vertreterin „der normalen Welt“ zu sein scheint. Sie ist „the whole world“ – zumindest deren Sinnbild; und der Rezipient selbst – „everybody“ – ist das Publikum auf welches dieser Zusammenhang verweist. Aus dieser Reflektion heraus scheint sich auch die Parabel⁴² zu konstruieren.

⁴² Es bietet sich daher an in diesem Zusammenhang von einer Parabel, also einem Gleichnis, zu sprechen, da es in dessen Natur liegt die Präsentation eines bestimmten Inhaltes auf eine repräsentative Ebene zu erheben.

I.II Das „Bild“ der Bilder – *Parabel und Architektur der Bilder*

„Die Einbildungs-Kraft ist weniger die Fähigkeit, Abwesendes darzustellen als eher die Kraft, die Form aus der Abwesenheit in die Prä-senz zu ziehen, also in die „Vorstellungskraft“.“⁴³

Jean-Luc Nancy

Wie im vorhergehenden Gedankenzusammenhang dargestellt wird eine Parabel konstruiert. Diese Projektion untersucht zunächst den Aufbau eines Zustandes, eine Perspektive, oder, im Sinne Heideggers, die Weltlichkeit einer Umwelt, um daraufhin eine Körperlichkeit zu bestimmen, die dafür stellvertretend in den Film, also in die „Prä-senz“, übertragen wird. Deleuze schreibt dazu treffend: „[...] einen Körper zu geben heißt ihn zu machen, ihn in einer Zeremonie, einer Liturgie entstehen und verschwinden zu lassen.“⁴⁴ Zeremonie scheint dabei die richtige Bezeichnung zu sein, da sich diese, pauschal ausgedrückt, nur aus der Summe ihrer Teile zu einer solchen entwickeln kann. Der Körper des Schauspielers ist dabei entscheidend, da er aufgrund seiner „Lebendigkeit“ zwangsläufig zum Zeremonienmeister wird. Jedoch ist dieser Körper zunächst auch immer determiniert; einerseits wegen der natürlich gegebenen Physis des Darstellers, andererseits aber auch aufgrund der ihm eingeschriebenen Persönlichkeit. Eine Persönlichkeit macht erst jede Physis lebendig, indem sie dessen Umsetzung ist. So machen auch Gesten ein Teil dieses genutzten Potenzials aus, indem sie ihrer Funktion von Ausdruck oder Kompensation gesprochener Sprache vollkommen nachkommen. Petra Löffler setzt sich im Zusammenhang mit dem Werk *OPENING NIGHT* gleich zu Beginn ihrer Abhandlung mit dem Thema der Geste und des Gestischen im Film auseinander:

„Was sind Gesten? Spontane Gefühläußerungen oder Konventionen, Ausdruck einer sozialen Rolle oder bloße Pose? Gesten können all das sein, denn sie verfügen über verschiedene Register: Sie unterstützen und begleiten die sprachliche Verständigung, sie ersetzen die gesprochene Sprache, besonders bei der Äußerung von Affekten und Leidenschaften. Sie sind Bestandteil des sozialen Rollenspiels und können Ausdruck des Unbewussten oder des Wunsches nach Selbstdarstellung sein.“⁴⁵

⁴³ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S. 43.

⁴⁴ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.247.

⁴⁵ Löffler, Petra. „Riskante Gesten. John Cassavetes’ *Opening Night* (USA 1977)“ *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. John Cassavetes Filmmaker, Heft 4 ,55. Jahrgang (2009). Braidt, Andrea. Büttner, Elisabeth (Hg.). Wien: Böhlau, S.61.

Eine filmische Erzählung, der eine „Dramatisierung“ des Gegenstandes gelingt vereint diese einzelnen Gesten zu einem adäquaten Gestus. Dementsprechend muss auch der Darsteller dieses Schauspiels den Affekt, die Leidenschaft und gar einen jeden der Figur innewohnenden Automatismus verstanden haben. Deleuze kommentiert dazu:

„Die Größe von Cassavetes' Werk besteht gerade darin, daß es die Geschichte, die Intrige oder Handlung, ja sogar den Raum hinter sich lässt, um zu Verhaltensweisen im Sinne von Kategorien vorzudringen, die die Zeit in den Körper ebenso wie das Denken in das Leben hineinversetzen. [...] Was wir hier allgemein Gestus nennen, ist das Band oder die Verbindungsstelle zwischen (diesen) Verhaltensweisen, ihre gegenseitige Koordinierung, aber nur insofern, als diese Koordinierung, nicht von einer vorgängigen Geschichte, einer fertigen Intrige [...] abhängt. Statt dessen bewirkt der Gestus, insofern er eine Entwicklung der Verhaltensweisen ausmacht, eine unmittelbare Theatralisierung der Körper“⁴⁶

Ein Gestus erschließt sich also aus den einzelnen Gesten; wenn eine Geste ein Ausdruck oder die Kompensation eines Affektes oder einer Leidenschaft ist, so ist der Gestus folglich deren Motor beziehungsweise Grund. So versucht oftmals der Film sich nicht nur der Gesten zu bedienen, sondern im weitesten Sinne eine solche in einem Gestus zu verkörpern. So kann gesagt werden, dass der Film oftmals kleine Gesten in seiner Interpretation zu großen werden lässt, wenn er sich ihrem Grundgedanken, Sachverhalt oder auch betreffenden Existential⁴⁷ in seinem Text widmet. Der Körper des Films ist es jedoch, der diesen Text vollständig macht. Der Text bestimmt insofern die Bauweise des Filmkörpers, da er seine architektonische Basisüberlegung ist. Der Körper des Films verhandelt seinen Text entsprechend seines Kontextes und auch aufgrund seiner „Bemessungen“ eines jeweiligen Gedankens. Die Komplexität einen Gestus fassbar zu machen besteht darin, dass er in gewisser Weise immer zunächst „das „Ungedachte“, das Leben selbst“⁴⁸ ist.

„Durch den Körper (und nicht mehr durch Vermittlung des Körpers) vermählt sich das Kino mit dem Geist, mit dem Denken. „Gebt mir einen Körper“ bedeutet zunächst, die Kamera auf einen alltäglichen Körper zu richten. Der Körper ist niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung.“⁴⁹

OPENING NIGHT verhandelt den Umgang mit dem Gestus des Alterns; einer, der ein stetig erneuert stattfindender ist, da er immer den Übergang einer Lebensphase in die

⁴⁶ Deleuze lehnt dabei seinen Begriff von Gestus an Brecht an und entlehnt somit den Begriff der Theatralisierung von diesem.

⁴⁷ Existential: „ontologischer Terminus, gebraucht als Bezeichnung des Seins eines möglichen In-der-Welt-seins.“ vgl. Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S. 57 ff.

⁴⁸ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild:Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.245.

⁴⁹ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild:Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.244.

nächste markiert. Diese Übergänge sind fließend und haben daher einen flüchtigen Charakter. Durch die ihnen inne wohnende Wiederholbarkeit kommt es zu einem Bewusstsein darüber. Daher findet in gewisser Weise immer wieder ein Prozess der Selbstüberwindung statt. So muss auch Myrtle Gordon ihr vergangenes Alter Ego, obgleich es auch ein eingebildetes ist, zunächst einmal sprichwörtlich zu Fall bringen, um sich mit sich selbst wieder konfrontieren zu können. In seiner eigenen Ausprägung ist dieses junge Mädchen, Nancy, das vor dem Theater gleich zu Beginn des Films von einem Auto erfasst wird und seither als eine Einbildung der Protagonistin den sozusagen „materialisierten Konflikt“ darstellt, auch eine Art der Präsentwerdung im Sinne Nancys. Er schreibt dazu weiter: „Das Bild zieht das Ding aus dessen bloßen Anwesendsein in die Präsenz, *preas-entia*, ein nach außen gekehrtes Vor-sich-selbst-Sein (Austritt aus der *Vorhandenheit* in die *Gegenwärtigkeit*).“⁵⁰ Dieses „Ding“ meint ebenso den Gestus, den *OPENING NIGHT* interpretiert. Jedoch handelt es sich „um keine Präsenz „für ein Subjekt“ (es geht nicht um eine „Repräsentation“ im gewöhnlichen und mimetischen Sinne), sondern vielmehr um eine gewissermaßen „subjekthafte Präsenz“. Im Bild oder als Bild, und nur so, wird das Ding - ob unbeweglicher Gegenstand oder Person – zum Subjekt erhoben [...].“⁵¹ Dabei spielt der Aspekt der Differenzierung zwischen *Vorhandenheit* und *Gegenwärtigkeit* eine große Rolle. Nur in einer *Gegenwärtigkeit* kann ein *Vorhandensein* überhaupt bewusst werden. In *OPENING NIGHT* wird diese *Gegenwärtigkeit* in der Figur des eingebildeten jungen Alter Ego, visualisiert und macht somit den Konflikt der Protagonistin zum Subjekt. Eine filmische Welt die es dem Betrachter erlaubt diesen als Subjekt zu erkennen und somit einer *Vorhandenheit*, über Identifikation oder zumindest Verständnis, bewusst zu werden, muss dieses Vorhandene in seinen verschiedenen Facetten enthalten. Somit muss zunächst der Prozess dessen, was präsent gemacht wird, verstanden worden sein, um seine Architektur bestimmen zu können. Erst mit dem Wissen um die Bauweise des eigenen Gegenstandes kann der Film den Text verkörpern.

OPENING NIGHT platziert dramaturgisch diese weiteren Facetten um die Figur der Myrtle Gordon herum. Die Umwelt der Protagonistin gestaltet sich aus eigenen Geschichten, die aber zu Versatzstücken der Gesamtkonstruktion werden. So beginnt schon kurz nach dem Vorfall mit dem jungen Mädchen die Geschichte des Regisseurs

⁵⁰ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.41.

⁵¹ ebd. S.41.

und seiner Frau mit einer Szene, die sie gemeinsam in ihrer Wohnung zeigt⁵². Es ist spät, sie sitzen auf der Couch und es wird getrunken.

Many: I need your help, Darling. ... But I'm going to go crazy, when you don't tell me what it's like to be alone as a woman. I mean, what do you do? ...Ok, that's it! ... Will you make me another drink, please? I am gonna get drunk

Dorothy: *moans*

Many: ... if you wanna go hostile, you go ahead! My goddamn life depends on this play! And you should go to all the rehearsals, you should watch everything...You should sit with Myrtle, fill her in on yourself...be a part of it.

Dorothy: Do I get paid for this?

Many: If you do the understudy, I pay you.

Sie verliert dabei ihre vorige Ernsthaftigkeit und dreht sich mit einer liebevoll-scherzenden Geste wieder zu ihm während sie zur Minibar geht um ihm einen Drink zu machen. Daraufhin beginnen beide zu lachen.

Many: That's right... Because I tell you, my life is getting boring. I'm getting samba. My own tricks bore me...

Dorothy: Do you want ice?

Many: Yes, please. There's no humor anymore and all the glamour is dead. You noticed that?

Dorothy: uh-uh

Verneint sie, während sie zu ihm zurück geht.

Many: I can't even stand how they come to rehearsal. They come to rehearsal dressed in terrible clothes.

Während er spricht, lehnt sie sich erschöpft zu ihm vor.

Dorothy: Many, I'm dying. I'm dying. I know I'm dying, because I'm getting tired. It's always the same. You talk, I sleep. If I'd known what a boring man you were when I married you, I wouldn't have gone through all that emotional crisis.⁵³

⁵² *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 00:13:24-00:15:57.

⁵³ *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972.

Anschließend sind beide an der Minibar in einer immer stärker werdenden Umarmung zu sehen. Diese intime Situation wird durch einen Anruf von Myrtle unterbrochen und letztlich auch beendet. Dieser Dialog drückt konkret vieles aus; er beinhaltet das Besprechen von Entscheidungen, Enttäuschung, persönlichem und beruflichem Druck und nicht zuletzt von Zwei- und Einsamkeit. Die filmische Auflösung der Szene erläutert dabei das Gesagte und setzt es in Kontext mit einer Vergangenheit, die dem Zuschauer die gezeigte Gegenwart erörtert. Dieses Ehepaar, das, wie es sich später in einem Gespräch zwischen Myrtle und Many zeigen wird, seine Höhen und Tiefen erlebte, zeigt sich in dem Dialog als ein Gemeinsames und ein jeweils Einzelnes zugleich.

Einerseits stellen sie einen Gegenpol zur alleinstehenden Myrtle dar, andererseits sind sie aber mit den selben Problemen und Überlegungen belastet. Die eine Geschichte ergänzt so die andere. Diese Menschen sind aber wiederum aus einem sozialen Umfeld, das in diesem Fall ein spezielles ist und einen eigenen sozialen Raum darstellt. Die Figuren und ihre Geschichten, die die Protagonistin umgeben, sind mit ihr über den Rahmen des Theaterstückes „The Second Woman“ und auch allgemein der (Um-)Welt des Theaterschaffens verbunden. Das Theater bildet die Metapher dieser Parabel, innerhalb dessen sich die Fabel entwickelt, wodurch eine Verschlüsselung des Gegenstandes stattfindet.

„Diese „formale Verkettung von Verhaltensweisen“ wird in *OPENING NIGHT* durch ein komplexes Beziehungsgeflecht einer Gruppe von Menschen realisiert, die die gemeinsame Arbeit an einer Theaterproduktion zusammengeführt hat und die vor, während und nach den täglichen Theaterproben aufeinander treffen. Ihr Verhalten in diesem begrenzten Milieu fügt sich zum sozialen Gestus [...]“.⁵⁴

Darin liegt gleichzeitig das Vermögen der filmischen Konstruktion von *OPENING NIGHT*. Cassavetes gelingt es, geeignete Räume zu entdecken und zu nutzen. Gerade das Theater bietet für die tragenden Säulen dieses Gleichnisses wie Vergänglichkeit, Entscheidung, Determination und Zielstrebigkeit genügend Platz. Der „live“- Charakter der theatralen Performance macht ihr Wesen vergänglich und einzigartig zugleich. Dieselbe Performance kann niemals zustande kommen und ist daher trotz ihrer Wiederholung stets eine andere. Die Eigenschaft flüchtig zu sein macht die Stärke dieser Kunst aus. So ist die Bühne durch ihre direkte Nähe zu den Darstellern gleichwohl wie zum

Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 00:13:24-00:15:57.

⁵⁴ Löffler, Petra. „Riskante Gesten. John Cassavetes' *Opening Night* (USA 1977)“ .*Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. John Cassavetes Filmmaker, Heft 4, 55. Jahrgang (2009). Braidt, Andrea. Büttner, Elisabeth (Hg.). Wien: Böhlau, S.63.

Dargestellten dem Leben wohl am nächsten. Das Wesen des Theaters stellt somit inhaltlich und auch gestalthaft eine Analogie zum bezeichneten Gestus dar. Auch *OPENING NIGHT* verhandelt einen flüchtigen, fließenden Zustand; vielmehr auch eine Emotion, die sich trotz ihrer Wiederholbarkeit jeweils neu formuliert. Deleuze sagte einmal, es sei der Stotterer, der sich im Moment des Stotterns am nächsten sei.⁵⁵ *OPENING NIGHT* zeigt seinem Zuschauer einen solchen Moment des Stotterns, indem er menschliches Stolpern inszeniert. Die Bühne im Film wird hierbei zur Szenerie eines tatsächlichen Stolperns, welches sich auch im wankenden Schritt der trunkenen Protagonistin äußert. Der „blinden Fleck“, also all das, was sie an der Verkörperung der Figur Virginia hindert, bestimmt ihren Schaffensprozess. Myrtles Hauptproblematik, auch im Umgang mit ihrer Umwelt besteht darin, dass sie selbst in diesem Prozess versucht eine Lösung und eine Erkenntnis über die zu verkörpernde Frau zu finden. Sie ist sich also über ein Problem bewusst, weiß es aber nicht es zu deuten oder genau zu verorten. Diese eigene Unsicherheit macht es ihr nur schwer möglich sich ihrer Umwelt mitzuteilen. Daher steht sie mit dem Konflikt zunächst allein und ist gezwungen sich immer mehr darüber bewusst zu werden.

Es scheinen tatsächlich jene Momente zu sein, die diese flüchtigen Übergänge bewusst machen, um die es hier im weitesten Sinne geht – das Hinterfragen bereits getroffener Entscheidungen, das Feststellen einer gewissen Determination, sei sie frei gewählter Natur oder auch nicht und das Streben nach einem Ziel, welches zwar vermeintlich gleichbleibend ist, das Streben danach sich aber den Umständen entsprechend gestaltet.

Mit der Erkenntnis, dass Nancy „sterben“ muss, beginnt für Myrtle Gordon und somit auch für die Figur der Virginia ein Wendepunkt. Nachdem sie in einer ihr fremden Wohnung ihrer eigenen Imagination am stärksten bewusst gegenübergestand und diese auch körperlich überwand, also in dem Moment, in dem sie sich am Nächsten war, fährt sie direkt zu Maurice. Nach einem recht familiären „Smalltalk“ mit dem Portier fährt sie mit dem Lift hinauf in seine Suite. Das kleine Gespräch mit dem Portier ist deshalb interessant, da es dem Rezipienten die Möglichkeit gibt, eine Vergangenheit der beiden Figuren Maurice und Myrtle und ihrer Geschichte der zu sehenden filmischen Gegenwart hinzuzufügen. Es ist zugleich auch der Auftakt der sehr geladenen darauffolgenden

⁵⁵ Deleuze, Gilles. „Drei Fragen zu six fois deux (Godard).“ *Unterhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S.57-70.

Szene⁵⁶ dieser beider Menschen, die sich schon sehr lange kennen und deren gemeinsames „Spiel“ weit über das der Bühne hinausreicht. Der Aufbau der Szene ist gerade durch die räumliche Platzierung - an einem Nicht-Ort, im Sinne eines Übergangsortes und eines Zwischenraumes, des Lifts, Hausflures und Türbogens – ein Emblematisieren ihrer gegenwärtigen Situation. Es handelt sich um zwei Menschen, die einander nahe sind, aber Schwierigkeiten haben sich einander zu nähern, sich also in einem „Dazwischen“ befinden.⁵⁷ So führt ihre szenische Choreographie zum Beispiel über einen zarten kurzen Kuss, der sich seiner Konkretheit aber insofern verweigert, da das Auge der Kamera seinen scharfen Fokus verliert. Für einen kurzen Moment versucht also das künstliche Auge dem Zuschauer einen volleren Einblick in die Situation zu geben. Eine Situation, die sich im Wanken befindet, also aus dem Blickfeld geraten ist, da beide Figuren aus der Perspektive ihres eigenen Zusammenhangs agieren und reagieren. Mit diesem von Myrtle initiierten Kuss bewegt sie sich einen ersten Schritt hinaus aus ihrem eigenen Konflikt, der auch dem Stück zum vermeintlichen Verhängnis und dadurch aber wiederum zu seiner Lösung geworden ist. Hier, an dieser Stelle, scheint der Gedanke zu beginnen, der auch den Film abschließt, der das Stück – insbesondere für die Hauptfigur - zu einem kathartischen Moment macht. Myrtle Gordon ist so wie sie es dem Publikum gegenüber gleich zu Beginn selbst fast schon „sagt“, im Kontext des Älterwerdens konfrontiert mit Ängsten wie dem Verlust einer Emotionalität, einer potentiellen Enttäuschung über den Verlauf ihres bisherigen Lebens und dem Nichterreichen gesetzter Ziele. Diese brechen innerhalb ihrer auf der Bühne, also über Virginia, zu sprechenden Zeilen in ihr einen Prozess der Selbstüberwindung auf. Anhand dieses Stückes muss sie sich, ohne es sich anfangs eingestehen zu wollen, mit ihrer eigenen Vorhandenheit auseinandersetzen und diese schmerzhaft in eine Gegenwärtigkeit projizieren. Daher fällt ihr die Interpretation der „Second Woman“ so schwer, was das Stück im Stück zu einer direkten Lesekarte des emotionalen Konfliktes werden lässt und sich auch im sprichwörtlichen Sinne zu einer Bühne, zum Austragungsort eines inneren Kampfes, entwickelt. Dort resümiert sie dann auch treffend: „It is just so simple, that we don't see it!“⁵⁸ Hierin steckt eine der direkten Aussagen, die Cassavetes durch den Film hindurch als eine Basisüberlegung etabliert hat; dass einer jeden Komplexität eine Banalität zu

⁵⁶*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 01:35:55-01:40:20.

⁵⁷ dazu mehr in Kapitel II.I „Raum, im Bild und Bild im Raum“

⁵⁸*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 02:10:00.

Grunde liegt, deren immer wiederzufindende Erkenntnis auch genau die Komplexität des Lebens ausmacht. Myrtle Gordon, wie auch letztlich Virginia, durchlebt folgerichtig eine lange Zeit im Film einen unterbewussten Prozess der Selbstfindung. Durch diesen hindurch kehrt sie von einer psychischen und physischen Flucht über eine Konfrontation mit sich selbst schließlich zu sich selbst zurück.

Ein Text bleibt dabei aber immer beschreibend. Das Übersetzen eines Textes in einen Körper, wie es zum Beispiel das Bild und der Film ist, ist eine Prozedur, die einer Übersetzung im simpelsten Sinne, also von einer Sprache in die andere, zunächst sehr ähnelt.

So wie die gesprochene Sprache auf Wortkombination beruht, scheint bildliche Sprache organische Verbindungen herzustellen. Die gesprochene Sprache bedient sich dabei jedoch ihrerseits dem Bezeichnen von „Bildern“, wenn sie in ihrem Alltagsgebrauch von Zuständen spricht, wie zum Beispiel: sich gefangen fühlen, ausgelaugt sein, sich im Kreis zu bewegen, wie der Phoenix aus der Asche zu steigen oder aber auch Aussagen wie „Das ist wie Folter!“ „Das wirft mich zurück!“ oder „Kopf hoch!“ sprechen in Bildern von der jeweiligen direkten Wahrnehmung eines Zustandes. Es wird sich also im wahrsten Sinne „ein Bild (des jeweiligen Zustandes)gemacht“. Neuropsychologisch betrachtet wird dieses Phänomen „konzeptuelle Metapher“ genannt:

„Konzeptuelle Metaphern, die Sprache, Bildern und anderen Zeichensystemen zugrunde liegen, strukturieren im menschlichen Erleben ganz verschiedene Bereiche von Wahrnehmung und Kommunikation. Sie beruhen auf einem strukturellen Übertragungsprozess im kognitiven System: physische und mentale Erfahrungsmuster sowie gestalthafte Konzepte (wie Feuer) werden als Herkunftsbereiche übertragen auf abstrakte oder komplexe Konzepte als Zielbereich und machen sie damit sinnlich konkret erfassbar. Konzeptuelle Metaphern stellen damit einen Mechanismus zur körperbasierten Konkretisierung abstrakter, komplexer Konzepte dar und verbinden unterschiedliche Sinnbereiche der Wahrnehmung. Hierbei bringen sie Schemata, Skripts sowie andere perzeptive und affektive Muster in einen übergeordneten Sinnzusammenhang.“⁵⁹

Selbiges beinhaltet auch die Sprache des Films, durch die diese Konkretisierung tatsächlich verbildlicht wird. Bildlich gesprochene und auch gesprochene Sprache stellt immer körperliche Bezüge her. Das Verständnis dieser Sprachen basiert auf einem Wiedererkennen der Konzepte.

⁵⁹ Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.47.

So bedingt die Architektur der Wahrnehmung immer jene der Bilder, da diese sich aus ihr bedient. Um dem Aufbau konzeptueller Metaphern, die besonders für das Verständnis audiovisueller Sprache relevant sind, näher zu kommen, müssen zunächst körperbasierte Bedeutungssysteme aufgezeigt werden, um weiters jene „abstrakten und komplexen Konzepte“ benennen zu können. Kathrin Fahlenbrach widmet sich diesen im ersten Teil ihrer Abhandlung „Audiovisuelle Metaphern“ und unterscheidet „[...]drei zentrale Wahrnehmungsbereiche [...] die auf spezifische Weise auf semantische Subsysteme Bedeutungen generieren und gleichzeitig eng miteinander vernetzt sind.“ Dabei verweist sie auf drei Säulen des Gegenstandes: Kognition, Perzeption und Emotion. Kognition umfasst den „Bereich des Bewusstseins, der Wissensrepräsentation, des Denkens und der Erinnerung.“ Perzeption definiert sie „als Bereich der vorkonzeptuellen und weitgehend vorbewussten Wahrnehmung, womit „neuronale Verarbeitung und mentale, gestalthafte Prozesse der Bedeutungsbildung“ gemeint sind. Schließlich Emotion, als „Bereich affektiver Erfahrung, der durch kognitive und perzeptive Prozesse gleichermaßen strukturiert wird.“ Das Feld der Emotionen gilt es dabei zu differenzieren; einerseits als Affekte, die „körperbasierte Gefühlszustände und Stimmungen meinen, andererseits „Emotionen als kurze, intensive Gefühlszustände, die als Reaktionen auf ein aktuelles Ereignis zielgerichtet sind.“⁶⁰ Für ihre darauf folgenden Annahmen geht sie davon aus, dass dem Bereich der Perzeption eine durchaus große Rolle zuzusprechen sei, da „wir unserer Umwelt nicht nur durch Erkennen und Verstehen Bedeutung zuordnen, sondern bereits durch vorkonzeptuelle, perzeptive Prozesse. Auch beim (ungerichteten) affektiven sowie beim (zielgerichteten) emotionalen Erleben finden Bewertungsprozesse statt, die Wahrnehmung und Erkennen grundsätzlich strukturieren.“⁶¹ Die Semantik dieses Bereiches der Wahrnehmung „generiert körperbasierte Informationen mithilfe des physischen Wahrnehmungsapparates.“ Diese ist „die Grundlage für kognitives Verstehen und emotionales Erleben der Umwelt.“⁶² So zeigt sich dieser Bereich nicht nur als ausschlaggebend sondern auch als sehr interessant, da er sich dem aktiven Bewusstsein zunächst entzieht. Ein sehr zugängliches Beispiel dafür, dass auch Fahlenbrach anbringt, ist jenes, dass scharfe oder spitze Gegenstände mit Gefahr assoziiert werden, bevor das Bewusstsein beispielsweise ein Messer darin erkennen lässt, beziehungsweise

⁶⁰ Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.49.

⁶¹ Ebd.S.49.

⁶² Ebd.S.51.

diesem generell ein „Schema“⁶³ zuordnet. Diesem recht vereinfachten Modell folgt das Bewusstsein auch in Bezug auf Objekt – und Personenerkennung sowie Raumorientierung. Das „perzeptive System“ baut hierfür ein „Basisbezugssystem“⁶⁴ auf, an dem sich der Bereich der Kognition orientiert. Weiters zeigen sich im Zusammenhang mit der Wahrnehmung audiovisueller Inhalte dabei zwei Modelle perzeptiver Semantik als besonders relevant: Intermodale Assoziation und sensomotorische Handlungssimulation.

Sensomotorische Handlungssimulation beschreibt eine neuronale Struktur, die „multimodal strukturiert“ ist, dessen Neuronentypus also „akustische, visuelle und taktile Reize gleichermaßen“ repräsentiert. Ihre Aufgabe im semantischen Netzwerk der Wahrnehmung ist es „die in den Handlungskonzepten kodierten Parameter zwischen sämtlichen Sinnesorganen und Körperteilen“ zu koordinieren. Interessant ist hierbei, dass sie „auch für die kohärente Wahrnehmung von Handlungen anderer“⁶⁵ verantwortlich ist, daher auch die Benennung jener Neuronen als Spiegelneuronen. Audiovisuelle Sprache beruht darauf, besagtes Handeln anderer in seiner Inszenierung spürbar werden zu lassen. Ihre größte Fähigkeit liegt in der Möglichkeit, ein Spiegel menschlichen Handelns zu sein, menschliche Handlungen und Zustände also zu simulieren.

Der Grund jedoch, weshalb sich der Film eines gewissen verallgemeinernden Pools bedienen kann, liegt darin, dass sich für das semantische Netzwerk der Wahrnehmung durchaus Kategorien feststellen lassen, da „die innerhalb der funktionalen Cluster“⁶⁶ kodierten Parameter verallgemeinerbar sind.“⁶⁷

„Die neuronale Basis des sensomotorischen Systems hat (daneben) weitreichende Konsequenzen für Denken und Sprache. Denn die neuronal kodierten Handlungskonzepte stellen auch die perzeptive Basis mentaler und kognitiver Konzepte und Schemata dar. Grundsätzlich ist hierbei entscheidend (...), dass die Grammatik jeder natürlichen Sprache basal auf diesen neuronal kodierten Konzepten beruht.

⁶³Schemata speichern das Prototypische eines Konzeptes. Vgl. Anderson, John R., *Kognitive Psychologie*. Heidelberg: 2001, S.157 ff.

⁶⁴Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.52.

⁶⁵Ebd.S.56ff.

⁶⁶Cluster: „Ein funktionales Cluster wird dadurch definiert, das die zugehörigen Elemente untereinander stärkere Wechselwirkungswahrscheinlichkeiten aufweisen als mit den übrigen Elementen.(...)“ Ein funktionales Cluster beschreibt somit einen bestimmten Bewusstseinszustand. Vgl. Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.56ff.

⁶⁷Vgl. Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.58.

Kognitive und sprachliche Konzepte definieren sie daher grundlegend in Referenz zu physischen beziehungsweise sensomotorischen Erfahrungsmodalitäten.“⁶⁸

Ein Teil dieser perzeptiven Basis, der in die Semantik der Kognition hineinreicht, ist der Bereich der mentalen Vorstellung. Fahlenbrach sieht diesen als eine Schnittstelle und verdeutlicht seine Relevanz für die „Wahrnehmung fiktionaler Medienangebote“. Das, was mentale Vorstellung genannt wird, ist also die Bezeichnung für den Simulationsprozess, der sich mental im Bewusstsein auch bei der Betrachtung eines filmischen Inhaltes gestaltet. Mentale Vorstellung muss dabei von bloßer „visueller Vorstellung“ emanzipiert betrachtet werden, da sie sich auch auf auditive und taktile Reize bezieht. Sie wird jedoch entgegen einer neuronalen Handlungssimulation, die auf externe, perzeptiv aufgenommene Reize reagiert, durch interne Reize wie zum Beispiel Erinnerung und Denken ausgelöst. Sie stellt dabei ebenso wie die neuronale Handlungssimulation einen Simulationsprozess dar. Fahlenbrach resümiert für diesen Bereich:

„Wie bisher gezeigt, basieren mentale Vorstellungen zum einen auf sensomotorischen Nahrreizen, bilden aber gleichzeitig Ordnungsstrukturen und Kategorien aus, die komplexere kognitive (oder bedeutungsbezogene) Prozesse strukturieren. Aus eben diesem Grund bilden mentale Vorstellungen eine Basis konzeptueller Metaphern: Die Strukturen physisch basierter Erfahrungsmuster werden hier auf komplexere Denk- und Verstehensprozesse übertragen. Mentale Vorstellungen sind daher zentraler Herkunftsbereich konzeptueller Metaphern.“⁶⁹

Obgleich mentale Vorstellung über eine visuelle hinausgeht beinhaltet sie jene. Es entstehen somit also auch mental Bilder, die sich aus Erfahrungswerten, Erinnerung und Denken konzipieren. Das innere Auge wird filmisch vom Kameraauge abgelöst. Dieses wiederum legt einen bereits „gefilterten“, da bewusst erstellten Blick vor. Es handelt sich dabei also zunächst um das kontrollierte Erstellen einer solchen konzeptuellen Metapher. Die Bauweise der menschlichen Wahrnehmung wird hierbei zu Nutzen des Wahrnehmbaren gemacht. Neurophysiologisch betrachtet lässt sich feststellen, dass das präkognitive Erstellen mentaler Netzwerke oder auch die visuelle Vorstellung in der selben Hirnregion angesiedelt ist wie die physiologische Wahrnehmung. Dieses Netzwerk, das aus vielen einzelnen Systemen und Modellen besteht, fügt sich in seinem Zusammenwirken also auch – wie es der Film ihm nachempfunden - zu einem vollen Ganzen. Das Leben und Denken selbst stellen sich dementsprechend in vielerlei Hinsicht in der audiovisuellen Sprache, der sich auch der Film bedient, dar. Wie im ersten Teil dieses Kapitels dargestellt, handelt es sich zunächst um eine „individuelle“ Art der Projek-

⁶⁸ Ebd. S.58.

⁶⁹ Ebd. S.60.

tion, die darauf zu einer filmischen Übertragung führt. Alle diese hier bezeichneten Vorgänge der Wahrnehmung spielen dabei eine Rolle. Einerseits sind sie entscheidend für ihre Entstehung, andererseits bedient sich die Sprache des Films ihrer Mechanismen und wird somit nachvollziehbar.

OPENING NIGHT nutzt das Repertoire der Wahrnehmung noch auf einer weiteren Ebene, indem es sich gerade flüchtige, erst ins Bewusstsein tretende Momente zum Inhalt macht. Cassavetes widmet sich in seiner Rahmenhandlung einem Gestus des Schaffens, wenn er die Handlung in der Probenzeit eines Theaterstückes etabliert. Gerade in der Probensituation ist der Laborcharakter des Theaterschaffens klar lesbar. Hierin steht der Prozess des zuvor besprochenen Erkennens oder auch Erkennen-Wollens als Dreh- und Angelpunkt. Myrtles Verhalten muss daher stets unter dieser Prämisse gelesen werden. Ihr Verhalten stellt sich in Form eines Symptoms dar und macht dadurch auf eine Fehlentwicklung des Stückes aufmerksam. Ihre Umwelt ist direkter Adressat und wird zu einem Teilhabenden des Prozesses. So wird mit ihr gemeinsam die Grundkonstruktion der Parabel gebildet. Myrtles partikulärer Schaffensprozess, der sie mit ihrem Dasein konfrontiert und dadurch einen weiteren Prozess in ihr in Bewegung setzt, ist dabei die leitende Komponente. Dieser Gestus, dem sich Cassavetes hier anhand der Darstellung Myrtles widmet, ist einer der sich stetig und doch immer wieder neu wiederholt; der bezeichnend für das menschliche Reifen ist und sich trotz seines immerwährenden Fortlaufens stets aus sich selbst generiert. Es handelt sich dabei um das Sinnbild der stetigen Weiterentwicklung des Menschen und einem immerwährenden Im-Prozess-Sein. Der ebenso fließende und daher flüchtige Gestus des Schaffens ist dabei eine Form des menschlichen Prozesses.

I.III Der Fluss der Bilder – *Parabel und Montage*

Wie im vorhergehenden Teil verdeutlicht fügt der Blick des Kameraauges der filmischen Sprache eine entscheidende Dimension hinzu, indem es seinem Zuschauer bereits einen „gefilterten“, also bewusst-gemachten, Blick präsentiert. Die Montage leitet diesen Blick, indem sie dem Film zu einer Grammatik der Bilder verhilft. Eine Grammatik, unabhängig davon welcher Sprache sie zugrunde liegt, bestimmt modellhaft betrachtet immer die Lage, den Rhythmus und daraufhin auch die Intensität ihrer Bestandteile. Es handelt sich dabei somit immer um die Strukturierung eines Systems. Wie es sich bereits in den Überlegungen bezüglich menschlicher Wahrnehmung herausstellte, folgt auch diese in gewisser Weise einer Grammatik; es liegt ihr eine komplexe Struktur zugrunde. Ein zuvor bereits erwähntes und im Kontext mit dem Wesen der Montage relevantes Modell körperbasierter Bedeutungssysteme ist die sogenannte intermodale Assoziation. Diese ist mit den Worten Kathrin Fahlenbrachs:

„Ein zentraler Mechanismus, um die akustischen und visuellen Informationen zu einheitlichen Wahrnehmungseindrücken zu verbinden. (...) Die Vernetzung der multisensorischen Reizmerkmale basiert auf der assoziativen Verknüpfung *amodaler Qualitäten*, also von Reizmerkmalen, die quantitativ in sämtlichen Sinnessystemen erfasst werden: *Intensität, Dauer/Rhythmus, Lage* (damit verbunden auch: *Position/Richtung*). Indem sie basale Kriterien menschlicher Raum-, Zeit-, und Objektwahrnehmung betreffen, sind sie wesentlicher Bestandteil des Basisbezugssystems der Wahrnehmung (...). Sie steuert nicht nur Aufmerksamkeit, sondern verbindet die sensomotorische Interpretation von Umweltdaten mit ihrer kognitiven Interpretation.“⁷⁰

Intermodale Assoziation bezeichnet also einen leitenden und verbindenden Vorgang, der in den Bereich der Kognition hineinreicht. Dieser verfährt ähnlich der Montage, insofern er Perzeption und Kognition in Relation zueinander stellt. Der Bereich der Kognition kontextualisiert, wie oben angeschnitten, Denken, Erinnerung, Wissen und damit verbunden Erwartung, Motivation und Handlungsorientierung indem er „die wahrnehmungsbasierten Daten selektiv auswertet.“⁷¹ Kognitive Prozesse gestalten sich stets als Abstraktionsprozesse. Ein solcher ist auch das sogenannte Ereigniskonzept oder Skript, welches sich zu der Semantik des Schemas zählen lässt. Indem Anderson⁷², an den sich Fahlenbrach in ihren Ausführungen anlehnt, von Handlungs-Sequenzen

⁷⁰ Ebd. S.54/55.

⁷¹ Ebd. S.50.

⁷² John Anderson ist ein US-amerikanischer Kognitionspsychologe, dessen Schwerpunkt darauf beruht anhand des Zusammenführens verschiedener kognitionspsychologischer Aspekte die Architektur des menschlichen Geistes zu evaluieren.

spricht, deutet er schon den gedanklichen Schritt zur filmischen Sprache selbst an. So wurde zuvor bereits herausgestellt, dass mentale Vorstellung basierend auf perzeptiven Reizen Kategorien kognitiver Natur herstellt und somit die Strukturen physisch basierter Erfahrungsmuster auf komplexere Denk - und Verstehensprozesse überträgt. Bei diesem Vorgang kommt es wiederum zu einer Bildung sogenannter mentaler Räume. Die Bezeichnung an sich charakterisiert den Gegenstand, insofern es sich hierbei um einen Schnittpunkt, einen gemeinsamen Raum zwischen Perzeption und Kognition, handelt.

„In mentalen Räumen werden die verschiedenen Vorstellungen zu einem einheitlichen perzeptiven Eindruck vernetzt und mit komplexeren kognitiven Kategorien verbunden. Während also die verschiedenen Sinnessysteme spezifische Vorstellungen generieren, die im wesentlichen wahrnehmungsbasiert und daher meist unbewusst bleiben, sind mentale Räume bereits kognitiv strukturiert und können bewusst erlebt und intentional gebildet werden (wie zum Beispiel beim Lesen).“⁷³

Desweiteren steuert das Erstellen mentaler Räume eine Kontinuität im Sinne des Vermeidens von Widersprüchen und „das Maximieren gemeinsamer Hintergrundannahmen benachbarter mentaler Räume“. Das Beispiel des Lesens kann diesen Gegenstand dabei sehr gut veranschaulichen. Lesen adressiert den Menschen über diese bezeichneten Vorgänge der Wahrnehmung und lässt Kraft der Einbildung ein Präsentwerden im Sinne Nancys zu; so wird davon gesprochen, etwas vor dem „geistigen Auge“ ab- „laufen zu lassen“. Diese sprachliche Wendung „etwas läuft vor dem geistigen Auge ab“ deutet eine Bewegung, eine Montage an, deren das menschliche Gehirn zu erstellen fähig ist. Der In- und Gehalt eines Textes, der dem Leser die Möglichkeit gibt, räumliche, inhaltliche und mentale Zusammenhänge herzustellen und sich „ein Bild“ des Gegenstandes zu machen, wird in der Sprache des Films von tatsächlichen Bildern vermittelt. Daher folgt der Zusammenhang, die Beziehung, die die Montage dabei herstellt, einer anderen Funktion als der des bloßen Erzählens. Das Lesen einer filmischen Erzählung folgt gezwungenermaßen anderen Registern, da ihr aufgrund ihrer Bildlichkeit eine andere Konkretheit zugrunde liegt. Filmische Montage ist insofern gleichsam deskriptiv wie jene der Literatur, indem sie eine Reihenfolge des Erzählten herstellt, damit einen inhaltlichen Kontext generiert und eine Zeitlichkeit erstellt. Dennoch liegt eine Differenz der Erzählfunktionen in ihrem jeweiligen Wesen selbst begründet. Während eine schriftliche Lektüre gewisse Bereiche der Wahrnehmung motiviert, überträgt die filmi-

⁷³ Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010. S.60/61.

sche eine feststehende Variante, da der Text des Films bereits in einen audiovisuellen Körper projiziert wurde. Somit hört der Mechanismus des einen dort auf, wo ein weiterer beim anderen beginnt. Der Film simuliert die Wahrnehmung seines Gegenstandes somit im Bild und dessen Anordnung, der Montage. Montage arbeitet dabei immer symbiotisch mit dem Bild und spezifiziert dessen Blick mit seiner Betrachtung und zeitlichen Anordnung, wobei sie auch die Gesamtheit des Darzustellenden in Betracht zieht. Deleuze fasst das prägnant zusammen, indem er schreibt:

„Das Bewegungs-Bild hat zwei Seiten. Die eine ist den Gegenständen zugewandt, deren relative Positionen es variieren läßt, während sich die andere auf ein Ganzes bezieht, dessen absolute Veränderung es ausdrückt. Die Positionen sind im Raum, während das veränderliche Ganze in der Zeit ist. Gleicht man das Bewegungs-Bild der Einstellung an, dann bezeichnet man die erste, den Gegenständen zugewandte Seite der Einstellung als Kadrierung und die zweite, dem Ganzen zugewandte Seite als Montage.“⁷⁴

Über die basale Fähigkeit eine Struktur darzustellen, „montiert“ Montage in vielerlei Hinsicht die Wahrnehmung des filmischen Körpers, indem sie eben nicht nur die Lese-richtung weist, sondern vielmehr die Fähigkeit besitzt den Blick gezielt auf das zu richten, was gelesen werden soll. Cassavetes macht sich diese wesentliche Eigenschaft in *OPENING NIGHT* zu einem entscheidenden Werkzeug. Es gelingt ihm Bilder oder Bilderfolgen zu eigenen Gesten eines Ganzen zu machen und versinnbildlicht ein Verhalten, im Sinne einer Haltung zu etwas. Somit offeriert die Montage dem Zuschauer eine gezielte Vernetzung dessen, was behandelt wird, mit dem, wie es verhandelt wird. Damit gibt der Film der Argumentation eines Konfliktes ein gezieltes Beispiel. So assoziiert Montage auch Audio mit Vision, wenn anstelle eines Bild des Sprechenden der Angesprochene, auch im entferntesten Sinne das Angesprochene, gezeigt wird.

Ein gutes Beispiel hierfür liefert die Auflösung der Backstage-Szene⁷⁵, die sich nach jener Aufführung ereignet, die Myrtle Gordon das Ineinandergreifen von Wirklichkeit und Bühne erleben lässt. Der Moment, indem die Figur Virginia aus ihrer Figur austritt und zu sich selbst wird, ist ein Wendepunkt für die Protagonistin, aber auch besonders der Beginn des Intervenierens der Umwelt. Diese beginnt in diesem Moment aktiv mit Myrtle zu interagieren, wodurch ein gemeinsames Schaffen entsteht. Für die Prota-

⁷⁴ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.53.

⁷⁵ *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011.00:47:25-00:50:27.

gonistin ist dieser Moment entscheidend, da es sich hierbei um einen Moment des Eingeständnisses, der „Echtheit“, für die Person Myrtle Gordon handelt.

Diese erste mit sich selbst stattfindende Konfrontation wird also sogleich von der abgelöst, die sie mit ihrem Umfeld austragen muss. Dabei besteht ihr größtes Hindernis zunächst darin von diesem nicht verstanden zu werden. Cassavetes baut diese Szene kaleidoskopisch auf und unterstreicht damit ihren Inhalt. Die Kamera bleibt dabei immer beweglich und setzt die einzelnen Bestandteile durch die jeweils gegebene Fahrtrichtung in Szene, mit welcher die Montage dann bewusst und unaufdringlich Assoziationen herstellt. Den direkten Auftakt bietet dabei das Bild einer auf einem Tableau getragenen Minibar, die von Kelly, der Garderobiere, bedient wird. Das gerade diese Figur das Auge der Kamera zunächst mit samt des Anblickes eines vollen Scotch-Glases leitet, ist insofern ein interessanter Aspekt, als dass die Garderobiere Kelly mit dem Zuschauer die Position des Beobachtens gemeinsam hat. Die Worte und das erpichte Hinterfragen von Myrtles Zusammenbruch durch den Regisseur bereiten dabei einen nur selten unterbrochenen Monolog auf der auditiven Ebene. Zentrum der inhaltlichen aber auch visuellen Ebene hingegen ist Myrtle selbst, obgleich sie nicht die meisten Bildanteile erhält. Die Kamera blickt jedoch immer wieder zu ihr und betrachtet sie als Dreh- und Angelpunkt des gemeinsamen Konfliktes. Es ist für Cassavetes generell nicht ungewöhnlich, den konventionellen Regeln des Schnitts zu trotzen, wenn er gerade durch die Montage Räume des Affektes bildet, indem er von einer weiten „landschaftlichen“ Totale in eine Großaufnahme schneidet. Diese Szene jedoch bedarf nicht einmal einer solch gravierenden Zäsur durch die Montage, um den gezeigten Raum zu einem mentalen Raum zu machen. Hierfür scheinen gerade zwei Momente aussagekräftig zu sein. Many versucht Myrtle nach einiger Zeit schließlich zu einer Reaktion zu provozieren, indem er seine Frage dort ansetzt, wo auch Myrtle später selbst die Antwort darauf findet – in ihr selbst. Als sie das ablehnend kommentiert, wendet sich der Blick der Kamera auf sie. Ein Zoom entfernt diesen Blick jedoch schlagartig. Als Myrtle hingegen letztendlich direkt gefragt wird, wie sie ihrer darzustellenden Figur emotional gegenüberstünde, was sie fühlen würde - „what is it you feel?“ , ist ihre direkte Antwort: „Nothing!“⁷⁶ . Hier verbinden sich Schnitt und Kamera genau zum Gegenteiligen, indem ein Zoom den Blick auf die Protagonistin immer näher werden lässt. Das Resü-

⁷⁶*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 00:49:50.

mee, das die Auflösung hierbei zieht, offeriert dem Zuschauer eine Introspektive der Figur Myrtle Gordon, indem sie aufzeigt, wie sich der Konflikt in diesem Moment für sie darstellt. Sie selbst ist von einer Konklusio über die Nicht-Darstellbarkeit ihrer Figur noch entfernt. Das ad hoc Distanz schaffen des Zooms entfernt sie einerseits schlagartig und andererseits versetzt es sie in einen weiteren Rahmen. Sie füllt das Bild nun nicht mehr ganz aus.

Hiermit stellt Cassavetes über die Auflösung der Szene einen eigenen Raum, einen Verbindungsraum in vielerlei Hinsicht her. Zunächst befindet sich die Szene örtlich hinter der Bühne und ist damit an sich schon an einem Verbindungsraum seiner tragenden Figuren verortet. Diesen jedoch schon vorhandenen Verbindungsraum macht er zudem gegenwärtig, indem er ihn nicht nur als Raum an sich, sondern auch als einen mentalen Raum betrachtet. Dabei sondiert er die einzelnen Figuren der Parabel und fügt sie kaleidoskopisch in einen Zusammenhang ein.

AUSBLICK

„Ein komplizierter Gedanke und eine poetische Weltsicht sollten keinesfalls um jeden Preis in den Rahmen einer gar zu deutlichen Offenkundigkeit hineingepreßt werden. Die Logik direkter, allgemein üblicher Folgerichtigkeit erinnert nämlich verdächtig an die Beweisführung für geometrische Theoreme. Für die Kunst dagegen bieten jene assoziierbaren Verknüpfungen, in denen sich rationale und emotionale Wertungen des Lebens miteinander verbinden, zweifellos viel reichere Möglichkeiten.“⁷⁷

Andrej Tarkowskij

Eine filmische Konstruktion unterscheidet sich zunächst nicht maßgeblich von anderen Arten an Konstruktionen, seien sie nun rhetorischer oder gestalthafter Natur. Die Architektur einer solchen bezeichnet dabei aber wesentlich mehr als nur das fertige Gerüst oder seine endgültige Form, vielmehr beinhaltet sie sowohl die Überlegung daran als auch deren Ausführung und Wirkung. Gerade die Architektur einer filmischen Erzählung muss einem organischen Kanon folgen. Die dargestellte Welt muss, um repräsentierbar zu werden, zunächst verstanden und somit wahrgenommen worden sein. Hierbei weist die filmische Erzählweise Analogien mit den Strukturen menschlicher Wahrnehmung auf. Nur das, was zunächst wahrgenommen wurde, scheint zu einem vollen Wahrnehmbaren gemacht werden zu können. Daher ist aber auch die Logik, die die Regeln einer solchen Konstruktion erschließt, variabel. Sie ist in ihrem eigentlichen, tiefsten Grund, dem Basisgedanken, einer Subjektivität unterworfen und gelangt in eine nachvollziehbare Objektivität, indem sie ein gemeinsames Vorhandenes sucht, dessen Gegenwärtigkeit rezipierbar werden kann. Dieses Vorhandene, das die tragende Idee dahinter ist, bildet die Seele, den Geist und das Denken des Körpers. Seine einzelnen Teile und Organe werden aus Bildern und Sequenzen gebildet, die durch die Montage zu einem Körper vereint werden.

In den weiteren Ausführungen dieser Arbeit werden die einzelnen Organe dieses Körpers einer genaueren auf diesen Überlegungen aufbauenden Betrachtung unterzogen. So wird der Begriff des Raumes zu einer zentralen Fragestellung und auf seine diversen Kategorisierungen und Möglichkeiten bezüglich der filmischen Parabel hin untersucht.

⁷⁷ Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.34.

II. Die Strukturen des Raumes

Raum ist, ähnlich dem Phänomen Welt, opak. Es handelt sich um ein Phänomen dessen Parameter zwar variabel sind, das jedoch stets die Struktur einer Menge bezeichnet. Dieses mathematische Modell formuliert prägnant das Wesen des Begriffes Raum. Räume sind, egal welcher Art, strukturiert und folgen dabei der Logik ihrer Funktion und Beschaffenheit. So sind zum Beispiel soziale Räume Ausdruck gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Faktoren, worauf ihre Gestalt, ihr Umfang und die darin stattfindende Interaktion basiert. So verhält es sich im Prinzip mit allen Arten an Räumen. Die Architektur zu nutzender Räume richtet sich ebenfalls nach dessen Funktionalität, genauso wie jene der Wahrnehmung. Somit kann durchaus behauptet werden, dass Räume - ungeachtet ob es sich um gestalthafte oder abstrakte handelt - konzeptuell sind und daher dementsprechend gelesen werden können. Abstrakte Räume werden hierbei jene genannt, die keiner konkret gestalthaften, also sichtbaren und greifbaren Natur sind. So wurde in Kapitel I.II bereits aufgezeigt, dass auch das Gebiet der Wahrnehmung Räume unterscheidet, um die Zugehörigkeit bestimmter Mechanismen auszudrücken. Räume bezeichnen stets ein gemeinsames Ganzes, da sie nicht nur die Struktur einer Menge, sondern auch das daraus resultierende Volumen umfassen.

Das folgende Kapitel soll nun alle zuvor erarbeiteten Zusammenhänge spezifizieren und versuchen über eine genauere Betrachtung des Phänomens Raum das Parabolische näher einzugrenzen. Zunächst sollen dabei die dafür relevanten abstrakten Räume verdeutlicht werden, um anschließend ihre Wechselwirkung mit tatsächlichen zu analysieren und deren Schnittstellen zu betrachten. Es erscheint sinnvoll dazu nochmals Martin Heidegger heranzuziehen.

Heidegger betrachtet Raum als einen Bestandteil der Welt. Zu Beginn seiner Auseinandersetzung diesbezüglich stellt er sich folgende Anforderung:

Es „(...) ist zu bestimmen, in welchem Sinne der Raum ein Konstituens der Welt ist, die ihrerseits als Strukturmoment des In-der-Welt-seins charakterisiert wurde. Im besonderen muß gezeigt werden, wie das Umhafte der Umwelt, die spezifische Räumlichkeit des in der Umwelt begegnenden Seienden selbst durch die Weltlichkeit der Welt fundiert und nicht umgekehrt die Welt ihrerseits im Raum vorhanden ist. [...]“⁷⁸

⁷⁸ Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S. 101/102.

Dabei ist zu gleichen Teilen wie das Dasein und In-der-Welt-sein, auch das Wesen des innerweltlich Seienden und somit auch das Innerweltliche, oder auch das Innerräumliche, relevant, da es dem Menschen sowohl Determinanten seines Seins aufstellt als ihn auch durch seine Eigenschaft der Verwendbarkeit, also dem „Umgang mit“, in seinem Dasein bestimmt. „Dasein“, so Heidegger, „ist Seiendes, das sich in seinem Sein verstehend zu diesem Sein verhält. [...] Dasein existiert. Dasein ist ferner Seiendes, das je ich selbst bin.“⁷⁹ Weiter schreibt er „[...] Das Dasein hat selbst ein eigenes „Im-Raum-sein“, das aber seinerseits nur möglich ist *auf dem Grunde des In-der-Welt-seins überhaupt*.“ In diesem Zusammenhang ist also die Beziehung und Wechselwirkung von Dasein und In-der-Welt-sein ein entscheidender Schlüssel. Heidegger schreibt weiter dazu:

„Der Raum befindet sich nicht im Subjekt, noch betrachtet dieses die Welt, „als ob“ sie in einem Raum sei, sondern das ontologisch wohlverstandene „Subjekt“, das Dasein, ist in einem ursprünglichen Sinn räumlich. Und weil das Dasein in der beschriebenen Weise räumlich ist, zeigt sich der Raum als Apriori.“⁸⁰

Er bezeichnet daher diesen Gegenstand als „Räumlichkeit des Daseins“. Eine Räumlichkeit enthält somit mehrere Räume, die ebenso die Räume der Umwelt beinhalten. Kunst versucht generell solche abstrakten Räume zu konkretisieren, indem sie gewisse Räumlichkeiten aufzuzeigen versucht und sie damit sichtbar verräumlichen möchte. Dieser Zusammenhang bildet ein Ganzes, auf welchem die Konstruktion des Films basiert. Das Ganze jedoch ist

„[...] vielmehr das, was jede Gesamtheit – wie groß sie auch immer sein mag – daran hindert, sich abzuschließen, was sie zwingt, in eine größere Gesamtheit überzugehen. Das Ganze ist folglich wie der Faden, der die Gesamtheiten durchzieht, der jeder die notwendige wirkliche Möglichkeit vermittelt, mit einer anderen zu kommunizieren, und so bis ins Unendliche. Daher ist das Ganze auch das Offene und verweist mehr auf die Zeit und sogar auch den Geist als auf die Materie und den Raum. Worin ihr Verhältnis zueinander auch immer bestehen mag: der Übergang der Gesamtheiten ineinander ist nicht mit der Öffnung des Ganzen zu verwechseln, die sie alle durchzieht. Ein geschlossenes System ist niemals absolut geschlossen; es ist mit anderen Systemen im Raum vermittelt eines mehr oder weniger „feinen Fadens“ verbunden. Zugleich aber ist es in ein Ganzes integriert oder reintegriert, das ihm entlang dieses Fadens Dauer überträgt.“⁸¹

Dauer und Zeit sind dabei differenziert zu betrachten, da Zeit nicht unbedingt Dauer ausdrückt. Zeit ist filmisch betrachtet unendlich teilbar, weil sie verräumlicht ist. Die Dauer drückt die zwischen diesen Teilungen bezeichnete Zeit aus. Daher bezeichnet

⁷⁹ Ebd. S.52/53.

⁸⁰ Ebd. S.111.

⁸¹ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.33.

Deleuze das Bild auch als „Raum-Zeit-Block“⁸². Über den Schnitt sind unendlich viele Teilungen zu diesen „Raum-Zeit-Blöcken“ möglich. Film verdichtet stets die dargestellte Zeit, weil er bereits ein Abbild dieser ist. Alles was der Film präsentiert befindet sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in der eigentlichen Gegenwart. Die Dauer eines Raumes ist daher ein relevanter Faktor dieser Erzählweise, da sie einerseits dessen Vergänglichkeit und andererseits dessen Ausblick gleichzeitig beinhaltet. Zudem kann der Film über die Möglichkeit des Zooms die Zeit in ihrer Dauer verdichten. Diese Verdichtung übt sich dabei auch auf die daraus entstehenden Räume aus. Wenn Deleuze schreibt die Dauer erstreckt „entlang dieses Fadens“, meint er die Verbindung der Räume zu einer Räumlichkeit des Ganzen.

Der Film kann zusätzlich reale - also tatsächliche Räume - metaphorisch nutzen. Gleichzeitig ist das Bild aufgrund seiner Kadrierung immer schon ein Raum, innerhalb dessen sich weitere Räume bilden können. Verräumlichung meint somit das Umreisen einer Räumlichkeit oder eines spezifischen Raumes auf der einen und den durch den Kader entstandenen Raum auf der anderen Seite. Eine parabolische Verräumlichung, die im Folgenden evaluiert werden soll, beruht auf einer Verdichtung relevanter Räume der inneren Handlung und konturiert die Räumlichkeit des Ganzen. Verräumlichung geschieht jedoch, wie bereits erwähnt, auf mehreren Ebenen und bedient sich daher verschiedener Mittel.

⁸² Ebd. S.88.

II.I Raum im Bild und Bild im Raum – Wechselwirkung tatsächlicher und abstrakter Räume

„Das Sein entreißt sich also dem Sein und was entrissen wird, ist das Bild.“⁸³

Jean-Luc Nancy

Diese vorhergehenden Überlegungen nun einschließend kann festgestellt werden, dass einer filmischen Konstruktion ein „Erkennen von Welt“ zugrunde liegen muss, ohne welches gewisse Abstrahierungsprozesse nicht möglich wären. Eine filmische Erzählung bedingt zudem zwingend zweierlei räumliche Grundüberlegungen - die zu repräsentierende Umwelt, die an sich tatsächliche und abstrakte Räume beinhaltet und dessen Raum im Kader. Letzterer hat wiederum die Möglichkeit, den tatsächlichen Raum so einzufassen, dass daraus ein abstrakter wird, den Raum also für ein Surplus an „Räumlichkeit“ zu öffnen. Die Differenz zwischen diesen hier „tatsächlich“ und „abstrakt“ benannten Räumen soll sich auf ihre Sichtbarkeit beziehen und nicht dem Abstrakten seine Tatsächlichkeit und dem Tatsächlichen sein Abstraktes absprechen. Tatsächliche Räume sind daher auch in mehrfacher Form zu unterscheiden. Zum einen umfasst die aus tatsächlichen Räumen bestehende Umwelt im weitesten Sinne öffentliche und private Räume, die jedoch immer gestalthaft sind. Diese wiederum lassen sich in Gestalt und Gehalt in weitere verschiedene Räume einteilen. Fest steht aber, dass ein Raum ein spezifisches Volumen umfasst. Denn er bezeichnet stets eine Zugehörigkeit, sowohl von Dingen als auch von Seins-Strukturen. So steht hinter jedem tatsächlichen Raum ein abstrakter, der dessen Gehalt ist und somit seine Verwendbarkeit ausdrückt. Die Verwendbarkeit eines Raumes, seine Sinnhaftigkeit, macht ihn schlüssig und verweist teilweise auch zurück auf den Grund seiner Gestalt. Der Film besitzt dabei den Vorteil, diese Räume abzubilden und kann daher deren Volumen ersichtlich machen, dass zumeist über seine typische Verwendbarkeit hinaus, einer Darstellbarkeit dienen kann.

John Cassavetes nutzt insbesondere dieses Potenzial des Raumes und den Charakter der Verräumlichung in *OPENING NIGHT*. Die tatsächlichen Orte sind zunächst sehr konkret – Stadt, Theater, Hotel. Darin Straßen und Bars, Foyers und Theaterräume sowie Zim-

⁸³ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.46.

mer. Diese Räume sind in ihrer primären Kategorisierung öffentliche Räume, denn es handelt sich um Orte, die einer gemeinschaftlichen Nutzung zuteil kommen. Zudem handelt es sich aber gleichzeitig um Orte, die eine Privatheit in sich zulassen und somit partiell zu privaten Räumen werden. Private Räume können jene genannt werden, die entweder bewohnt oder von Personen funktional besetzt werden. Räume der Privatheit beinhalten im Gegensatz zu privaten Räumen, die eine körperliche Präsenz der Figur innerhalb der Gestalt des Raumes markieren, das Surplus einer emotionalen Präsenz, eines „bei sich seins“ der Figur. Besonders das Setting von *OPENING NIGHT* bietet sich an, die Grenzen dieses Gegenstandes auszuloten, indem zunächst alle privaten Räume der Figuren öffentliche oder eigentliche Durchgangsorte wie Hotels und Backstage-Räume sind. Sie bilden dabei alle einen Teil einer gemeinsamen „Motivstruktur“, die inhaltlich fundiert ist. Im Zentrum des Gleichnisses steht die Interpretation eines Theaterstückes und des damit verbundenen Schaffensprozesses.

Im Fall von *OPENING NIGHT* lässt sich das Theater aus mehreren Perspektiven als „metaphorisch fundiertes Raummotiv“⁸⁴ identifizieren. Zum einen steht das Theater in seiner Ausführung, also in seiner Theatralität, immer unter einer Prämisse der Wechselwirkung von Maskierung und Demaskierung. Zum anderen ist es als Raum eine Heterotopie⁸⁵ die somit nicht nur mehrere Räume in sich beinhaltet sondern selbst als Raum auch „agieren“ kann. Ersteres bezieht sich dabei nur entfernt auf die theatergeschichtlich verankerte Nutzung und Bedeutung von Masken. Diese wurden, beispielsweise in der Tradition der Commedia dell’Arte, dazu verwendet vollständige Figuren zu repräsentieren. Schon die Antike machte zum Zweck der Emphasisierung bestimmter Gefühlszustände von Masken Gebrauch; die lachende und weinende Maske, das Symbol von Komödie und Tragödie hat sich bis in die Gegenwart als Piktogramm der darstellenden Künste etabliert. Obwohl die Maske im kontemporären Theater so nicht mehr präsent ist, ist der Akt der Maskierung weiterhin ein tragender und bildet somit die neue Form der Maske. Die Absenz dieser tatsächlichen Maske erfordert aber eine ande-

⁸⁴Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.107.

⁸⁵Der Begriff „Heterotopie“ wurde von Michel Foucault geprägt und bezeichnet: „[...] wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können [...]“

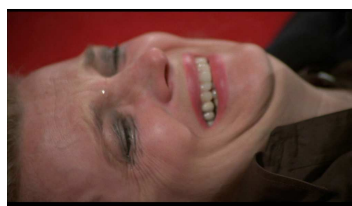
Vgl.Foucault,Michel. „Andere Räume“. *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais. Barck, Karlheinz (Hg.). Leipzig: Reclam 1993, S.39.

re Art der Verkörperung, die den Körper selbst zur Maske macht. Dieser Prozess geht mit einer Verwandlung einher, welche sich am offensichtlichsten zum Beispiel in der Verkleidung äußert. Eine Verwandlung wiederum impliziert stets eine Veränderung. Maskierung ist somit unweigerlich mit einer Demaskierung verbunden, da es sich um einen Prozess handelt, der mit einer Selbstentlarvung beginnen muss, um eine neue Körperlichkeit zu finden.

Diese Wechselwirkung zwischen Demaskierung und Maskierung wird in *OPENING NIGHT* zu einem direkten Thema. Myrtle hat seit Anbeginn der Erzählung Schwierigkeiten sich mit ihrer Rolle zu identifizieren und kann erst schrittweise zu einem Verständnis über die Logik ihrer eigenen Vorgangsweise gelangen. Cassavetes etabliert diesen Konflikt zu Beginn sehr deutlich in der ersten Probe-Szene. Das Drehbuch sieht es vor, dass Myrtle nach einem kurzen Streitgespräch von Maurice geohrfeigt werden soll. Anhand dieses körperlichen Aktes, mit dem Myrtle nicht professionell umgehen kann, bricht sie zusammen. Als sie gezwungen wird weiterzumachen, bricht sie in Lachen aus. Beide Male begeht sie also einen körperlichen Ausbruch. Hier visualisiert Cassavetes dieses Pendel aus Maskierung und Demaskierung auf dem sich Myrtle bewegt und markiert damit auch die Person hinter der Schauspielerin als Protagonistin der inneren Handlung. Die filmische Choreographie verläuft dabei über einige sehr aufschlussreiche Bilder.



(Abb.1 00:22:05)



(Abb.2 00:23:48)



(Abb.3 00:24:40)

Hier bringt Myrtle die Tragödie mit der Komödie gemeinsam sprichwörtlich auf die Bühne. Da es sich aber um eine Probe handelt, verliert die Bühne ihren Präsentationscharakter. Das geschieht aber nur in gewisser Weise, da dieser öffentliche Raum in der Situation zwar einerseits zu einem privaten Raum werden kann, andererseits seinen Bühnencharakter insofern behält, da diese zum Austragungsort eines Konfliktes wird. Die architektonische Eigenschaft des Erhobenen bleibt dabei genauso wie der dadurch

angestrebte Effekt einer Konfrontation erhalten. Zudem ist die Bühne als Raum nicht nur Umrahmung oder Verkleidung, sondern vielmehr ist dieser Raum ein Konstituens des Theaters. Die theatrale Performance hat aufgrund ihrer Präsentationsart mit dem Raum der Bühne eine Begrenzung und kann sich nur auf diesen beschränken. Daher wird die Bewegung der Akteure durch den Raum zu einer konkreten sinngebundenen Choreographie, die meist auch das Dekor bestimmt und den Raum an sich zu einem Co-Akteur macht.

Eine filmische Interpretation verfährt dabei ähnlich, da auch hier der Raum die Choreographie der Bewegung bestimmt. Zusätzlich, und hierin liegt seine größte Fähigkeit, sondiert der Film den Raum über einen weiteren Raum: den Raum des Kaders. Dieser ist also zwangsläufig ein Konstituens der filmischen Erzählweise.

Diese oben stehenden Bilder sind insofern schon ein sehr prägnantes Beispiel der Differenz zur Raumwirkung theatraler Kunst, da es dem Rezipienten einen Blick präsentiert, den die Bühne nie erfüllen kann – den des Close-Ups. Die sehr nahe Betrachtung eines Gegenstandes; eine, die näher ist als das menschliche Auge den Gegenstand scharf sehen könnte. Der entscheidende Raum, den der Kader bildet unterliegt einer anderen Grenzhaftigkeit, nämlich der seiner Form, niemals der seines Gehaltes. Der Kader kommt über seine formelle Grenze, die Kadrierung, zwar nicht hinweg, weiß das aber gleichzeitig positiv für sich nutzen. Diese Rahmung erschafft gerade aufgrund ihrer Determination eine weitere Ausdehnung des Raumes im Kader. Das einzelne Bild gleicht somit einem Blick. Auch der natürliche Blick des menschlichen Auges richtet sich nach einem Fokus und selektiert damit relevante Informationen. Hier ist dieser Fokus bereits gesetzt und konfrontiert den Rezipienten mit einer Blickfolge, wie es einem Zeigen gleicht. Gleichzeitig handelt es sich hierbei aber um ein Zeigen des Sich-Zeigens. Denn die Dinge werden in diesem Fall nicht nur sprichwörtlich erzählt, sondern leben vor den Augen des Zuschauers auf. Die Montage, der stille Erzähler, zeigt die Stoßrichtung auf, indem er einerseits die Reihenfolge des Gezeigten bestimmt, andererseits aber auch mit dem Wechsel der Einstellungsgrößen operiert. Das Bild kann in diesem pointierten Zeigen zu einer Geste des bezeichneten Gestus werden.

So ist es auch bei diesen oben angeführten Close-Ups. Sie zeigen Myrtle sehr nah, wodurch sie den Raum ausfüllt, alles was noch zu sehen ist, ist der rote Hintergrund des Bühnenbodens. Einzeln und aus dem Kontext gerissen heraus betrachtet scheinen sie

den Anblick von Trauer und Freude zu symbolisieren. Sie sind Part des aus sich herauskommenden Exzesses der Hauptfigur, der sich in körperlichen Ausbrüchen äußert und gefolgt wird von einem verzweiferten Versuch sich zu erklären. In diesem Monolog spricht sie den Grundkonflikt aus, mit dem sie die filmische Erzählung hindurch kämpft, als Schauspielerin als auch als Person.

Das Bild zu diesem Text spricht selbst von einer Wechselwirkung des tatsächlichen und abstrakten Raumes. Das Bühnenbild ist klar erkennbar, jedoch aufgrund des gewählten Aufnahmewinkels erscheint dieses verkantet. Hinter Myrtle ist das zu Beginn im Stück thematisierte, aber nicht sichtbare Bildnis einer alten Frau zu sehen, das sich schon fast sprichwörtlich neben sie stellt. Die alternde Dramaturgin, die das Altern in ihrem Stück zu thematisieren versucht, sieht in genau diesem Aspekt Myrtles Interpretationsblockade fundiert und konfrontiert sie daher an dieser Stelle mit dem konkreten Thema ihres Alters. Die Protagonistin hingegen steht gerade und ist im Bild mittig positioniert. Damit steht sie also in Mitten einer schiefen Welt und sagt:

Myrtle: She's very alien to me. And I would pray that I would have something to say, that would make sense. So that I could make sense. I somehow, ..., I seem to have lost the reality of the reality. I dream funny dreams, too. I'm not myself.



(Abb.1 00:25:10)

Auf Myrtles Aussage und somit dieses Bild folgt eine Totale, die den Zuschauer aus einer Perspektive blicken lässt, die jener gleicht, als würde er selbst im Publikumssaal sitzen.

Die Choreographie aus Kamerafahrten und Gegenschüssen, die Cassavetes während dieser Szene entstehen lässt, gleicht dem schweifendem Blick eines allwissenden Erzählers. Durch die „im Publikum“ situierte Perspektive und den Fahrtrichtungs- und Einstellungswechsel weiht Cassavetes seine Rezipienten in die erzählte Welt ein. Gleich-

zeitig inkludiert er den Raum des Theaters in den Konflikt, indem er die Distanz zur Bühne durch Großaufnahmen überwindet. Bei erneuter Betrachtung vorhergehender Bilder, die zu diesem letzten Bild führen, lässt sich feststellen, dass sie den Raum des Kaders soweit füllen, dass sie selbst zum Raum werden. Was hier also kadriert wird ist das Bild eines Zustandes im Sinne einer filmischen artikulierten Apprehension. Deleuze schreibt hierzu im Zusammenhang mit dem Affektbild, welches sich für ihn in der Großaufnahme äußert:

„Der reine Affekt, der reine Ausdruck der konkreten Umstände, verweist dann wirklich auf ein Gesicht, das ihn ausdrückt (oder auf mehrere Gesichter, auf deren Äquivalente oder auf Aussagen). Das Gesicht – oder ein Äquivalent – nimmt den Affekt auf, bringt ihn als komplexe Einheit zum Ausdruck und besorgt die virtuellen Verbindungen zwischen einzelnen Orten dieser Einheit [...].“⁸⁶

Besonders der letzte Aspekt dieser Ausführungen ist für die weiteren Überlegungen relevant. Deleuze spricht hiermit auf etwas an, was Heidegger mit dem Aspekt der Räumlichkeit des Daseins anspricht. Das Im-Raum-sein eines Da-seins bildet einen eigenen Raum, dessen Räumlichkeit der Film zu visualisieren versucht. Die „komplexe Einheit“ meint die Räumlichkeit des Daseins, welche sich dabei grundsätzlich auch in ein Außerhalb ausdehnt, da sie stets in einem „In-der-Welt-sein“ begründet ist. Die Verwurzelung des Subjektes in der umgebenden Welt drückt das „Umhafte der Umwelt“⁸⁷ genauso wie das Subjekt selbst aus.

Die Einbildungskraft, von der Nancy spricht und die in Kapitel I.I bereits angesprochen wurde, meint die Möglichkeit des in die Präsenz versetzten einerseits und drückt damit den tatsächlichen Akt der visuellen Übersetzung andererseits aus. Ein-bilden kann als ein ins Bild fassen eines Vorhandenen betrachtet werden und stellt somit ein in-den-Raum-Versetzten dar, womit eine Verräumlichung stattfindet. Der Begriff der Verräumlichung meint hier das Umfassen der Räumlichkeit des Daseins des zu zeigenden Subjektes. Gerade der zeigende Charakter der Audiovisualität kann eine solche Verräumlichung in und mit dem Raum herstellen. So muss und kann diese gar nicht in einem einzelnen Bild verankert sein, sondern erhält ihren Raumcharakter erst durch die Bewegung im Raum und die Beweglichkeit aller Räume und deren Anhäufung. Das schließt aber gleichzeitig nicht die Möglichkeit aus, dass innerhalb dieser dargestellten Räumlichkeit Bilder zu eigenen Räumen werden können. Dieser Raum besteht schließlich aus

⁸⁶ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.144.

⁸⁷ Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S.101ff.

einer Summe entsprechender Raum–Zeit–Blöcke, die sich wiederum zu einzelnen „Gesamtheiten“⁸⁸ verbinden.

Die Variablen bezeichneter Räumlichkeit sind dabei maßgebliche Faktoren seiner Bildung. Der Charakter der Veränderlichkeit, den der Begriff Variable impliziert, bezieht sich auf die Dependenz zu dem bezeichneten Konflikt oder Gegenstand. Daher erschließt sich die erzählte Räumlichkeit erst über die Verkettung mehrerer Merkmale und Aktionen.

„Cassavetes’ Werk besteht gerade darin, daß es die Geschichte, die Intrige oder Handlung, ja sogar den Raum hinter sich läßt, um zu Verhaltensweisen im Sinne von Kategorien vorzudringen, die die Zeit in den Körper ebenso wie das Denken in das Leben hineinversetzen.“⁸⁹

Deleuze schreibt weiter:

„Wenn Cassavetes sagt, daß die Figuren ihren Ausgangspunkt weder in der Geschichte noch in der Intrige haben dürfen, daß demgegenüber die Geschichte aus den Figuren hervorgehen muß, dann nimmt er die Forderung nach einem Kino des Körpers auf: die Figur ist auf ihre eigenen körperlichen Verhaltensweisen reduziert, und was daraus hervorgehen soll, ist der Gestus, das heißt ein „Schauspiel“, eine Theatralisierung oder Dramatisierung, die jede Intrige aufwiegt.“⁹⁰

So konstruiert Cassavetes die Räumlichkeit der Myrtle Gordon beispielsweise aus den Gesten des körperlichen Ausbrechens und Fallens wie auch aus jenen des Trinkens und Rauchens, aber ebenso aus dem Zwiegespräch mit ihrem jungen Alter Ego. Die Variablen, die diese daraus resultierenden Räume bestimmen, ergeben Volumina, die sich stets auf sich selbst rückbeziehen und somit zu einem schlüssigen Ganzen werden. Filmisch betrachtet ergeben sie die aus der Figur – beziehungsweise der dramaturgischen Binnenhandlung - resultierenden Determinanten der Parabel, also des erzählten Raumes. Narrativ betrachtet sind sie Plot der Metapher, welcher sich im Beispiel an der Konstruktion ihrer tatsächlichen Räume und deren Kadrierung äußert. In diesem Zusammenspiel kann eine Fabularisierung erst ihren Gehalt erst lesbar entfalten. Die bezeichnete Räumlichkeit findet sich somit ebenfalls in der Konstruktion des Beispiels in der Wahl der gestalthaften, also tatsächlichen Räume wieder.

Fahlenbrach kommentiert dazu:

⁸⁸ Vgl. Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.41.

⁸⁹ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.248.

⁹⁰ Ebd. S.248.

„Neben der deiktischen Motivstruktur, die auf die übergeordneten narrativen, stofflichen oder thematischen Darstellungsintentionen bezogen ist, weisen Filme also eine konzeptuelle metaphorische Gesamtstruktur auf, die auf ihre kognitive, perzeptive und emotionale Tiefensemantik bezogen ist und die audiovisuelle Gestalt der Räume und Akteure nachhaltig prägt.“⁹¹

OPENING NIGHT nutzt das Vermögen der Bühnenwelt, eine Bühne der Welt zu sein. Zusätzlich bezeichnet die hier gezeigte Welt einen eigenen sozialen Raum. Darin entwickelt sich aus den Verhaltensweisen und Aktionen heraus ein Gestus des gemeinsamen Schaffens. Die Motive der daran einzeln Beteiligten werden darin auch ersichtlich. Das dafür gewählte Stück ist fiktional und verweist auch nicht auf ein im allgemeinen Kanon Enthaltenes. Die Inszenierung ist kontemporär gehalten und ihre Dramaturgie wird nicht zu einem expliziten Thema. Vielmehr fungiert es als Katalysator sowohl für die Hauptfigur als auch für die Dramaturgin. Sarah kann sich mit der Herangehensweise Myrtles an ihr Stück nicht identifizieren und fragt daher auch in der dramatisch aufgeladenen Probensituation, in der Myrtle schließlich die Fremde zu ihrer Rolle ausspricht: „What is it, this play doesn’t express?“⁹² In dieser Frage lässt sich nicht nur ein Missverständnis für das Nicht-Verhandeln-Können Myrtles ablesen, sondern auch eine Überzeugung des eigenen Werkes. Somit ist die Perspektive, aus der heraus die Figur der Dramaturgin den Konflikt betrachtet, eine die in ihrem ursprünglichsten Sinne aus ihr selbst entstammt. Das Werk ist in ihrem Schaffensprozess entstanden und liegt für sie daher bereits als eine Interpretation vor. Myrtle hingegen sucht nach einer Möglichkeit den Gegenstand zu verstehen, um ihn interpretieren zu können. Damit kollidieren nicht unbedingt zwei Generationen miteinander, sondern Positionen und Überlegungen. Myrtle fragt sich unentwegt, warum das Alter eine solch immense Rolle in dem Drama spielt, während Sarah ein Stück über das Altern verfasst hat.

Die nächste Szene nach zuvor besprochener, die auf der Bühne stattfindet, benutzt den Bühnenraum in seiner primären Funktion: Es findet eine Aufführung statt. Hier stellt sich also die Bühne als Bühne dar und wird räumlich betrachtet zu einem tatsächlichen Raum- darin sowohl zum Raum der Aufführung als auch zum Raum der Rezeption.

⁹¹ Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.108.

⁹² *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 00:24:08.

Mit dem endgültigen Ausbruch Virginias aus ihrer Rolle macht Myrtle den Raum zu einem Raum ihrer Privatheit. Sie abstrahiert den Gehalt des Stückes auf sich selbst und ihre private Beziehung zu Maurice, wenn sie sagt:

Myrtle: Don't be afraid – I love you. You're a wonderful actor, Maurice. One must never forget, that this is only a play.⁹³

Jene Emotionalität, die sie zu verlieren glaubt, kompensiert sie hier mit einer nach außen gekehrten Emotionalität und macht damit diese Theaterbühne zu einem Austragungsort ihres eigenen Konfliktes. Anhand ihrer Liebesbeziehung zu Maurice kehrt sie in ihre emotionale Vergangenheit zurück und sieht diese aber auch in ihrer Gegenwart vertreten. Dieser körperliche und geistige Ausbruch ist einer der Hauptwendepunkte, die sie später zu einer Konklusio führen werden.

Filmisch findet mit dieser Dramaturgie ein Wechselspiel zwischen dem tatsächlichen Raum der Bühne und dem Raum der Privatheit der Figur statt, die damit zu einer Wechselwirkung von einem tatsächlichen und einem abstrahierten Raum führt. Diese Fabularisierungsform ist besonders filmisch umsetzbar. So ist auch in diesem Beispiel die Wechselwirkung nur aufgrund der dem Zuschauer über die dem Medium gegebene Perspektive möglich. Der Zuschauer ist hierbei, im Gegensatz zu dem gezeigten Theaterpublikum Zeuge des emotionalen Klimax der Figur, da er bereits um die persönliche Beziehung der Figuren zueinander weiß und ihm zusätzlich die Aktionen der Protagonistin und deren Entwicklung konstant aufgezeigt werden. Ausgelöst durch diese Vorführung wird zunehmend mehr deutlich, weshalb diese Szene einen entscheidenden Moment in der Problemlösung der Protagonistin einnimmt. Sie hat an ihre Rolle eine Frage, mit der sie sich als Person konfrontiert sieht und die entgegen dem Inhalt des Stückes, unabhängig vom Thema des Alters ist:

Myrtle: Does she win or does she loose?!

Dieses findet daher für sie gleichzeitig nicht, wie von der Dramaturgin suggeriert, Ursprung und Lösung im Aspekt des Alters. Vielmehr löst das Thema an sich in ihr einen Prozess aus, der motiviert ist von dem Gedanken ihre Rolle zu interpretieren. Dieses geht mit einem Reflexionsprozess ihres eigenen Daseins einher und begibt sich notwen-

⁹³*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 00:47:00.

digerweise in die Vergangenheit um die eigene Gegenwart zu verstehen. Tarkowskij reflektiert dazu im gedanklichen Teil seines Werkes:

„[...] was bedeutet eigentlich „das Vergangene“, wenn für jedermann im Vergangenen die unvergängliche Realität des Gegenwärtigen, eines jeden vorübergehenden Moments beschlossen liegt? In einem bestimmten Sinne ist das Vergangene weit realer, zumindest aber stabiler und dauerhafter als das Gegenwärtige. Gegenwärtiges gleitet vorüber und verschwindet [...]. Sein materielles Gewicht erhält es erst in der Erinnerung.“⁹⁴

Das Vergangene verkörpert für Myrtle Gordon die Imagination Nancy. Sie eröffnet einen Raum der das vergangene Alter Ego der Protagonistin und somit ihre Vergangenheit symbolisiert. Diese junge Frau stellt damit einen Teil der Protagonistin dar und wird somit zu einem eigenen Raum innerhalb der Räumlichkeit der Figur. Hierbei findet durch die Verkörperung eine Vergegenwärtigung ihres Reflexionsprozesses statt. Mit der „Tötung“ der imaginären Person emanzipiert sich Myrtle von ihren Ängsten, erkennt ihr junges Alter Ego als Bedrohung und überwindet dieses. Damit begibt sie sich in ihre gegenwärtige Vorhandenheit und kann zu einer Konklusio ihres Konfliktes gelangen.

⁹⁴ Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.86.

AUSBLICK

„[...] Bilden bedeutet, der Präsenz Kontur, Umriß und Eigenart zu verleihen. In erster Linie gibt das Bild der Anwesenheit statt, es ist die Art der Präsenz, Mach- und Stoffart der Präsenz. Wie man so sagt: keine Rede kann sich mit der Macht des Bildes messen.“⁹⁵

Jean-Luc Nancy

Die Form des Bildens in Bildern ist stets sowohl eine konzeptuelle als auch eine räumliche. Mit der Kadrierung ist aufgrund ihrer Determiniertheit die primäre räumliche Basis der filmischen Raumstruktur vorgegeben. Innerhalb dieser „Kontur“ entwickelt sich die „Eigenart“ von der Nancy hier spricht. Tatsächliche und abstrakte Räume treten dabei in Wechselspiel miteinander. Dabei entwickelt sich eine Wechselwirkung beider, die zu einer Reibungskraft tatsächlicher und abstrakter Räume wird, innerhalb deren Schnittstellen eine Öffnung hin zu einem parabolischen Raum möglich ist.

Die filmische Parabel bezieht sich dabei in ihrer Konstruktion auf den zu bezeichnenden Gestus und die ihn austragenden Figuren. Dessen Räumlichkeit, ihr Dasein, soll den Konflikt austragen und muss daher in einen geeigneten Rahmen versetzt werden. Die Struktur dieser eigens konzipierten Welt hat eine Verständlichkeit seitens des Zuschauers zum Ziel und nutzt daher tatsächliche Räume metaphorisch. Da sein Macher sich bereits des Ausblickes der Parabel bewusst ist und die Metapher kennt, hat er die Möglichkeit die jeweilige Vorhandenheit retrospektiv zu betrachten. Mit der Erkenntnis über die Räumlichkeit des Gegenstandes konzipiert er dessen Darstellung.

Das Räumliche ist dabei nicht nur als tatsächlicher Raum ausführendes Organ, sondern ist auch in seiner Charakteristik der Verräumlichung ein Konstituens. Der zu erzählende Raum erschließt sich stets erst durch den Aspekt der Verräumlichung des Konfliktes und der ihn tragenden Räumlichkeit. Daher kann der „Umriss“ der Kadrierung innerhalb des Rahmens einer parabolischen Verräumlichung, also eines parabolischen Raumes, punktuell auftretende Verdichtungsräume erschaffen, die das Bild selbst zur Geste des Raumes machen, wodurch es selbst zu einem parabolischen Raum werden kann.

⁹⁵ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.113.

II.II Raumwahrnehmung im Film – *Zusammenspiel von Ton und Bild*

Räumlichkeit entsteht im Film jedoch nicht ausschließlich vermittels des Bildes. Als entscheidendes Werkzeug der Verräumlichung bedient sich der Film des Tons. Dabei wird die Tonspur der Bildspur ein so fester Partner wie der Raum dem Einzelbild. Das Auditive bildet dabei eine eigene Ebene. Diese hat sowohl ein separates Funktions– als auch Wirkungsspektrum und wird über ein spezielles Sinnesorgan aufgenommen. Daher kann zwar visuelle und akustische Wahrnehmung differenziert werden, ihre Systeme weisen jedoch auch Gemeinsamkeiten auf. Der Ton-Raum im Film bildet die Ebene von gesprochener Sprache, Tönen- im Sinne von Geräuschen, atmosphärischen Klängen und Musik. Dieser Raum ist dabei immer permeabel für den Bild-Raum so wie umgekehrt der Bild-Raum sich stets für den Ton-Raum öffnet. Erst die Verschmelzung zum audiovisuellen Raum macht die filmische Sprache in der Fülle ihrer Aussage lesbar. Fahlenbrach lehnt sich in diesem Zusammenhang an Flückiger⁹⁶ an und zitiert:

„Die materiellen Aspekte des Klanges sind bedeutsam für die Tonspur, weil sie die Mängel ausgleichen, die auf der Seite der taktilen und der visuellen Wahrnehmung entstehen: Sie suggerieren Körperhaftigkeit und Dreidimensionalität. Das Filmbild ist transparent, die Materialität der Objekte wird auf eine plane Fläche reduziert, oder anders gesagt: das Filmbild entmaterialisiert die Objekte, die Geräusche geben ihnen die Körperlichkeit zurück. Im Geräusch werden jene Faktoren spürbar, die der Mensch im Lauf seiner Entwicklung zuerst taktil erfasst hat: Masse, Volumen und Textur.“⁹⁷

Gleichzeitig ist der Ton aber auch für eine grundsätzliche Orientierung im Raum verantwortlich. Das geschieht einerseits durch Geräusche im spezifisch sichtbaren Raum, andererseits durch atmosphärische Klänge die eine weiterführende Situierung erlauben. Verkehrsgeräusche symbolisieren zum Beispiel Urbanität ohne dass diese zwingend zu sehen sein muss. So ist aber auch szenisch über die Tonspur das Verdeutlichen einer innerräumlichen Binnenhandlung möglich. Gesprochene Sprache entwickelt dabei zum Beispiel in Klangfarbe und Duktus ihr Spektrum.

Die in I.III bereits unter der Prämisse der Montage betrachtete Backstage-Szene⁹⁸ stellt hierzu ein Beispiel dar. Zum einen ist sie reduziert auf Geräusche und Sprache und zum anderen stellt sie die Stille als ein eigenes Geräusch heraus. Sprache, Musik und Ton im

⁹⁶ Flückiger, Barbara. *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren 2001.

⁹⁷ Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.137.

⁹⁸ *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011 .00:47:25-00:50:27.

Allgemeinen bestimmen Intensität und Rhythmus der filmischen Sprache maßgeblich und sind auch tragender Aspekt einer filmischen Verräumlichung. So bestimmt der Rhythmus die Dauer der jeweiligen Räumlichkeit mit.

Hier nutzt Cassavetes dieses Potenzial, indem er die Stille durch Pausen im Sprechduktus der Darsteller integriert. Wie bereits zuvor erwähnt, liegt das Spezielle dieser Szene darin, dass es Cassavetes hier gelungen ist, den Raum als einen „mental Raum“ zu inszenieren. Einerseits ist dieser hier aufgrund der Bildmontage gegeben, welche die Protagonistin mittig positioniert und in ihrem Fluss eine Mindmap der Beziehungen der Figuren zueinander hinterlässt. Ein großer Teil des Funktionierens dieser Szene jedoch beruht auf der Bild-Ton-Montage, also auf dem Zusammenspiel beider. Während die Tonebene in der Gestalt verschiedener Figuren zur Protagonistin spricht, ist diese stumm immer im wieder im Bild und füllt es teilweise auch komplett aus. Der so gezeichnete Raum ist daher in gewisser Weise tatsächlich analog eines sogenannten „mental Raumes“, da der akustische und bildliche Raum sich in ihm überschneiden. Was an dieser Szene diesen Gegenstand zusätzlich verdeutlicht, ist, dass hier die akustische Ebene manchmal separat von der bildlichen verläuft und somit auch die bildliche Ebene separat von der akustischen. Gerade in ihrer Überschneidung, die eine andere Verschmelzung nämlich die von Darstellung und Aussage hervorbringt, entsteht ihre Wechselwirkung. Während zumeist das Bild eine Symbiose zu einer simultanen Audio-Visualität eingeht, zeigt eine solche Überschneidungs-Montage den Konflikt deutlicher.

Im Fall dieser Backstage-Szene ist der noch nicht zu identifizierende Konflikt der Protagonistin tragendes Thema des Dialogs. Da Cassavetes mit diesem Aspekt der räumlichen Überschneidung von akustischen und bildlichen Ebene hier nur wenig arbeitet, gelingt ihm ein sehr pointiertes Bild.



(Abb.1 00:48:46)

Zu diesem Bild steht der verzweifelte Versuch des Regisseurs, Myrtle eine Erklärung für ihr Verhalten abzurufen. Hörbar wird somit die Frage, deren nicht vorhandene Antwort für die Protagonistin selbst zu einer Hauptproblematik geworden ist. In der Nahaufnahme des gesenkten Hauptes mit den verschlossenen Augen wird im Bildraum der Ausdruck von Hilflosigkeit und Entwaffnung sichtbar.

Eine weitere akustische Ebene, die als ein geeignetes Werkzeug filmischer Verräumlichung genutzt werden kann, ist die Filmmusik. Die bereits besprochene Titelsequenz von *OPENING NIGHT* stellt bereits eine sinngebundene Verwendung des musikalischen Repertoires vor. Wie bereits erwähnt, beginnt der musikalische Einsatz hier mit einem befremdlich anmutenden lang gezogenen Störgeräusch, das in den Klang von tosendem Applaus übergeht. Daraufhin beginnt der Einsatz des tatsächlichen Themas und dieses wird sogleich auch zu einem Teil der Protagonistin zugeschrieben, da diese nicht nur im Bild erscheint sondern auch aus dem Off zu hören ist. Hierin liegt bereits eine komprimierte Lesekarte der musikalischen Erzählung vor. Sie beginnt mit dem Geräusch einer beunruhigenden „Störung“ und integriert mit dem Klang von Applaus sowohl die bezeichnete Umwelt als auch eine erfolgreiche Konfrontation mit dieser. Nicht zuletzt erteilt das Erklingen der Themamelodie der Protagonistin ein emotionales Klangbett. Fahlenbrach resümiert bezüglich dem Aspekt der Filmmusik:

„[...] Daneben wirkt sich Musik vor allem auf die emotionale Wahrnehmung aus. Musik kann sowohl Stimmungen der Figuren vermitteln als auch auf die emotionale Wahrnehmung des Zuschauers fokussiert sein (also mehr oder weniger gelöst von einer Figur). Meist verbinden sich beide Aspekte. [...]“⁹⁹

Musik eröffnet dabei einen eigenen Raum, der die Räumlichkeit atmosphärisch umreist. Sowohl der Rhythmus als auch die Klangfarbe spielen hierbei eine entscheidende Rolle, denn sie bestimmen die generelle Stimmung der Räumlichkeit. Diese kommentiert mit entweder hellen oder dunklen Tönen und einer spezifischen Geschwindigkeit der Taktwechsel die dazugehörige visuelle Ebene. Die Bildebene wird damit neu gefüllt und das bereits vorhandene Volumen kann sich ausdehnen.

Die zuvor nochmals angesprochene Titelsequenz bereitet dabei, wie bereits festgestellt, auf die Variationen der verwendeten Hauptmelodie hin. Auf diese Sequenz folgt zunächst eine Szene im Theater, in der die zuvor vorgestellten Figuren erscheinen. Ihr

⁹⁹ Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010, S.141.

gemeinsames Verlassen des Theaters wird dabei nahezu zu einem weiteren Vorspann und markiert die vorherige Szene als eine Exposition¹⁰⁰. Die tragenden Figuren der Geschichte verlassen hier über die Hintertür hintereinander das Theater, wobei dort schon eine Menschenmenge auf sie wartet und die zuvor als Grundmelodie identifizierte Musik schwingt sich zu einer orchestralen Filmmusik auf. Als erste stehen der Regisseur und seine Frau. Dorothy flüchtet sogleich aus dem ihr ungewohnten und von ihr unabhängigen Aufruhr und bietet an, sich um ein Taxi zu kümmern. Zu sehen ist daraufhin zweimal ein reaction shot Manys, der seiner Frau nachschaut. Darauf folgen der Produzent und die Dramaturgin und einige Darsteller. Bevor Myrtle hinauskommt, erscheint Maurice. Auf die Anfragen bezüglich eines Autogramms wendet er sich zur Türe, aus der Myrtle hinauskommt und deutet auf sie, während er deklariert, dass sie der Star des Stückes sei. Daraufhin trifft Myrtle auch auf die noch lebendige Nancy, die sie leidenschaftlich umarmt. Die Figuren also, welche in der Titelsequenz in Form von Photographien vorgestellt wurden, erhalten hier eine lebendige Physis und zeigen sich in ihren Verhaltensweisen und typischen Reaktionen. Das orchestrale und volle Thema gilt somit ihnen allen und damit der Räumlichkeit des Ganzen. In dieser Form wird es erst mit der erfolgreichen Premiere am Ende des Films nochmals erscheinen. Diese ergibt damit das Titelthema, denn sie beinhaltet sowohl den Konflikt der tragenden Figur als auch den Gestus der einzelnen Gesamtheiten, die das Ganze formen.

Im Fall von *OPENING NIGHT* variiert sich das musikalische Thema also hin zu verschiedenen Versionen, die jeweils einen anderen Raum untermalen. Die Töne, die sich anfangs nur zaghaft zu einer Grundmelodie zusammenfügen, schwingen sich hinauf zu einer vollen orchestralen Musik und können sich dann wieder zu einer zarten melodischen Musik reduzieren. Alle diese Stadien der Musik machen einen anderen Raum emotional wahrnehmbar. So gehört die Musik, wie bereits erwähnt, in ihrer Grundmelodie zur Räumlichkeit der Protagonistin selbst. Das volle und orchestrale fügt dem die Umwelt hinzu. Dabei lässt sich feststellen, dass jede dieser Nuancen des gleichen Stückes ein jeweils zusammengehöriges Volumen verräumlicht. Zusätzlich bedient sich Cassavetes auch einzelner Töne oder musikalischer Variationen der atmosphärischen Stimmung des Stückes.

¹⁰⁰*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 00:05:50-00:07:00.

So erhält die Imagination Nancy eine Jazzvariante, die sie stets begleitet und sich im Zusammensein mit Myrtle wieder variiert. Diese Musik wird somit zu ihrem Thema und kann ihre Anwesenheit ersichtlich machen, sogar bevor sie sichtbar wird. Die Räumlichkeit, die somit durch das Thema begleitet wird, wird damit zusätzlich in einen akustischen Rahmen versetzt.

Der akustische Rahmen erschafft eine Verräumlichung auf der Ton-Ebene. Das auf dieses Kapitel folgende wird sich spezifisch einer parabolischen Verräumlichung widmen und diese auch anhand des filmischen Beispiels erarbeiten. Der hier hervorgehobene auditive Aspekt ist auch Teil einer parabolischen Verräumlichung, da er besonders die direkte Wahrnehmung des Rezipienten betrifft. So ist das Beispiel der Interaktion Myrtles mit ihrem Alter Ego Nancy musikalisch gut lesbar. Die zu Beginn warm und zerbrechlich anmutende Musik markiert ihr Zueinanderfinden und ist vorerst positiv ausgelegt, so wie auch das daraus resultierende Jazzthema. So ändert sich das Thema ihrer Zusammentreffen mit Nancy simultan zu Myrtles Emanzipationsprozess von ihr. So ist ihre letzte Begegnung eine Konfrontation, die in der Überwindung des imaginierten Alter Ego mündet. Die hierfür verwendete Musik trägt im Gegensatz zu ihrem Ausgangsthema eine kühle Atmosphäre in den Raum und wendet sich immer mehr von ihrem ursprünglich warmen und verspielten Jazzcharakter ab.

Die im ersten Kapitel besprochene Szene zwischen Many und Dorothy verläuft in ihrer akustischen Verräumlichung anders. Das Thema geht hier keine neuen Wendungen und Varianten ein, sondern ist konstant und erklingt nur ein einziges Mal in eben dieser Szene. Es bleibt bei einer Musik, die zwar melodisch, aber dabei eher schwermütig verläuft. Das unterstreicht die Räumlichkeit dieses Exzerptes ihrer Beziehung, die diese Szene dem Zuschauer eröffnet.

Die Darstellung der Myrtle enthält aufgrund dessen, dass ihr Schaffensprozess das Zentrum der filmischen Erzählung ist, verschiedene akustische Verräumlichungen. Innerhalb dieses Schaffensprozesses befindet sich ein Reflexionsprozess ihres eigenen selbst. Für die sie begleitende Umwelt steht sie einerseits sinnbildlich und andererseits wird sie durch diese in Form von Gegenentwürfen ergänzt. Alle diese Eindrücke sollen im Film dem Rezipienten aufgrund seines Ablaufs lesbar und spürbar werden. Die Ton-Ebene, hierbei besonders auch Musik steuert das emotionale Wahrnehmen und adressiert daher eine direkte, also sofort stattfindende Wahrnehmung. Musik ist dafür geeignet, da sie

atmosphärisch wirkt. Klänge können in ihrer Art und Weise des Zusammenwirkens positive oder negative Tendenzen bevorzugen oder sich beider bedienen und ein Dazwischen spürbar machen. Damit addiert Filmmusik eine weitere Kraft, deren Einwirken einer spezifischen Verräumlichung, wie einer parabolischen dienlich ist.

Die Räume, die Myrles Räumlichkeit ausmachen, sind zwangsläufig sich überschneidende, denn sie schöpfen aus ihr und für sie. Dieses Zirkulieren der Kräfte verschiedener Räume aufeinander beschließt den Prozess des Schaffens dieser Figur. Musikalisch spiegelt sich das in einer vielfältigen Untermalung. Aber auch vereinzelte Töne und Geräusche spielen für das Funktionieren ihrer akustischen Verräumlichung eine wesentliche Rolle.

So erhält die Räumlichkeit um das Zwiegespräch der Protagonistin mit sich selbst in der Konversation mit einer eingebildeten jungen Frau ein eigenes Thema, das dieselbe Metamorphose durchläuft, die das Dasein der Figur erfährt. Dieser Raum ist aber ebenso ein in die Räumlichkeit des Ganzen einwirkender. Ein praktisches Beispiel der Verdeutlichung mittels einer akustischen Verräumlichung, stellt die Szene dar, in der Sarah Myrtle in ihre Suite einlädt und versucht ein aufklärendes Gespräch zu initiieren. Sobald die Unterhaltung zurückfällt auf die Imagination des verunglückten Mädchens und Sarah sagt: „You said you have this dead girl?! What does have mean? Is she here now?“¹⁰¹, geschieht eine Zäsur auf mehreren Ebenen. Der darauffolgende Schnitt leitet über zu einem Close-Up der sich irritiert in Richtung Kamera wendenden Myrtle. Ihr Gesicht und die plötzliche Bewegung deuten auf einen kurzen Moment der Panik hin. Auf der Ton-Ebene ist zunächst ein dumpfer lauter Ton zu hören, die sich zu einer bedrohlich anmutenden Melodie gestaltet. Hiermit hat Cassavetes mittels der akustischen Ebene einen gedanklichen Bogen gezogen, der sich als ein Leitfaden lesen lässt. Die Situation, aus der heraus Myrtle einem Ausbruch aus ihrer Rolle auf der Bühne erliegt, ist Grund ihres Dialoges und der Auseinandersetzung mit Sarah. Diese wiederum versteht Myrtles Verhalten nicht und fühlt sich dazu aufgerufen ihr eigenes Schaffen, ihr Drama, zu erklären und auch zu verteidigen. Den Konflikt aus ihrer eigenen Perspektive betrachtend, vermutet sie bei Myrtle lediglich eine Verweigerung ihres Alters und des Alterns an sich. Myrtle jedoch ist eher verunsichert ob die Frau, die sie selbst imaginiert, noch unter ihrer Kontrolle ist. Sie betrachtet die Auseinandersetzung mit sich

¹⁰¹ Ebd. 00:54:24.

selbst als einen Teil ihres Schaffensprozesses und strebt eine sinnvolle Interpretation der zu spielenden Figur an. Nachdem sie Sarahs Suite verlässt, geht sie zu sich hinauf, wo zunächst der Produzent und darauf Many erscheint. Über den Wechsel der Räume und über die Schnitte hinweg trägt sich das dumpfe, bedrohlich wirkende Klangbett weiter. Erst als Many innerhalb der Sequenz Myrtle zu verstehen beginnt und sich selbst eingestehen muss, den Sinn der Figur und des Stückes nicht zu verstehen, erfährt die Musik einen Wechsel. In die negative und schwermütige Musik schwingen langsam die Anfangstakte des Titelthemas hinein. Damit stellt Cassavetes über die auditive Ebene ein Zusammenhang dieser Szenen zu einer Sequenz dar, die Myrtles Konflikt auf das Schaffen des Ganzen projiziert.

Myrtle erhält somit, zusammenfassend betrachtet, stets einen Teil, eine Grundmelodie des Titelthemas. Sie verhandelt eigene Takte daraus. Schlussendlich ist „ihre“ Musik jedoch Teil der „gemeinsamen“ Musik, des Titelthemas. Der Teil also, den sie ausfüllt, reflektiert sich daher wieder zurück auf das Ganze.

Tarkowskij stellt in seinen Überlegungen „Über Musik und Geräusche“¹⁰² den Vergleich der Filmmusik mit dem Refrain eines Gedichtes auf. Er sieht in der Verwendung einer passenden Filmmusik das Vermögen, ein stetiges Wieder-Holen des Grundgedankens der Erzählung möglich zu machen. Auch hier kehrt dieses Ganze der vollen Titelmelodie, die zu Beginn und Schluss erklingt und sich mit all ihrer Erwartung, in atmosphärisch abwechselnder Leichtigkeit und Schwere postuliert, wieder stets zu einem Teil zurück.

¹⁰² Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.230ff.

AUSBLICK

„[...] Mir schwebt noch am ehesten eine Methode vor, bei der die Musik gleichsam als poetischer Refrain aufkommt. Begegnen wir in einem Gedicht einem poetischen Refrain, so kehren wir, bereichert durch die Information des gerade Gelesenen, wieder zurück zu jenem Ausgangspunkt, der den Autor ursprünglich zum Niederschreiben der Verszeilen inspirierte. Der Refrain läßt in uns jenen ursprünglichen Zustand wiedererstehen, mit dem wir in diese für uns neue poetische Welt eintraten. Gleichzeitig läßt er sie uns nunmehr unmittelbar und von neuem erfahren. Wir kehren sozusagen zu den Quellen zurück.“¹⁰³

Andrej Tarkowskij

Musik, aber auch Geräusche, Töne und Dialog, adressieren die menschliche Wahrnehmung direkt auf eine emotionale Ebene. Der Dialog stellt dabei eine deutlich lesbare Ebene dar, da er sich der gesprochenen Sprache bedient. Musik hingegen ist eine weitere eigene narrative (Kunst-)Sprache. Die filmische Sprache kann sich dieser abstrakt und komprimiert erzählenden Sprache der Musik als eine weitere Wirkungs-Kraft bedienen, die sich als ein erzählerischer Faden immer wieder in die Handlung knüpft und damit eine Verbindung des Ganzen herstellt.

Somit wird die Ton-Ebene sowie auch Musik im Speziellen zu einem Werkzeug des Aufbaus einer filmischen Konstruktion. Der Film besitzt zusätzlich viele dieser Werkzeuge, wenn bedacht wird, dass er sich bei der Abbildung von Wirklichkeit am Beispiel der Wirklichkeit selbst bedienen kann. Dabei erscheint die auditive Ebene aufgrund ihres verräumlichenden Charakters in diesem Gedankengerüst als ergiebiges Beispiel des technischen Inventars des Films. Denn neben einer grundsätzlichen Raumorientierung fügt sich das Auditive, besonders in der Filmmusik, den Volumina der Räumlichkeiten hinzu und dehnt diese damit inhaltlich mit einem emotional Wahrnehmbaren aus.

¹⁰³ Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.231.

II.III Das Parabolische – *der parabolische Raum*

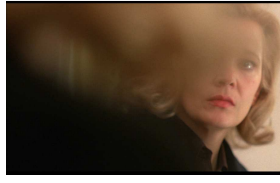
Das Parabolische ist in der Definition der Parabel fundiert. Eine Parabel verbindet Fabel, Metapher und Beispiel miteinander und ist kurzum ein Gleichnis. Gleichnisse werden stets unter der Prämisse einer speziellen Moral konzipiert und konstruieren ihre Metapher auf dieser Grundlage. Das Parabolische basiert dabei auf den spezifischen Variablen der Fabel und baut darauf ein Beispiel auf, wobei es selbst eine Räumlichkeit umfasst und somit zu einem Raum wird.

Der parabolische Raum bestimmt also die Struktur des filmeigenen Raumes im Allgemeinen. Der Begriff Struktur bezeichnet einen Zusammenhang, also ein Modell, das alle Variablen des entsprechenden Organismus in Relation miteinander bringt. Eine Struktur fungiert dabei immer verbindend. Diese Verbindung ist im Film technisch durch die Montage und filmisch durch die Verknüpfung von Räumen gegeben. In diesen Räumen kann sowohl durch eine Verknüpfung als auch innerräumlich eine Verdichtung stattfinden; Verdichtung bezieht sich dabei auf den parabolischen Gehalt. Montage organisiert hierbei nicht nur die einzelne Bilderfolge einer Szene sondern auch die generelle Reihenfolge des Gezeigten, markiert somit auch die Dauer der filmischen Erzählung und trägt dabei ihren zeitlichen Ablauf in sich. Die Chronologie der einzelnen Aktionen ist daher relevant, da sie sowohl den dramaturgischen Fluss bestimmt, als auch damit die Struktur des Konfliktes maßgeblich steuert.

OPENING NIGHT setzt den Beginn der Handlung am Abend des Verkehrsunfalls an, bei dem das junge Mädchen Nancy ums Leben kommt, das seither zu einer verkörperten Imagination der Protagonistin wird. Sie wird zum visualisierten jungen Alter Ego von Myrtle Gordon und ihre Interaktion wird damit zu einem eigenen Raum. Dieser Raum ist Teil der Räumlichkeit der Protagonistin, da er einerseits eine Vergangenheit sichtbar macht und gleichzeitig einen Schlüssel zum tragenden Konflikt darstellt. Somit ist nicht nur die bloße Vorhandenheit ihrer Vergangenheit gegeben, sondern diese ist eine Variable des Konfliktes und wird gleichzeitig auch zu einer Variablen der Konfliktlösung. Der Grund für das Auftreten dieses Raumes liegt also in der Notwendigkeit der Protagonistin, sich von ihrer Vergangenheit zu emanzipieren, um über eine Überwindung dieser wieder in ihre eigene Gegenwärtigkeit und zu einer Verkörperung ihrer Figur zu gelangen.



(Abb.1 00:27:29)



(Abb.2 00:27:36)



(Abb.3 00:27:49)



(Abb.4 00:28:14)

Myrtle sieht sich vor dem Spiegel erstmals mit Nancy konfrontiert. In einem Moment, indem sie – in diesem Fall sogar sichtbar – mit und bei sich selbst ist. Abbildung 1 zeigt Myrtles Spiegelbild, dass kurz bevor es sich in Nancys Richtung umdreht sich selbst in die Augen blickt. Mit diesem Bild zeigt Cassavetes seinem Zuschauer, dass diese junge Frau Teil der Protagonistin ist und dieser kann ihr Verhalten und Erscheinen als einen Ausdruck des emotionalen Konfliktes lesen.

Dieser Raum der Vergangenheit, der sich um die Konfrontation Myrtles mit ihrer bereits vergangenen Jugend aufbaut, äußert sich in der Verkörperung Nancys und wird in mehreren Szenen verräumlicht. Diese Szenen haben dabei räumlich alle die Gemeinsamkeit, dass einer ihrer Austragungsorte stets der Spiegel ist. Gerade für visuelle Abbilder ist der wiederum selbst tatsächlich abbildende Spiegel ein fruchtbarer Raum. Zum einen hinterfragt die Spiegeldarstellung zunächst stets ihr wesentliches Konzept des sich-selbst-Betrachtens und identifiziert in der Abbildung eines Abbildes die im Spiegel verkehrt herum gezeigte Person immer auch als Betrachter. Damit findet eine tatsächliche Visualisierung einer Selbstbetrachtung, also eines Reflexionsprozesses, statt. Myrtle identifiziert sich nicht mit ihrem derzeitigen Dasein und versucht daher über ein Zwiegespräch mit ihrem vergangenen Ich Antworten auf ihre Verwirrung zu finden.

Cassavetes deutet auf diese Wechselwirkung ebenfalls über die Verwendung des Spiegels an, indem einmal das junge und einmal das ältere Alter Ego in den Spiegel blicken.



(Abb.1 00:28:28)



(Abb.2 00:59:38)

Die sukzessive Intensivierung der Beziehung und damit die steigende Notwendigkeit der Figur, diesen Raum der Vergangenheit zu überwinden, äußert sich darin, dass die Zusammentreffen stetig bedrohlicher wirken. Sie werden dabei dialogisch und haben zudem eine eigene musikalische Untermalung. Diese dem obigen Bildbeispiel zugehörige Szene zeigt sie ein zweites Mal zusammen und erstmals auch gemeinsam im Bild. In dieser Szene kommt es somit zu einem ersten tatsächlichen Dialog Myrtles mit ihrem eigenen Konflikt. Sie betrachtet sich selbst als junges Mädchen im Spiegel und erinnert sich an die Leichtigkeit der Jugend. Erst in dem Moment, in dem Nancy beginnt von ihrer Sexualität zu sprechen, spricht Myrtle in ihren Monolog hinein, womit sie ihren eigenen Gedankenfluss unterbricht. Ihre letzte Begegnung und der entscheidende Versuch Myrtles, das in dem jungen Mädchen erkannte Problem zu überwinden, findet bei einem weiteren der vielen von ihr aufgesuchten Medien statt. Ebenfalls über einen Spiegel betrachtet Myrtle wie Nancy hineinkommt. Ihr Anblick wirkt kämpferisch und bedrohlich und auch das musikalische Thema hat sich geändert. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, in der sich schließlich zeigt, dass Myrtle den Vorwürfen ihres jungen Alter Ego standhalten kann. Sie kommt so zu folgendem Zwiegespräch mit sich selbst:

Nancy: I am not afraid of you. You're an older woman. You're afraid and you're a coward.¹⁰⁴

In dieser Szene geschieht ein Wendepunkt für die Figur, da hiermit der Abschluss des Emanzipationsprozesses von der Vergangenheit ihrer bereits verflossenen Jugend stattfindet. Sie wird sich gänzlich über ihr Problem des Alterns bewusst, akzeptiert es in diesem Moment und muss sich nun noch endgültig von dem Konflikt befreien. Diese Befreiung liegt für Myrtle in der Interpretation der „second woman“. Wie sie es selbst der Dramaturgin gegenüber sagt:

Myrtle: I have no husband. I have no kids. That's it for me. I get my kicks out of acting. If I can reach a woman somewhere in the audience, who thinks that nobody understands anything and my character goes through everything she's been going through: I feel like I've done a good job.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011. 01:32:34.

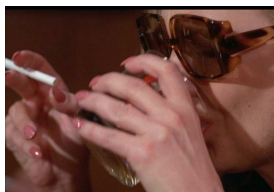
¹⁰⁵ Ebd. 00:52:58.

Durch die vermeintliche Notwendigkeit eine Rolle zu interpretieren, die sie weder lebt noch nachvollziehen kann, entsteht dieser Konflikt, den sie mit sich selbst ausmacht. Sie sucht, wie sie es auch selbst im Dialog weiter deklariert, eine Art und Weise Virginia darzustellen:

Sarah: Are you gonna give up?

Myrtle: No! I'm looking for a way to play this part, where age doesn't matter. Age isn't interesting. Age is depressing, age is dull. Age doesn't have anything to do with anything.¹⁰⁶

In dieser Suche und ihrem engagierten Anfechten der Alters-Thematik, manifestiert sich ihr Schaffensprozess. Mit dieser an sich selbst gestellten Forderung nach einer Interpretationsmöglichkeit sucht sie eigentlich nach ihrem eigenen Zugang und prangert die Intention des Stückes als nicht ausgereift an. Damit trägt sie als eine „Erkennende“ die Problematik ins Plenum dieses sozialen Raumes. So stellt sie eine Verbindung der Gesamtheiten des Ganzen her. Der Raum, der diesen Prozess verbildlichen soll, äußert sich in der Räumlichkeit des Exzesses. Dieser zeigt sich dabei zunächst in den habitualisierten Gesten des Trinkens und Rauchens.



(Abb. 1 00:34:15)



(Abb. 2 00:05:00)



(Abb. 3 00:10:50)



(Abb. 4 00:56:40)

Im ersten Teil dieses Kapitels wurde das Theater und auch die Bühne als metaphorisch fundiertes Raummotiv herausgestellt. Dieses verwendet Cassavetes stringent in der Gestaltung des privaten Raumes, besonders der Figur Myrtle, weiter. Er übernimmt bei der Gestaltung ihrer Hotelsuite die Struktur des Bühnenraumes, indem er den Wohnraum der Figur aus einem weitläufigen und nur mit einer Bar und einem Telefon ausgestatteten Salon, hinter welchem sich eine Ansammlung kleinerer, engerer und vollerer Räume befindet, gestaltet. Die dritte der oben aufgeführten Abbildungen zeigt die Protagonistin

¹⁰⁶Ebd. 00:52:42.

in einer Totalen. Der Rezipient sieht sie daher selbst im Zusammenhang mit ihrem Privatleben wie auf einer Bühne stehen; aus einer Distanz, aus der sie klein erscheint. Gleichzeitig reflektiert dieses Bild das Selbstempfinden der sich darin befindlichen Person. Myrtle hat sich von sich selbst entfernt. Diese Distanz zu überwinden bedeutet den Übergang in eine Weiterentwicklung einzugehen. Ihre Unsicherheiten über getroffene Entscheidungen und vergangene Möglichkeiten stürzen sie in eine Ratlosigkeit, die sie in einem Exzess zu verarbeiten versucht. Cassavetes konturiert diesen in einen eigenen Raum, der sich hauptsächlich dem Werkzeug der Geste bedient. Es handelt sich dabei um Gesten, die gemeinsam einen Gestus der Räumlichkeit dieser Figur umfassen. Darunter fallen nicht nur die Handlungen des Rauchens und Trinkens, sondern auch der daraus konsequenterweise entstehende wankende und fallende Gang der Protagonistin genauso wie die körperlichen Angriffe, die sie sich selbst zufügt. Diese einzelnen Gesten symbolisieren einen nach außen getragenen Prozess der Demaskierung, den die Figur durchstehen muss um zu ihrer eigenen Vorhandenheit vorzudringen. Die Demaskierung, der sich Myrtle dafür widmen muss, soll in einem Wiederfinden ihrer Identität münden und stellt sich damit als ein innerer Prozess dar. Cassavetes nutzt dabei diese Gesten um den Gestus der Selbstreflektion der Figur zu bezeichnen. Es findet also eine Darstellung des gedanklichen Prozesses der Figur über sich selbst als Person statt. Ihr Dasein zeigt sich hier über eine bloße Beobachtung der Figur und ihrer Aktionen.

Das vierte der obigen Bilder zeigt dabei das Verfahren der örtlichen Situierung, mit dem Cassavetes die Charakterzeichnung dieses Raumes gestaltet. So ist Myrtle hier im „Backstage-Bereich“ ihres Wohnraumes, im Hinterzimmer ihrer Hotelsuite zu sehen. Sie ist in diesem Moment in eine Auseinandersetzung mit Many verwickelt und nimmt noch einen tiefen Schluck, bevor sie sich dieser stellt. Den Habitus, die Geste des allgemeinen Trinkens und des Trinkens vor einer Konfrontation, zieht Myrtle hiermit über den theatralen Raum hinein in ihr privates Dasein hinein.

Aus diesen hier bezeichneten Räumen – also dem Raum der Vergangenheit und dem Raum des Exzesses - stellt sich diese Räumlichkeit des Daseins der Myrtle Gordon zusammen. Ersterer bezieht sich direkt auf die Figur in ihrer Privatheit und verweist stets auf diese zurück; zweiterer ist zusätzlich auch in ihrer Umwelt verankert. Eine sichtbare, materialisierte Überschneidung dieser beiden Räume stellt die Sonnenbrille als Element der Maskierung dar. Die bereits oftmals ins Bild gebrachte Augenpartie Myrtles

ist somit verhüllt. Die übergroße Brille dient dabei als tatsächliche Maske, hinter der ihre Augenpartie nahezu nicht mehr erkennbar ist.

Gerade die Augenpartie der Protagonistin aber ist in mehreren Bildern tragend enthalten und macht zusätzlich eines der ersten Bilder des Filmes aus. Deleuze schreibt dazu im Kontext der Großaufnahme:

„Wenn das Gesicht von Natur aus bestimmte Besonderheiten mehr als andere ausdrückt, dann wegen der Differenzierung seiner materiellen Partien und seiner Fähigkeit, deren Beziehungen variieren zu lassen: harte Partien und weiche, verschattete und helle, matte und leuchtende, glatte und rauhe, zerfurchte und gerundete Partien usw. Eben darum kommt ein Gesicht für einen bestimmten Typus von Affekten oder Entitäten eher in Frage als für andere.“¹⁰⁷

Cassavetes setzt das Gesicht und dabei auch besonders die Augenpartie Gena Rowlands' durchaus ein und macht diese zu einem Ausdrucksraum der Identität ihrer Figur. Der Raum dieser Identität macht Myrtles Räumlichkeit aus. Sie wird zu einem Verbindungsraum im Sinne des „Fadens“, von dem Deleuze spricht¹⁰⁸. Myrtles Räumlichkeit durchzieht das Ganze und wird gleichzeitig auch in dessen Darstellung voll. So wie zu Beginn der Abhandlung zunächst pauschal angemerkt, bedient sich grundsätzlich eine Geschichte der anderen und somit eine Räumlichkeit der nächsten, hin zu einem Ganzen.

Der eigene Raum, der die Räumlichkeit dieser gesamten Parabel, also des Ganzen, ausbildet, ist in *OPENING NIGHT* der eines Prozesses. Dieser steht dabei auch im Zentrum der inneren Logik der Erzählung und wird im Theaterschaffen versinnbildlicht. *OPENING NIGHT* verräumlicht Prozess im Sinne eines Schaffensprozesses. Die Darstellung einer Welt in der Welt wie es das Theater ist, bildet dafür geeignete metaphorisch zu öffnende Räume. Zudem ist ein Prozess in seinem Grund stets beweglich und bewegt, so wie es der Film auf allen seinen Ebenen - sei es materieller oder inhaltlicher Natur - ist. Dieses Schaffen, auf dem die innere Logik von *OPENING NIGHT* fundiert, bildet den Grundstein der filmischen Erzählung und ihrer Konstruktion und somit die Räumlichkeit des Ganzen. Es ist der Raum, der alle vorgestellten Figuren miteinander in Verbindung bringt, aber auch der Raum, aus dem heraus jede dieser Figuren sich entfaltet. Heidegger bezeichnet in seinen Überlegungen bezüglich des Erkennens dieses als ein

¹⁰⁷ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.144.

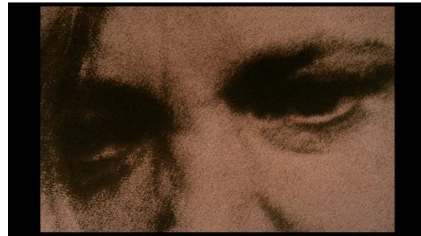
¹⁰⁸ siehe Kapitel I.II, Die Strukturen des Raumes

„Hinsehen“¹⁰⁹, im Sinne einer genauen Betrachtung. Dieses Kennenlernen und Erkennen-lassen, mit dem Cassavetes bei seiner Figurenzeichnung verfährt, setzt eine genaue Betrachtung voraus. Ein Schaffensprozess ist dabei noch zusätzlich eine Räumlichkeit die kleine Gesten bereits zu aufschlussreichen Versatzstücken eines ganzen Gestus lesbar werden lässt, denn ein solcher begegnet dem Menschen stets in seiner größtmöglichen Verletzbarkeit, da er den Menschen als Mensch an sich und in seinem ursprünglichsten Dasein betrifft. Schaffen generiert sich zunächst aus dem Menschen heraus, dort ist immer sein Ursprung und daher bezieht er sich auch stets dementsprechend auf sich selbst zurück. Jede Person ist apriorisch komplex. Die Illusion, die den Menschen glauben macht eine andere Person oder einen Gegenstand direkt entschlüsseln zu können, beruht auf einem generellen Verständnis, das wiederum auf Erfahrungswerten basiert. Das genaue Hinsehen jedoch wird zur filmischen Projektion. Es handelt sich für den Film also in diesem Zusammenhang immer um das Sich-Zeigen eines Prozesses innerhalb eines eigenen weiteren Prozesses der Dauer und der Bilder selbst.

Cassavetes nutzt den Raum des Theaters, sowohl als Gebäude also auch im Sinne einer Welt. Dieser komplexe und schwer greifbare Gestus des Schaffens erscheint daher im Kontext des Theaters begreifbar, weil das Theater selbst stets einem Laboratorium gleicht. Im Grunde sind die Figuren dieses Beispiels alle Beteiligte an demselben Konflikt - der Interpretation dieses Stückes. Eine Interpretation jeglicher Art, aber auch insbesondere eine theatrale, erfordert eine Verkörperung, sei sie gestalthafter oder geistiger Form. Die theatrale Performance bedient sich beider, dergestalt dass eine aus dem anderen speist und so zu einem vollen Ganzen wird. Im Fall von *OPENING NIGHT* trägt die Figur der Myrtle Gordon die Erkenntnis über die Komplexität der Interpretation als einen Schaffenskonflikt vor. Somit wird dramaturgisch die Darstellung ihrer Räumlichkeit und des sich darin befindlichen Prozesses des Schaffens und der persönlichen Weiterentwicklung zum Zentrum dieser Parabel. Ihre Verständnismwirkung beruht gerade darauf eine beobachtende Position gegenüber einem intimen Prozess, wie dem des Schaffens, einzunehmen. Die Protagonistin trägt hierbei den Leitfaden vor. Ihre Erkenntnis wird zum Affekt der Parabel und weist damit in ihrer Verbildlichung stets über sich selbst hinaus zu dem Prozess des Schaffens und Mensch-Seins an sich. Das Erkennen im Sinne des Heidegger'schen Hinsehens kann hierbei emblematisch in der Abbildung des Auges beziehungsweise der Augenpartie gelesen werden.

¹⁰⁹ Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S.61.

So füllt sich auch dieses zu Beginn bereits angesprochene zweite Bild des Films, welches ein Close-Up von Myrtles Augenpartie zeigt, über ihren eigenen Konflikt hinaus zu einem Schaffensaspekt des Ganzen aus.



(Abb1. 00:03:30)

Das Bild wird also auf ein Allgemeineres projiziert und somit zu einer Geste des ganzen Gestus. Gesten haben dabei im Allgemeinen den Charakter der Prägnanz. Sie verdichten den Ursprung von und Umgang mit etwas und äußern sich als ein Ausdruck der Gesamtheit beider. Verdichtung wird daher zu einem essentiellen Merkmal eines Bildes als Geste, da bildlich auf mehreren Ebenen zugleich verdichtet werden kann. Verdichtung meint bezüglich der filmischen Sprache das Füllen eines Volumens mit spezifischen Variablen. Film verdichtet, wie zuvor bereits erwähnt, die Zeit. Er verdichtet aber auch immer die Wirklichkeit, indem er sinngebunden auf eine Aussage hinarbeitet.

Das Wesen des Parabolischen besteht darin, die innere Logik der darzustellenden Vorhandenheit beziehungsweise dessen Räumlichkeit zu konturieren und anhand weiterer Räume audiovisuell zu verräumlichen. Der parabolische Raum ist daher jener Raum, der eine Verbindung von „Sache“ und „Ursache“¹¹⁰ herstellt. Dieser nach Nancy „blatt-dünne Raum“ muss daher zwangsläufig eine Räumlichkeit ausdrücken, da er aus mehreren Räumen und deren Verbindung besteht. Das Parabolische kann zudem beide Seiten der Verräumlichung - ihre maschinelle und ihre inhaltliche – nicht nur vereinen, sondern entsteht vielmehr in ihrem Zusammenspiel. In dieser Schnittstelle ergibt sich eine Verdichtung relevanter Variablen.

¹¹⁰Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.130.

Das Parabolische - das Bild als parabolischer Raum

Wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt kann eine solche Verdichtung ebenfalls dazu führen, dass ein Bild zu einer Geste des bezeichneten Gestus wird und somit selbst zu einem parabolischen Raum. Gesten enthalten grundsätzlich stets ein Vorher und Nachher in sich, denn sie sind ausgelöst durch einen Ursprung und reagieren darauf in ihrem Umgang. Sie enthalten also stets einen Ursprung und eine Lösung beziehungsweise einen Ausblick. Es bündelt sich somit ein Vergangenes im Gegenwärtigen hin zu einem Zukünftigen und drückt nicht nur eine Vorhandenheit aus, sondern verhandelt diese.

In *OPENING NIGHT* ist John Cassavetes ein solches Bild gelungen, das zu einem parabolischen Raum wird, da sich darin die Parabel verdichtet. Es handelt sich hierbei um einen durch Zoom sogar sichtbar verdichteten Raum. Diese hier gezeigte Einstellung liegt zwischen zwei Schnitten.



(Abb.1-5 00:05:22-00:05:28)

Der Raum-Zeit-Block im Sinne Deleuze ist dabei um die Methode des Zooms bereichert. Dadurch wird sowohl Raum als auch Zeit verdichtet. Die Verdichtung des Raumes lässt die Protagonistin einerseits sichtbar immer näher rücken und deutet gleichzeitig ihren eigenen Annäherungsprozess an sich selbst an. Dieses Bild zeigt dabei eine Geste und ist gleichzeitig selbst als Bild eine. Es enthält sowohl den Ursprung als auch den Ausblick des Konfliktes. Die banalisierende Geste, die diesen schließlich über die Erkenntnis darüber auflösen wird, wirft sich Myrtle im Spiegel selbst zu. Zu diesem Punkt wird Myrtle in ihrer Konklusion zurückkehren, wenn sie den Gedanken bei der Premiere auf der Bühne artikuliert:

Myrtle: It's just so simple, that we don't see it [...] It's funny the way the mind works.¹¹¹

John Cassavetes hat in seinem Werk über das Zeigen eines Prozesses zugleich die Darstellung desselben geschaffen. Ein Prozess drückt sich stets in einer Entwicklung aus, in

¹¹¹*Opening Night*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD. Criterion Collection 2011, 02:10:00.

einem Sich-Zeigen. Das Theaterschaffen ist so wie auch das Filmemachen, wie aber auch jeder Umgang des Menschen mit sich selbst oder mit seiner Umwelt, und befindet sich stets in einem Prozess. Der Mensch befindet sich im Dasein in einem In-der-Welt-sein. Dieses Wechselspiel, aus dem der Mensch schöpft und innerhalb dessen er gleichzeitig stetiger Beteiligter bleibt, versetzt den Menschen in eine Bewegung und macht das Menschliche des Menschen aus. Dieses drückt sich im Dasein aus und ist dabei Vergleichbar mit jedem anderen Organismus. Es folgt Modellen und beinhaltet daher Kategorisierbares. Das Besondere dieser Modelle besteht in ihrer Ausführung, die stets innerhalb eines gewissen Rahmens variierbar ist; dem Rahmen der Individualität. So verhält es sich ähnlich dem System der Wahrnehmung und gestaltet sich je nach seinem Inhalt, darin jedoch wieder diversen Schemen folgend.

Der Film erscheint die greifbarste Darstellung des Menschlichen im Menschen erschaffen zu können, denn seine Architektur basiert primär auf einem Begreifen desgleichen. Es gelingt ihm eine Momentaufnahme einer Vorhandenheit durch ihre Vergegenwärtigung zu erschaffen. Dabei kann ein solcher Moment genau in seiner Kürze und Prägnanz zu mehr als zu einer Geste der zu projizierenden Räumlichkeit werden, eben zum Gestus selbst.

Myrtle wird den Gehalt dieser hier besprochenen Geste, die Erkenntnis dieser Momentaufnahme, nochmals neu in ihrer Konklusion wiederentdecken. Oftmals ist der Weg der Entschlüsselung einer Komplexität in der stets darin enthaltenen Banalität zu finden. Das Komplexen begegnet dem Menschen dabei in verschiedener Façon immer wieder. Myrtle strebt danach Virginia zu verkörpern und sucht daher in sich selbst nach möglichen Antworten und relevanten Fragen diesbezüglich. Erst jedoch in dem Moment, in dem sie selbst eine Weiterentwicklung erlebt, kann sie über sich selbst hinausblicken und die Komplexität simplifizieren. Auf diese Weise gelangt sie schließlich zu einer Verkörperung der Figur Virginia.

Schluss

„Worauf das Bild weist, das be-weist der Text. Er entzieht es, indem er es begründet. Was der Text darstellt, stellt und verstellt das Bild. Was das letztere zusammenstellt, entstellt ersterer. Was der Text in Betracht zieht, betrachtet das Bild. Was dieses malt, malt jener aus. Dieses Etwas, ihre gemeinsame Sache und Ursache, oszilliert distinkt zwischen beiden in einem blattdünnen Raum [...]“¹¹²

Jean-Luc Nancy

Die Überlegungen der vorhergehenden Arbeit haben das Parabolische als eine allumfassende Räumlichkeit der Parabel herausgestellt. Der parabolische Raum, umfasst somit das Wesen des Ganzen der filmischen Konstruktion. Das Parabolische drückt dabei eine Räumlichkeit in seiner bildlichen Darstellung aus. Eine Räumlichkeit erschließt sich jedoch stets aus der Verbindung mehrerer Räume. Diese Verbindung erschafft daher einen eigenen Raum und äußert sich in der Räumlichkeit des Ganzen. Die Gesamtheiten die sich zu diesem Ganzen zusammenschließen bilden dabei jeweils eigene Verräumlichungen. Die Sprache des Films bedient sich aus ihrem zeigenden Wesen heraus der Verräumlichung. Diese kann hier auf mehreren Ebenen stattfinden und bezeichnet generell ein in den Raum-Versetzten, im Sinne eines in die Präsenz-Ziehens einer Sache, wie Nancy es feststellt, und trägt somit ein Präsent-Werden an sich vor. Das Ganze und die darin enthaltenen Gesamtheiten, sind als Begriffe Deleuze entlehnt. Er zieht unter ihrer Verwendung die Konklusio des Ganzen als eines stets-offenen und vergleicht es mit einem Faden, der die Gesamtheiten durchzieht. Dieser Faden ist der „blattdünne Raum“ von dem Nancy spricht, ist all dieses Unaussprechliche, eine „Kraft“¹¹³, wie er schreibt. Sie ist ein Konstituens der filmischen Sprache, dessen Komplexität sich im vermeintlich Simplen ausdrückt. Die Sprache des Films bedient sich des Bildens in Bildern. Jedes Bild hat dabei zunächst einen Inhalt, ungeachtet dessen, ob darüber hinaus ein weiterer Gehalt daraus resultiert, als der seiner bloßen Darstellung.

Das Bild an sich bildet mit der Kadrierung dabei grundsätzlich einen Raum. Den Charakter der Verräumlichung nutzt der Film jedoch weit über seine sichtbare Determination des Kaders hinaus. Die Begrenzung dieses durch die Kadrierung entstehenden Rau-

¹¹² Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.130.

¹¹³“[...] das Bild repräsentiert diese intime Kraft nicht, es ist vielmehr diese Kraft, es aktiviert sie, zieht und entzieht sie, das Bild bringt sie hervor, indem sie die Kraft zurückhält; mit dieser Kraft berührt uns das Bild [...]“ Ebd. S.15.

mes wird dabei zu einem Co-Akteur, da sie stets den Blick des Zuschauers bestimmt und vermittelt dessen eine sinngebundene Perspektive projiziert. Innerhalb der Begrenzung des Kaders dehnt sich das Volumen eines Gehaltes aus. Dieses Volumen ist stets ein Nicht-Abgeschlossenes und umfasst jene Räume die sich aus und in dem Bildraum beschließen. Der Gehalt dieser Volumina bezieht sich dabei auf die ihnen zu Grunde liegende darzustellende Vorhandenheit. Erst in einer Vergegenwärtigung, wie das Bild sie darstellt, kann ein Vorhandenes präsent werden.

Angelehnt an die Überlegungen Martin Heideggers bezüglich des Phänomens Welt und des menschlichen In-der-Welt-seins, ist ein Verständnis von Dasein möglich. Dieses Verständnis, so wie auch der Gegenstand selbst hat sich als relevant sowohl für das Zustandekommen als auch für die Lesbarkeit einer Parabel gezeigt. Dasein hat sich dabei besonders als etwas bewegliches, im Sinne eines Zirkulierenden gezeigt. Es ist stets verankert in einem In-der-Welt-sein, was seinen wechselseitigen Charakter und gleichzeitig seinen Gehalt ausmacht. Es umreist stets jedoch ein gewisses Volumen, welches sich für Heidegger als „Räumlichkeit des Daseins“¹¹⁴ darstellt. Die Erkenntnis über eine solche setzt ein „Erkennen von Welt“¹¹⁵ voraus. In seinen Reflexionen dazu deutet Heidegger sprachlich schon zum Gedanken der audiovisuellen Sprache hin, wenn er das Erkennen als genaues Hinsehen veranschaulicht. Die genaue Betrachtung ist ein essentieller Grundstein einer filmischen Konstruktion, da sie zu Beginn seines Schaffensprozesses steht. Andrej Tarkowskij hat in dieser Hinsicht in den Gedanken über sein eigenes Schaffen Recht behalten, wenn er sagt, dass sich der Mensch stets mit der Welt in Relation stellt um „[...] sich diese anzueignen [...]“ und „sie in Einklang zu bringen mit seinem intuitiv erspürten Ideal [...]“¹¹⁶. Der Filmautor macht es dabei nicht anders. Das künstlerische Schaffen ist apriorisch intuitiv, weil es zunächst aus einer Betrachtung heraus zu einem Weiterdenken gelangen kann. Intuition meint hierbei die Bezeichnung eines fühlen-für-etwas. Das Intuitive folgt dabei keinen messbaren Registern, sondern bezeichnet nur das Wissen um eine Vorhandenheit. Eine solche zu vergegenwärtigen erfordert ein Weiterdenken hin zu einer Erkenntnis darüber. Um einen Gegenstand präsent zu machen und ihn, wie Nancy es schreibt, „[...] in die Präsenz zu ziehen [...]“¹¹⁷, bedarf es einer Erkenntnis. Eine Projektion und darauf folgende Übertragung von Idee

¹¹⁴Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006, S.110ff.

¹¹⁵Ebd. S.59ff.

¹¹⁶Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.60.

¹¹⁷Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.11.

zu Form muss organisch verfahren. Die menschliche Wahrnehmung verfährt dabei ebenfalls organisch und bestimmt wie der Mensch die Welt perzipiert. Erinnerung und Denken im Allgemeinen bedienen sich ebenfalls einer räumlichen und audiovisuellen Sprache. Wahrnehmung beschließt damit, über eine konzeptuelle Perspektive, den Schaffensprozesses, der auf eine Intuition folgt, mit.

John Cassavetes glaubt an die Kraft des Bildes zum Ausdruck des Menschlichen im Menschen und nutzt das Potenzial des Raumes und seinen Charakter der Verräumlichung. Dabei macht er sich diese zum Werkzeug seines filmsprachlichen Ausdrucks. Besonders *OPENING NIGHT* hat sich auf mehreren Ebenen des Räumlichen bedient und damit ein Ganzes beschlossen. Der metaphorische Raum des Theaters, seine Darstellung als eine Welt, hat Cassavetes das Sinnbild der stetigen Weiterentwicklung des Menschen und seines immerwährenden Im-Prozess-Sein zeichnen lassen. Der Gestus des Schaffens ist dabei eine Form des menschlichen Prozesses. Dennoch bietet sich ein künstlerischer Schaffensprozess wie der des Theaterschaffens auch daher an, da dieser meist Menschliches behandelt. So muss sich auch Myrtle Gordon einer Konfrontation mit ihrem eigenen Dasein stellen um zu einer Verkörperung ihrer Figur zu gelangen.

Der Film strebt danach, dem Menschen einen Zustand des menschlichen Seins nachvollziehbar als eine Projektion vor Augen zu führen. Er erschafft der Welt anhand seines Abbildes ein Bild seiner selbst. Die Bühne mag die abstraktesten Räume (tatsächlich) erbauen können; aber noch nie konnte die Abbildung der Welt die Abstraktion ihrer selbst anhand ihrer selbst bilden, so wie es der Film vermag. Wenn das Bild danach strebt „das „Ungedachte“, das Leben selbst“¹¹⁸ ersichtlich zu machen, strebt die audiovisuelle Sprache stets ein Parabolisches an. Das Distinkte ist dabei im Parabolischen enthalten; vielmehr noch versucht das Parabolische dieses Distinkte zu begreifen und greifbar zu machen.

¹¹⁸ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.245.

Literaturverzeichnis

Literatur

Anderson, John R., *Kognitive Psychologie*. Heidelberg: 2001.

Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes – Pragmatism, Modernism and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press 2006.

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild:Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild:Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles. “Drei Fragen zu six fois deux (Godard).“ *Unterhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Fahlenbrach, Kathrin. *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren 2010.

Flückiger, Barbara. *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren 2001.

Foucault, Michel. “Andere Räume“. *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais. Barck, Karlheinz (Hg.). Leipzig: Reclam 1993.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006.

Löffler, Petra. “Riskante Gesten. John Cassavetes’ *Opening Night* (USA 1977)“ .*Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. John Cassavetes Filmmaker, Heft 4 ,55. Jahrgang (2009). Braidt, Andrea. Büttner, Elisabeth (Hg.). Wien: Böhlau.

Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: diaphanes 2006.

Tarkowskij, Andrej. *Die versiegelte Zeit*. Berlin: Alexander Verlag 2009.

Internet

http://www.zeit.de/1999/42/199942.jh-ramond._grams.xml/seite-2 (12.11.2011).

Filme

Intimo Cassavetes. Regie: Kiselyak, Charles. Drehbuch: Kiselyak, Charles. USA: Avalon Productions S.L 2000. Fassung: Kauf-DVD: Filmoteca Fnac.

Opening Night. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distributions 1972. Fassung: Kauf-DVD: Criterion Collection 2011.

Anhang

Abstract

Die Diplomarbeit mit dem Titel „Das Bild als parabolischer Raum - Das Parabolische in John Cassavetes' *Opening Night*“ versucht einen Raum zu erschließen, um darin ein mögliches Parabolisches näher zu definieren. Innerhalb dessen scheint sich ein Surplus der filmischen Sprache ermitteln zu lassen, dessen Wirkung das nicht Sichtbare ersichtlich werden lässt. Dieses nicht Sichtbare und schwer Erfassbare bezeichnet Jean-Luc Nancy als das „Distinkte“¹¹⁹. Nancy meint hiermit das, was auch Deleuze als die Darstellung des „Ungedachten“¹²⁰ und des Lebens selbst bezeichnet.

Durch das wesenseigene Erzählen des Films anhand des Ab-Bildens, zeigt der Film. Dieses beschließt sich als ein deutendes Zeigen, da es die Vorhandenheit eines Gegenstandes präsent werden lässt und damit in seiner Darstellung gegenwärtig macht. Eine filmische Parabel umfasst dabei stets eine Räumlichkeit. Die Überlegungen diesbezüglich lehnen sich zunächst an Martin Heideggers Theorie des Daseins¹²¹ an. Das Dasein ist für Heidegger existent und stets in einem In-der-Welt-sein verankert. Daher hat sich Dasein besonders als etwas Bewegliches, im Sinne eines Zirkulierenden gezeigt. Es befindet sich in einem In-der-Welt-sein, was seinen wechselseitigen Charakter und gleichzeitig sein Gehalt ausmacht. Es umreist stets jedoch ein gewisses Volumen, welches sich für Heidegger als „Räumlichkeit des Daseins“ darstellt. Aus diesem Kontext heraus entsteht die Parabel und daraufhin auch ihre filmische Formulierung, wenn ihr Macher sich des darzustellenden Gegenstandes bewusst, eine repräsentative Projektion dergleichen konstruiert. Eine solche Übertragung gleicht einer Übersetzung und verfährt dabei intuitiv und konzeptuell zugleich. Diese Art der Übersetzung ist nie formell, sondern ihre Aufgabe besteht in der Herstellung einer Form, im Sinne einer in organischem Zusammenhang stehenden Form. Ein Verständnis des eigenen Gegenstandes und die Erkenntnis dieses Verstehens sind für sein Erschaffen daher essentiell. Heidegger deutet diesbezüglich in seinen Überlegungen sprachlich den Ausblick auf eine filmische Sprache schon an, wenn er Erkenntnis als ein genaues Hinsehen veranschaulicht. Der Mensch betrachtet die Welt, den Kapazitäten seiner Wahrnehmung entsprechend, immer wieder und bezieht Erkenntnisse aus diesen Betrachtungen. In vielerlei Hinsicht stellen sich die Möglichkeiten des Menschen zu Betrachten, was neurophysiologisch

¹¹⁹ Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: diaphanes 2006, S.9ff.

¹²⁰ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S.245.

¹²¹ Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006.

über das System der Wahrnehmung verläuft, in einer audiovisuellen Sprache dar. Dabei sind bildlich gesprochene Aussagen ein greifbares und alltägliches Beispiel. Erinnerung, Verstand, Sprache und Denken sind neurophysiologisch miteinander verbunden und generieren Kognition, Emotion und Perzeption. Daraus schöpft auch die filmische Sprache, wenn sie ähnlich der Wahrnehmung verfährt und sich ihre Funktionsweise zu Nutzen eines Wahrnehmbaren macht. Erkennen wird zum Grundstein der Darstellung einer Vorhandenheit und kann ihrem Ursprung folgend innerhalb einer filmischen Parabel verräumlicht und dadurch ersichtlich werden.

Der Raum hat sich dabei aus mehrfacher Hinsicht als ein Grundbaustein der Sprache des Films gezeigt. Er bildet seine Konstruktion mittels des Bildes durch Bilder, welche durch die Kadrierung einen sichtbar konturierten Raum darstellen. Der Schlüssel zu ihrer Lesbarkeit ist somit stets in einem Rahmen eingegrenzt. Dennoch ist der Gehalt, das Volumen, das sich darin ausdehnt, ein Nicht-Abgeschlossenes und enthält stets Öffnungen. Darin bilden sich weitere Räume, die mittels der Montage mit- und aufeinander wirken. Wenn Nancy schreibt: „[...] das Sein entreißt sich also dem Sein und was entrisen wird, ist das Bild. [...]“¹²², bezeichnet er schon das Essentielle an der Kraft des Bildes. Vielmehr muss bei dieser Kraft aber von einem Einwirken und Durchdringen des Bildes gesprochen werden. Das Parabolische fundiert auf dieser Kraft. Es umfasst die Räumlichkeit des Ganzen und ist somit der stetige Leitfaden der Parabel. Das Volumen, das sich darin verdichtet, enthält sämtliche Variablen der Parabel und fügt sie zu einer Räumlichkeit.

Cassavetes hat mit dem Werk *Opening Night* den Prozess des Schaffens selbst dargestellt. *Opening Night* ist im Theater verortet und verhandelt innerhalb des daraus resultierenden sozialen Raumes den Schaffensprozess einer Frau. Ihre Räumlichkeit wird zu einem Dreh- und Angelpunkt des Ganzen, der Schaffensperiode eines Stückes. Cassavetes entdeckt dabei dieses Parabolische und lässt es sichtbar werden, wenn er versucht das „Distinkte“, „das Ungedachte, das Leben selbst“ mit dem Mittel des Bildes zu begreifen und damit greifbar zu machen. Das Parabolische bedient sich dabei immer wieder der Bilder als Gesten um einen Gestus zu bezeichnen. Doch wenn das Bild zu einem parabolischen Raum wird, wird dieses Bild mehr als zu einer Geste. Es wird für einen Moment, zum Gestus selbst.

¹²² Nancy, Jean-Luc. *Am Grund der Bilder*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2006, S.46

Curriculum Vitae

Name: Okrojek

Vorname: Urszula Natalia

Kontakt: Alserstraße 71/20
1080, Wien
ulla.okrojek@gmail.com

Geburtsdatum: 18.09.1984

Geburtsort: Breslau (Polen)

Staatsbürgerschaft: Deutsch

Sprachkenntnisse: Polnisch, Deutsch, Englisch, Spanisch

Schulbildung

1991-1995 St. Barbara – Grundschule, Bochum

1996-2002 Chiemgau-Gymnasium, Traunstein

2003-2005 Landschulheim Schloss Ising, Seebruck

2005 Abitur

Akademischer Bildungsweg

2005-2011 Studium der Theater,-Film-und Medienwissenschaft, mit einem Schwerpunkt im Bereich Filmwissenschaft

2008/2009 Free Mover, Universitat de Barcelona, im Fach Audiovisuelle Medien

Danksagung

Diese Diplomarbeit ist am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien entstanden.

Besonders möchte ich mich bei Univ.-Prof. Elisabeth Büttner bedanken, unter deren Betreuung diese Arbeit verfasst wurde.

Ich möchte mich zudem herzlichst bei meinen Eltern und meinem Bruder für ihre geistige und finanzielle Unterstützung bedanken, die mir eine erfolgreiche Studienzeit ermöglichte.

Außerdem gilt mein Dank meinen Freunden, die mir stets fachlich und privat zur Seite standen.