



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Corpus Kino – Körper und Gemeinschaft bei Howard
Hawks und John Cassavetes“

Verfasser

Sebastian Müller, BA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Danksagung

Folgenden Personen und Institutionen möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen:

Allen voran möchte ich mich besonders bei Univ. Prof. Dr. Elisabeth Büttner bedanken, deren Denkanstöße mich erst auf die Idee zu dieser Diplomarbeit gebracht haben und die mich als Betreuerin meiner Arbeit mit ihrer kompetenten Unterstützung, ihrer konstruktiven Kritik und ihren aufmerksamen Kommentaren zu meiner Arbeit in diesem Prozess begleitet hat.

Ein spezieller Dank geht an das Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, insbesondere an Univ.-Ass. Dr. Vrääh Öhner und die KollegInnen des DiplomandInnenseminars für ihre intensive und notfalls sehr kurzfristige Unterstützung in schwierigen Zeiten.

Darüber hinaus möchte ich einen großen Dank an meine Eltern Alfred und Ursula aussprechen, für ihre fortwährende Begeisterung an meiner Arbeit, ihre Motivationskraft und (finanzielle) Unterstützung.

Ein besonderer Dank gebührt nicht zuletzt Mag.^a Eva-Maria Wall, Mag.^a Gundula Windtner, Jana Westermann, Maggy Sperl, Mirjam Gutsche, Dunja Mairhofer sowie Mag.^a Johanna Wöß für ihre tatkräftige Unterstützung beim Korrekturlesen meiner Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1. Corpus: Vom Begriff zur Denkfigur	9
1.2. Corpus Kino – Corpus Film	12
1.3. Beispiele eines parasitären Filmens: HIS GIRL FRIDAY (USA 1940) und FACES (USA 1968)	16
 2. Haut und Oberfläche – Die Kinoleinwand als Ort des totalen Kinos	 23
2.1. Die Leinwand als Rahmen	24
2.2. Das Phantom Kino	28
2.3. Kino und kulturelle Interaktion	38
 3. Der begrenzte Körper – HIS GIRL FRIDAY (USA 1940)	 47
3.1. Der Film als Hindernisparcours – mit Kalkül zur zweiten Hochzeit	51
3.2. Die erschöpfte Geste – Übereinkunft statt Heiratsantrag	58
3.3. „become the one you are“ – das erfolgreich missglückte Gespräch	63
 4. Der entgrenzte Körper – FACES (USA 1968)	 75
4.1. Die Ehe als Probe(n)raum – Der Körper als Fragment	79
4.2. Die schöpferische Geste – filmische Alltäglichkeit	85
4.3. „Just say what you are“ – emotionale Improvisation	93
 5. Körper und Raum – Das Kino des Räumlichen	 100
5.1. Das Kino der Körper und der taktile Raum	102
5.2. Der Film als Element des Sterblichen	111
5.3. Das Kino als Ort der Gemeinschaft	117
 6. Conclusio – Das Projekt Kino	 125

7. Bibliographie	129
7.1. Filmkorpus	129
7.2. Weitere erwähnte Filme	129
7.3. Selbständige Literatur	130
7.4. Unselbständige Literatur	132
7.5. Internetquellen mit Autorangaben	135
7.6. Internetquellen ohne Autorangaben	136
8. Abstract	137
9. Lebenslauf	139

1. Einleitung

Die Idee zur vorliegenden Diplomarbeit entstand während eines filmwissenschaftlichen Seminars zu Elementen des Gestischen im Kino im Jahr 2009. Die theoretischen Grundlagen des damaligen Arbeitsprojekts, in dem das Körperkonzept des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy auf John Cassavetes' filmisch-schauspielerische Bearbeitungen des Verhältnisses zwischen Individuum und Gemeinschaft angewendet werden sollte, erfuhr seither allerdings wesentliche Modifikationen und Verschiebungen. Immer noch ausgehend von Nancy und Cassavetes hat sich die damals spezifische Perspektive zu einer gesamtheitlichen erweitert. Während der Recherchen zu dieser Diplomarbeit rückte zunehmend das Bestreben in den Vordergrund, Nancys Konzept zur Dekonstruktion des Körpers *am* Kino selbst anzuwenden bzw. auf es zu übertragen. Durch ein bereits im Titel angelegtes Zusammenspiel der Begriffsfelder *Corpus* und *Kino* soll einem die Frage nach dem Kino als einem ebenso Gemeinschaft stiftenden Körper, die in den Entwicklungen, Bewegungen, Verschiebungen und Sprengungen der Kinogeschichte verborgen liegt, neu gefiltert werden.

Ein *Corpus Kino* soll über das Kino und dessen Geschichte in der Gesamtheit ihrer Filme, Bilder und Texte, ihrer Innovationen, ihrer ProtagonistInnen – sprich: der Kinogeschichte in ihrer *Fülle* und *Undurchdringbarkeit* – Zeugnis ablegen. Das Kino als historischer *Corpus* ist demnach durchzogen von Brüchen, Gabelungen und Zusammenläufen seiner Entwicklungen und der verschiedenen filmisch-narrativen Zugänge seiner RegisseurInnen, SchauspielerInnen und ProduzentInnen. Eine markante Bruchstelle der Kinogeschichte stellt die radikale Abkehr von den klassisch-hollywoodschen Genrespezifika in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch das Aufkommen des amerikanischen Independent-Kinos zu Beginn der 1960er-Jahre dar. Eine der ersten Identifikationsfiguren dieser Entwicklung war John Cassavetes. An dieser exemplarischen Differenz zwischen der Entstehung von Genre-Mustern und ihrer Ablehnung, Überspitzung oder Aufhebung soll einerseits das zwischen interpretativer und körpersprachlicher Musterung und Beschreibung und dem Körper als Grenze und Öffnung seiner selbst changierende Denken Jean-Luc Nancys für den Begriff des Kinos fruchtbar gemacht werden. Andererseits soll das Kino selbst als *offener* Körper, der in seiner Geschichte unüberblickbar bleibt und stetes Potenzial einer unabschließbaren filmischen (Er)Neuerung bietet, illustriert werden. Anhand der Gegenüberstellung zweier

Filmbeispiele, Howard Hawks' klassischer Screwball-Comedy HIS GIRL FRIDAY (USA 1940) sowie John Cassavetes' zweiter in voller finanzieller Unabhängigkeit produzierter Spielfilm FACES (USA 1968), sollen mit den unterschiedlichen filmischen und narrativen Facetten dieser Differenz auch zwei unterschiedliche Arten dargestellt werden, die Frage nach (Lebens)Partnerschaft und (Lebens)Gemeinschaft zu verhandeln. Beide Filme nämlich beschäftigen sich diesbezüglich mit krisenhaften Zuständen im Zusammenleben zweier (Ex-)Ehepartner.

Aus der Betrachtung der unterschiedlichen Zugänge zu dieser Thematik in beiden Filmen soll schließlich das begriffliche Substrat für die Etablierung eines Konzepts des Kinos als in seinen unterschiedlichen Herangehensweisen zur Frage nach Gemeinschaft an sich gemeinschaftlicher bzw. Gemeinschaft bedingender Körper extrahiert werden. Neben Nancy, dessen *Corpus* ohne den von ihm kurz vor dem Zusammenbruch des Kommunismus verfassten Text *Die entwerkte Gemeinschaft* in seiner Form so nicht denkbar wäre, wird hier vor allem die Arbeit des amerikanischen Philosophen Stanley Cavell zum Genre der so genannten *remarriage comedies*, dem auch HIS GIRL FRIDAY angehört, seine Kinotheorie sowie sein Denken zur Gemeinschaft im Kontext amerikanischer Kulturgeschichte wesentliche argumentative Anhaltspunkte liefern.

Bevor allerdings dieses an HIS GIRL FRIDAY und FACES illustrierte filmische Spannungsfeld in voller Tragweite aufgefächert werden kann, soll in der Einleitung dieser Arbeit zunächst eine grundsätzliche Darstellung der Nancyschen Differenz zwischen einem *Begriff* Corpus und einer *Denkfigur* Corpus erfolgen. Diese soll leitender Akt eines Denkens des Körpers und des Denkens *als* Körper sein und der gesamten Arbeit als Anstoß und Richtungweisender Prozess zugrunde liegen. Sie wird in unmittelbarer Folge auch für die terminologische Differenzierung der Frage nach einer – entsprechend je unterschiedlicher begrifflicher Gewichtungen – möglichen Abgrenzung zwischen einem *Corpus Kino* und einem *Corpus Film*, also einer Korporalität des Kinos und einer Korporalität der im Laufe seiner Geschichte entstandenen einzelnen Filme, von erster Wichtigkeit sein.

1.1. Corpus: Vom Begriff zur Denkfigur

Wie bereits in der Eröffnung dieser Arbeit angedeutet, vollzieht Jean-Luc Nancy in seinem Buch *Corpus* eine Denkbewegung, eine prozessuale, werdende Bewegung zwischen zwei verschiedenen Körperbegriffen, oder besser gesagt: zwischen zwei Konzepten, den Körper zu denken. Ausgehend von einer Vielzahl an Bedeutungsebenen in Bezug auf den Begriff des Körpers, die im Laufe seiner etymologischen Genese, seiner Geschichte als dargebotener Leib Gottes im Rahmen der abendländisch-christlichen Theologie, sowie seiner anatomisch-wissenschaftlichen, künstlerischen und philosophisch-metaphysischen Durchdringung als Bezeichnetes und Bezeichnendes entstanden sind¹, entwickelt Nancy im Gegensatz dazu – aber auch im sprachlichen Spiel mit diesen Ebenen – einen neu entdeckten, im Sinne der Dekonstruktion, der Nancy als bedeutender Schüler Jaques Derridas angehört, *geklärten* Ansatz, den Begriff Körper weniger als solchen, sondern vielmehr als Figur des Denkens zu fassen.

Die erwähnte *Klarheit* dieses Ansatzes bedeutet allerdings weniger eine Bereinigung überkommener begrifflicher Strukturen, geschweige denn eine Entleerung einer historisch befüllten begrifflichen Hülle, sondern vielmehr eine Ent-Deckung von etwas Verstecktem oder Verdecktem, im Sinne etwa der Lichtung einer *bereits zuvor* leer stehenden Schanze des Rückzugs. Nancy geht es – kurz gesagt – um die Klärung des Wesentlichen. Die Begrifflichkeiten, an denen er ansetzt, verweisen auf einen Gebrauch des Wortes Körper in zahlreichen Kontexten bzw. eine *Beschreibung* des Körpers im Rahmen verschiedener Deutungs- und Lesbarkeits-Konzepte, etwa im Sinne eines literarisch-photographischen, psychologischen, psychotherapeutischen oder *körpersprachlichen* Ansatzes einer Körper-Betrachtung, also des Trachtens nach einer durchdringbaren Innerlichkeit des äußerlich Sicht-, Abbild- und Beschreibbaren. Gleichzeitig setzt Nancy jedoch diesen *Körpermusterungen* eine Reduzierung auf das

¹ Vgl.: Nancy: *Corpus*. Zürich; Berlin, 2007. S. 9 – 13 sowie 23 – 26. – An dieser Stelle sei auch auf die Verwurzelung des lateinischen Begriffs *corpus* in der Geschichte des römischen Rechts und des römisch-katholischen Kirchenrechts hingewiesen: das Gesetzeswerk, das durch die Kodifikation des römischen Rechts während der Regentschaft des oströmischen Kaisers Justinian I. in den Jahren 528 bis 534 nach Christus entstanden war, wird seit dem 16. Jahrhundert allgemein als *Corpus Iuris Civilis* bezeichnet. Der Kanon des in der Epoche des Mittelalters entstandenen römisch-katholischen Kirchenrechts wiederum trug bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Namen *Corpus Iuris Canonici*. (Vgl. dazu die Wikipedia-Einträge über die Geschichte des *Corpus Iuris Civilis* und des *Corpus Iuris Canonici* unter http://de.wikipedia.org/wiki/Corpus_iuris_civilis und http://de.wikipedia.org/wiki/Corpus_Iuris_Canonici - Zugriff: 17.05.2013)

von seinen eingeschriebenen Bedeutungsmustern geklärte Offensichtliche des Körpers entgegen – eine Reduzierung auf seine Oberfläche bzw. Haut.

Entgegen eines *Nachdenkens* über den Körper, das *Begriffe* von diesem im Sinne einer statischen Fassung desselben festmacht, entwickelt Nancy ein *Denken des Körpers*, das mit dem Charakter seines Werdens der Offenheit und Beweglichkeit, also schlicht der *Berührbarkeit* eines Körpers gerecht werden soll. Dementsprechend setzt er der fixierenden Beschreibung den in seinem Moment stets die eigene Unabgeschlossenheit reflektierenden Akt des Schreibens selbst gegenüber: „Es bliebe, nicht *über* [sic!] den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.“² Mit dem Schreiben des Körpers wird ein kreativer, schöpferischer Akt angezeigt, ein Akt steten Denkens insofern, als der Körper nicht *von* seiner Haut bzw. Oberfläche aus gedacht wird, sondern *als* Haut und Oberfläche. Diese ist nicht Fläche einer Einschreibung, einer Markierung, sondern vielmehr eine Membran im Sinne einer Grenze zwischen Berührung und Trennung. Man kann die Haut eines Körpers berühren, wird dabei allerdings stets auf Widerstand stoßen. Es ist die Offenheit zur Interaktion mit dem anderen Körper, der auf der Haut ebenso seine Stätte findet wie die Garantie zur Wahrung der eigenen Undurchlässigkeit:

„This is because, as I said before, one is actually called to perform a step backward whenever one is ready to touch something or somebody in a truly touching way. There has to be a blind spot, a certain kind of untouchability to let touch become a touching (that is, moving or affecting) event at all!“³

Erst durch diesen bleibenden *blinden Fleck* entsteht jener Takt zwischen dem Berühren und dem abkapselnden Schritt zurück, der an den Körper als seine Haut, seine Grenze, rührt, ihn in Bewegung bringt, ihn in jenem Sinne affiziert, demgemäß er sich in der Berührung als ein in seiner Beweglichkeit – in seiner Beweglichkeit des Nachgebens, seiner Beweglichkeit des Widerstands, seiner Beweglichkeit an sich – stets änderbarer Körper realisiert. Die Schöpfung seiner selbst an sich selbst, die Realisierung seiner selbst an sich selbst als Haut, stellt nun jenen Akt des Schreibens als einen Akt fortlaufender Sinnstiftung dar: „Somit erweist sich die Ontologie als Schrift. ‚Schreiben‘ meint: weder das Zeigen noch das Aufzeigen einer Bedeutung, vielmehr eine Geste, um

² Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 13.

³ Böhler: „On Touching“. In: Heun u.a. (Hg.): *Scores N° 1. touché*. Wien, 2011. S. 36.

an den *Sinn zu rühren* [sic!].“⁴ Das Rühren an den Körper in der Berührung ist ein Rühren an den Sinn. Der Körper erfährt sich in der Berührung nicht nur als berührend, sondern gleichsam als berührt. Er spürt umgekehrt an sich selbst als Grenze nicht nur sein eigenes Ende, sondern auch den Beginn eines anderen Körpers, einer anderen Entität, eines anderen Seienden, das wiederum an seiner eigenen Grenze undurchdringbar bleibt.⁵ In dieser wechsellvollen Verbindung zueinander werden sich beide Körper an der jeweiligen Individualität des anderen ihrer je eigenen Individualität gewahr; sie setzen sich selbst am Anderen als sich selbst und aus sich selbst, mithin sich selbst als ihr eigener Sinn. Die Haut ist somit die Basis eines Körpers, aus sich – individuell – zu (inter)agieren, (aus) sich selbst am anderen zu fühlen:

„Feelings are, as the Greek word *ek-stasis* says, rather a form of being outside, in the middle of the external world that surrounds me. They are – and Nancy has offered this matter over and over again, like Heidegger did before him – the experience of ex-posing oneself to others.“⁶

Ek-stasis meint, außer sich zu stehen, Jemandem exponiert zu sein, sich an ihm als Außen – Haut – zu erfahren. Es ist die Form des Gefühls, der Emotion, die in ihrem lateinischen Ursprung nichts anderes als ein *Herausbewegen*⁷ bedeutet, eine Bewegung aus sich in der Erfahrung seiner selbst an *Etwas* außerhalb seiner selbst. Die Haut, die an diesem *Außerhalb* auch an sich selbst rührt, ist somit die Stätte der eigenen Existenz, des eigenen *Außen-Seins* des Körpers: „Der Körper *ist* [sic!] das Sein der Existenz.“⁸ Dieses Sein des Körpers, an dem dessen Existenz statt hat, ist wiederum das Werden seiner ständigen Schöpfung, seiner ständigen Realisierung – oder, im Sinne des Taktgefühls im Prozess der Berührung: seiner ständigen Re-Realisierung –, seines Schreibens. Mithin ist es das Sein seiner (noch) offenen Möglichkeit. Solch eine Stätte des Offenen nach außen gründet ebenso auf einer Geschlossenheit nach innen, aus der sich diese Möglichkeit individuell ergibt. Auch die zu überwindenden Ausgangspunkte von Nancys Denkprozess – die bloß beschreibenden Begriffe – werden in diesem etwa nicht als unzureichend abgelehnt und ignoriert, sondern schimmern im Sinne eines Bewusst-Seins

⁴ Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 20. – Die in diesem Zitat angedeutete Geste wird im späteren Verlauf dieser Arbeit – namentlich in Bezug auf John Cassavetes’ Auffassung von Schauspiel – noch von großer Wichtigkeit sein.

⁵ Vgl.: Böhler: „On Touching“. a.a.O. S. 38.

⁶ Ebd. S. 39.

⁷ Laut *Duden online* liegt die Herkunft des Wortes *Emotion* im lateinischen *emovere*, dem Herausbewegen oder Emporwühlen, begründet. Der eingedeutschte Begriff *Ekstase* wiederum geht auf das griechische *ékstasis*, das Aus-sich-Heraustreten, zurück. (Vgl. dazu die entsprechenden Einträge unter <http://www.duden.de/rechtschreibung/Emotion> und <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ekstase> - Zugriff: 17.05.2013)

⁸ Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 18.

stets als notwendiger Anlass durch sein Entstehen. Die radikale und sprachspielerische Offenheit des Nancyschen *Textkörpers* – der ebenso wie alle Körper seine Form in *Corpus*⁹ findet – liegt also in den Korsetten überkommener Körperbegriffe verborgen. An diese zu rühren, sie in Bewegung zu bringen und das Verborgene zu Tage zu fördern, ist das Ansinnen von Nancys Werk. In einem an den eigentlichen Haupttext angehängten Vortrag über den Begriff der Seele bei Aristoteles bringt er es so anschaulich wie prägnant auf den Punkt: „Der Körper ist das Offene. Und damit es Öffnung geben kann, muß es etwas Geschlossenes geben, muß man an die Schließung rühren. An das Geschlossene zu rühren ist bereits schon Öffnen.“¹⁰

1.2. Corpus Kino – Corpus Film

Offenes zu sein bedeutet für den Körper auch, nicht auf Merkmale, Kategorisierungen oder Schablonen festgelegt zu sein. Der Körper ist ausgedehntes und sich ausdehnendes Feld, das auf begrifflicher Ebene an andere Felder rühren kann, die auf den ersten Blick nicht mit dem in Verbindung stehen, was gemeinhin unter *einem* Körper verstanden wird. Mit anderen Worten: in Jean-Luc Nancys *Corpus* ist der Körper nicht primär auf einen biologischen, in Bezug zu Lebewesen jeder Art stehenden, physikalischen oder mathematisch-geometrischen Kontext beschränkt. Alles, das strukturell als Offenes gedacht werden kann, ist als dieses Denken selbst Körper. Dieser Grundgedanke war es schließlich, der das Projekt der vorliegenden Diplomarbeit in seiner Dynamik wesentlich vorantrieb. Die Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen Frage nach der Anwendbarkeit des Nancyschen Körperentwurfs auf den Begriff des Kinos, brachte im Laufe der Rechercharbeiten allerdings die Problematik mit sich, dass das Kino als Offenes notwendiger Weise keine Summe seiner Teile sein kann, sondern in seinen Elementen – wesentlich den Filmen – undurchdringbar bleiben muss. Filme müssen also selbst *Corpus* sein, damit das Kino *Corpus* werden kann. Ob es schließlich nicht förderlicher sei, von einem *Corpus* Film statt von einem *Corpus* Kino zu sprechen, war

⁹ Damit ist nicht nur der Buchtitel, der Text an sich, sondern auch die Figur gemeint, an der das Denken des Körpers statthat. *Corpus* wird so auch *wörtliche* Oberfläche, Existenzstätte des Denkens als Körper. Auf dieses Spiel zwischen Text, Körper und Denken weisen auch die beiden Übersetzer des Buches, Nils Hodyas und Timo Obergöker, in ihren Anmerkungen hin: „In *Corpus* finden sich zahlreiche Neologismen und Fügungen, Aufzählungen und Zitate, die aufgrund ihrer engen Verwobenheit untereinander den Text in jeder Hinsicht als einen ‚Corpus‘ konstituieren. Die Vielfalt der ‚Einträge und Eingänge‘, seiner Register und Grundtöne verleihen dem Text zudem eine unüberhörbare und zugleich kaum nachzuahmende Stimme.“ (Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 127)

¹⁰ Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 105.

während weitere Teile des Arbeitsprozesses ein offener Gegenstand innerhalb des Themenkomplexes. Doch gerade deshalb soll in diesem Teil der Einleitung kein Lösungsansatz geboten werden, vielmehr soll die Offenheit *zwischen* den beiden Kontexten Kino und Film einen spielerischen Denkprozess unter den einzelnen Filmbeispielen und dem zu entwickelnden Corpus Kino erst ermöglichen. Im Bewusstsein also, dass beide Sphären keine exakte und definitorische Trennung an sich tragen, und dass sowohl der Begriff eines beschriebenen Körpers, als auch die Figur eines sich schreibenden Körpers sowohl mit dem Begriffsfeld Kino, als auch jenem des Films in fruchtbares Wechselspiel gebracht werden können, sollen in diesem Kapitel die ersten wesentlichen Grundargumente zum Denken eines Corpus Kino wie eines Corpus Film angelegt werden.

Bei der Bestimmung des Kinos als Körper muss, wie am Beginn dieser Arbeit bereits angedeutet, zunächst berücksichtigt werden, dass es in diesem Kontext eine Geschichte der Sprachlichkeit von Filmen gibt, eine Entwicklung von Mustern und Techniken, nach denen filmische Stoffe gestaltet und produziert werden. Diese bedeuten also ebenso eine Genese von Konzepten des Lesbar-Machens von Oberflächen¹¹, wie sie Jean-Luc Nancy als Ansätze seiner Arbeit dienten, und wie sie auch in der Kinogeschichte Ausgangspunkte von Prozessen waren, welche diese Muster und Techniken hinterfragten, überspitzten oder zur Gänze verwarfen. Das Kino ist also auch eine Geschichte seiner filmischen Öffnungsprozesse, die es stets an seine Grenzen brachten. Solcherart umfasst es allerdings nicht nur die Filme, die seit der Erfindung des Kinetographen produziert wurden, sondern auch die technischen, narrativen und strukturellen Veränderungen, die diese Filme begleitet und begründet haben. Zuvorderst ist diesbezüglich an die InitiatorInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen, ProduzentInnen und MitarbeiterInnen zu denken, welche die entsprechenden Projekte entwickelt, vorangetrieben und als Filme realisiert haben. Kino existiert also auch – um ein wesentliches Ansinnen von Jean-Luc Godards Filmprojekt HISTOIRE(S) DU CINÉMA (F/CH 1988 – 1998) aufzugreifen – an den zahllosen Geschichten und Anekdoten, welche die jeweiligen *Geschichten*, die in den Diegesen seiner jeweiligen Filme erzählt werden, *außerhalb* dieser selbst begleiten und an sich auch *die Geschichte* des Kinos ausmachen. Diese Geschichten schreiben sich in die Filmbilder ein in Gestalt von entfernten Szenen, Drehbuchänderungen, alternativen Endungen, nachträglichen

¹¹ Der Begriff *Oberfläche* ist an dieser Stelle in Bedachtnahme der Projektion von Filmen auf eine Leinwand durchaus wörtlich zu betrachten.

Eingriffen des/r Regisseurs/in – die sich in den letzten zwanzig Jahren zum marktwirtschaftlichen Branding filmkünstlerischer Qualität: dem *Director's Cut* entwickelt haben – oder überhaupt von Abbrüchen ganzer Projekte.¹² Ein Filmbild verweist somit auf einen im weitesten Sinne als filmhistorisch zu bezeichnenden Kontext, der als solcher im Bild nicht mehr sichtbar ist, es aber ebenso durchwirkt wie etwa sein *diegetisches* Außerhalb.

Diese zweifache Durchwobenheit eines Filmbildes lässt sich mit jenem filmphilosophischen Konzept präzisieren, das Gilles Deleuze in seinem ersten *Kino*-Buch unter dem Begriff des *Off* entwickelt hat:

„Das Off hat in sich, oder als solches, bereits zwei wesensverschiedene Aspekte: einen relativen Aspekt, anhand dessen ein geschlossenes System im Raum auf ein zunächst nicht sichtbares Ensemble verweist, die [sic!] dann, einmal sichtbar geworden, ein neues nicht sichtbares Ensemble hervorbringt, bis ins Unendliche; und einen absoluten Aspekt, durch den das geschlossene System sich auf eine dem ganzen Universum immanente Dauer hin öffnet, die kein Ensemble mehr ist und nicht zum Bereich des Sichtbaren gehört.“¹³

Deleuze entwickelt hier zunächst zwei unterschiedliche systemische Strukturalitäten eines Filmbildes: einerseits ein System, das durch die in ihm sichtbaren Ensemble-Elemente auf ein dieses Ensemble unmittelbar Umgebendes verweist, das durch Erweiterung des Bildfeldes sichtbar gemacht werden kann – etwa der offene Raum in einer Straßenszene. Andererseits ein System, das durch seine Elemente in sich geschlossen ist – etwa eine Szene, die in einer Zelle oder an einem abgeschiedenen Ort stattfindet –, dadurch an sich aber auf etwas nicht Sichtbares verweist, etwas *Ganzes*, wie es Deleuze zum Ausdruck bringt.¹⁴ Dieses *Ganze* ist allerdings keine *Gesamtheit*, keine Summe, sondern „vielmehr das, was jede Gesamtheit – wie groß sie auch immer sein

¹²Ein anschauliches Beispiel hierfür stellt Terry Gilliams bis heute nicht realisiertes Projekt einer Verfilmung des Don-Quixote-Stoffs dar. Die bereits im Jahr 2000 in Angriff genommene Produktion, in der ursprünglich Jean Rochefort und Johnny Depp die Hauptrollen übernehmen sollten, musste aufgrund der Erkrankung Rocheforts, einer unsicheren Finanzierungslage und lange anhaltenden rechtlichen Auseinandersetzungen um die Rechte am Drehbuch, schließlich bis auf Weiteres eingestellt werden. Der Prozess des Scheiterns wiederum wurde von einem Team um die beiden Filmemacher Keith Fulton und Louis Pepe mit der Kamera verfolgt. Aus deren Zeugenschaft ging schließlich die Dokumentation *LOST IN LA MANCHA* (USA 2002) hervor, die auch einen breiten Einblick in den Ablauf der wenigen stattgefundenen Drehtage sowie in die Entwicklung des Kostüm- und Setdesigns gibt, und damit erahnen lässt, wie Gilliams Film einmal hätte werden können. Aufgrund dessen wirkt *LOST IN LA MANCHA* wie eine dokumentarische Variation jener Passage aus Jean-Luc Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, in der dieser über die „Geschichte der Filme“ spricht, „die nie gemacht worden sind“. (Theweleit: "Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt". In: Godard: *Histoire(s) du cinéma. Geschichte(n) des Kinos*. Frankfurt am Main, 2009. S. 13. – Vgl. dazu auch die offizielle Website von *LOST IN LA MANCHA* unter <http://www.smart.co.uk/lostinlamancha/> - Zugriff: 17.05.2013)

¹³ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main, 1997. S. 33f.

¹⁴ Vgl.: Ebd. S. 33.

mag – daran hindert, sich abzuschließen, was sie zwingt, in eine größere Gesamtheit überzugehen.“¹⁵ Das Ganze ist also gewissermaßen das Werden der Gesamtheiten, die Unabschließbarkeit, die sich zwischen diesen Systemen befindet, so auch zwischen den Filmbildern, zwischen den Szenen und Sequenzen als solche Gesamtheiten. Es umfasst mithin die Dauer ihres Entstehens, im Gegensatz zur Dauer ihrer Projektion: das Schreiben des Drehbuchs, das Casting der SchauspielerInnen, das Lukrieren finanzieller Mittel, konkreter die Erstellung eines Drehplans, den Aufbau des Set-Designs, die Proben und schließlich – vor allem – das Drehen mehrmaliger Takes. Diese Dauer¹⁶ des Entstehens wird in der Montage an die Bilder geschnitten. Was bleibt ist ein Verweis auf Etwas, das nicht mehr sichtbar, aber sich stets *wieder holend* ist. Das Ganze sind, auf das Kino bezogen, alle Filme, die je zu drehen möglich gewesen sein werden. Es verweist als solches immer auf das Unendliche, hält die Gesamtheiten im Unabgeschlossenen und ermöglicht ihnen somit, untereinander und aneinander zu kommunizieren.¹⁷ „Daher ist das Ganze auch das Offene und verweist mehr auf die Zeit und sogar auf den Geist als auf die Materie und den Raum.“¹⁸

Dieser Verweis auf Zeit und Geist bedeutet mithin einen Verweis auf das Werden und das Denken eines Corpus Kino, ein in seiner Unabschließbarkeit undurchdringbares Ganzes, das aus und wegen der ihm inhärenten Genremuster und filmischen wie narrativen Schablonen an den Filmbildern seine offene und aus Geschlossenheit *öffnende* Oberfläche hat.¹⁹ Das Kino findet am *Film*²⁰ seine Grenze, es trägt dessen Möglichkeit, dessen Erscheinen stets schon an sich. Es verdichtet sich am Bild zum Corpus, so wie sich in umgekehrter Weise ein Film in seiner Gesamtheit am Kino zum Corpus verdichtet. Ebenso wie das Kino die Möglichkeit des Films trägt auch der Film die Möglichkeit des Kinos an sich. Ein anschauliches Beispiel hierfür wären etwa die bereits ins Spiel gebrachten HISTOIRE(S) DU CINÉMA von Godard. Diese insgesamt vierstündige

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Deleuze verweist bereits mit der Unterscheidung zwischen einem relativen und einem absoluten Aspekt des Off auf eine Dauer, die dem Universum immanent ist. Diese Dauer ist insofern nicht sichtbar, als sie an sich nichts anderes ist als *Geschehen*. Anhand mathematisch-chronologischer Mittel kann sie auch nicht sichtbar gemacht werden, da diese Mittel immer nur *Zeitpunkte* generieren können, nicht aber die Dauer selbst. Diese findet weiterhin *zwischen* diesen Punkten statt. Dementsprechend ist die Dauer auch kein Ensemble aus einzelnen Teilen, sondern schlicht ein *Dazwischen*. Für das geschlossene System eines Filmbildes bedeutet dies, dass es derart mit der Dauer auf sein eigenes, nicht sichtbares Eingebettet-Sein in das *Geschehen der Welt* verweist. Die Dauer seines Entstehens ist dem geschlossenen System somit als dessen *Teilhabe* an diesem Geschehen immanent.

¹⁷ Vgl.: Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Der Terminus einer öffnenden Oberfläche deutet seiner Struktur nach bereits eine radikale Affizierung der Zuschauer durch die Filmbilder an, die im späteren Verlauf dieser Arbeit noch von großer Wichtigkeit sein wird.

²⁰ Am Film in abstraktem wie konkretem Sinn, d.h. an diesem als Kunstwerk und Bildstreifen.

Filmreihe zeichnet sich durch eine Vielschichtigkeit und Dichte des verwendeten Montagematerials aus, die „das Floating der visuellen Zeichen auf die Spitze treibt“:

„Er [Godard; Anm., S.M.] hat Bilderfahrten organisiert, alte Bildfolgen getrennt und neue zusammengesetzt. Dieser kommunikative Gestus richtet sich auch an den Zuschauer (der dann keiner mehr ist, sondern zum Mitspieler wird). Er wird aufgefordert, die offerierten Montagen zu unterlaufen, zu hintergehen. Die **Histoire(s) du cinéma** [sic!] repräsentieren nicht die Filmgeschichte(n). Sie objektivieren als Produkt lediglich *eine* [sic!] der unendlich vielen Möglichkeiten, in denen die Realität der Geschichte des Kinos und des Films konstruierbar sind.“²¹

Durch die in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA praktizierte neue Zusammensetzung getrennter Bildfolgen, durch das In-Verbindung-Treten unterschiedlicher Bilder aus dem Archiv der Kinogeschichte untereinander, wird ein Kommunizieren an der Montage als Schnittstelle, Medium, zwischen den Bildern, den Bildern und den ZuschauerInnen erreicht, das den Film zu einer Form des Denkens, zu einer Offenheit, zu Corpus werden lässt. An ihm realisiert sich das Kino als eine von zahllosen Möglichkeiten, an *diesem* Kino realisiert sich der Film als eine *seiner* Möglichkeiten. In gleicher Weise gilt diese Wechselbeziehung für alle anderen Filme, seien es (oder seien es gerade) typische Genre-Arbeiten oder Zeugnisse filmischer Unabhängigkeit vom amerikanischen Studiosystem. Stets verdichten diese sich am Kino und seiner Geschichte zu einer Oberfläche, die an die ZuschauerInnen rührt, sich ihnen kommunizierend annähert, um an ihnen als das Kino, das an diesen Filmen eine Möglichkeit hat, Realität zu werden.

1.3. Beispiele eines parasitären Films: HIS GIRL FRIDAY (USA 1940) und FACES (USA 1968)

Gerade jene Wechselwirkung, aus der heraus sich Kino und Film als Corpus bestimmen lassen – entgegen einer trennenden, analytischen Festschreibung –, führte schließlich zur Entscheidung, an *Corpus Kino* als konzeptionellen Leitfaden festzuhalten. Gilt es doch, anhand zweier Filmbeispiele eine filmhistorische Differenz zwischen dem klassischen Hollywood-Studiosystem und dem Ansinnen einer Befreiung filmischer Formen, wie es in den Anfängen des amerikanischen Independent-Kinos zum Ausdruck kam, exemplarisch abzubilden. Das Grundkonzept eines Corpus Kino, das sich am Filmbild

²¹ Röller; Zielinski: "'Cogito ergo video'. Ein eklektizistischer Textversuch zu Godards 'wildem' Diskurs: 'Histoire(s) du cinéma'". In: *blimp* Nr. 21. Graz, 1992. S. 30.

realisiert, bietet demnach das wesentliche terminologische Werkzeug, mit dessen Hilfe sich die Filme *HIS GIRL FRIDAY* und *FACES* nicht nur auf den jeweiligen kinogeschichtlichen Kontext bzw. die an ihnen sich verwirklichenden Geschichten des Kinos an sich, sondern vor allem auch auf die im weiteren Verlauf eigentlich bestimmende Frage – die Frage nach der Möglichkeit des Kinos als gemeinschaftlicher und Gemeinschaft bildender Körper – hin öffnen lassen sollen. In diesem die Einleitung abschließenden Teil sollen daher mit einer ersten kurzen historischen und inhaltlichen Kontextualisierung dieser Filmbeispiele die wesentlichen argumentativen und filmanalytischen Grundlagen dieser Arbeit komplettiert werden.

Es wurde bereits zu Beginn erwähnt, dass es sich bei der Gegenüberstellung von Howard Hawks' *HIS GIRL FRIDAY* und John Cassavetes' *FACES* nicht um eine fundamentale Opposition zweier absolut gegensätzlicher Filmwerke im Namen zweier ebenso absolut gegensätzlicher Formen der Filmproduktion handelt, sondern an beiden Filmen eine Differenz gleichzeitig der verschließenden Abgrenzung wie der öffnenden Berührung dargestellt werden soll. Denn weder war Hawks ein Hollywoodscher Standard-Regisseur, ein typischer Filmemacher, noch entwickelte Cassavetes seine Filmsprache in totaler Abgrenzung zur über Jahrzehnte geformten Studio-Ästhetik. Ersterer wäre vielmehr als im weitesten Sinne prototypischer Regisseur *von* Standards zu bezeichnen, der mit seinen Filmen die wesentlichen Merkmale jener Genres, zu denen seine Werke jeweils entstanden, unter Zuhilfenahme stets ähnlicher, aber dennoch leicht variierteter narrativer und filmischer Parameter mitbegründet, mitgestaltet und perfektioniert hat: „[...] in film after film, Hawks repeatet himself, albeit giving each repetition a new twist, a new flavour. Hawks worked in almost all the genres but, in each one, he would find a way to make a quintessentially Hawksian film.“²² Hawks war es also möglich, innerhalb Hollywoods eine eigene Handschrift in der steten Variation ständiger Wiederholung zu entwickeln und genau darin den Grund für die steigende Reputation seiner Arbeit und seinen Erfolg als Regisseur anzulegen. Es war die Verlässlichkeit seiner Arbeit, die sich durch jenen *new twist* nicht in Beliebigkeit verlor und durch die er sich im Hollywood-System genug Raum verschaffen konnte, um die Geschichten, die er erzählen wollte, weitestgehend so zu erzählen, *wie* er es wollte.²³

²² Wollen: „Introduction“. In: Hillier; Wollen (Hg.): *Howard Hawks. American Artist*. London, 1996. S. 2.

²³ Vgl.: Ebd. S. 10.

Hawks war also prägender Mitgestalter jenes „Korpus“²⁴ an „ästhetischen Prinzipien“²⁵, den die Filmwissenschaftlerin Andrea Lang in dem von ihr herausgegebenen Band *John Cassavetes. DirActor* als *Logos Hollywood* bezeichnet:

„In der Philosophie Heraklits bedeutet Logos Gesetzmäßigkeit, Norm und Regel. Der Logos Hollywood könnte, so verstanden, die Gesetzmäßigkeiten der narrativen Verfahren Hollywoods darstellen. In dessen Wesen Einsicht gewinnen, würde demnach das Erkennen seiner ästhetischen Normen und Regeln heißen [...]“²⁶

Mit dem Begriff Logos – „entsprechend der ursprünglichen Bedeutung von ‚légin‘: zusammenlegen“²⁷ – bezeichnet Lang jenen „klassischen Hollywoodfilm“, dessen „[d]ominierendes Prinzip [...] die Kausalität [ist]. Sie organisiert Narrativität und stilistische Konventionen, welche die Einstellungskomposition betreffen, die Ordnung von Zeit und Raum, Tonabmischung, Kamerabewegung, Schnitt, Lichtsetzung etc.“²⁸ Die etymologische Herleitung aus der Bedeutung des Zusammenlegens legt allerdings nahe, Film grundsätzlich als Logos, als zusammengelegte, *auf- und eingefädelt* Bilder, wesentlich als Montage zu fassen. Dieser Ansatz entspräche auch der eigentümlichen Position, die für John Cassavetes als Schauspieler und Regisseur inner- und außerhalb Hollywoods charakteristisch war: „In diesem klassischen Hollywoodkino hat Cassavetes als Schauspieler gearbeitet, an dessen ästhetischer Öffnung nach 1960 war er als Regisseur maßgeblich beteiligt.“²⁹ In gewissem Sinne hat Cassavetes mit der Initiation eines filmisch-ästhetischen Öffnungsprozesses einen neuen – seinen eigenen – Logos kreiert, der das Zusammenlegen – ganz im Sinne von Nancys *Corpus* – wörtlicher umsetzt, indem die montierten Bilder nicht in einem kausalen Prinzip aufgehen, sondern ein fragmentarischer Erzählduktus etabliert wird, in dem die einzelnen Szenen tatsächlich *zusammen*, also jeweils aus sich heraus, wirken.³⁰ „Ein Geflecht von Geschichten voller Leerstellen, Sprünge und Ausführlichkeiten entsteht. Dem Zuseher wird so erschwert, kausale Ketten herzustellen, eine Geschichte von Ursache und Wirkung zu konstruieren.“³¹ Cassavetes arbeitet in seinen Filmen so den kommunikativen Charakter des Logos-Begriffs heraus, der an die ZuschauerInnen herantritt, sie zur Annäherung an

²⁴ An dieser Stelle als Summe, als Sammlung im Sinne eines Regelwerks verstanden, also ähnlich jenem Begriff des Corpus, in dem Nancy seinen Denkansatz findet und startet.

²⁵ Lang: „Das Privattheater des John Cassavetes. Logos Hollywood und hysterische Form“. In: Lang; Seiter (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. Wien, 1993. S. 18.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd. S. 13.

²⁹ Ebd. S. 12.

³⁰ Vgl.: Ebd. S. 19f.

³¹ Ebd.

jene Geschichten auffordert, zur Anerkennung ihres Zusammen-Wirkens, ihres je eigenen Geschichte-Seins.

Cassavetes ermöglichte sich die Entwicklung und Realisierung seines fragmentarisch-verflochtenen Erzählstils durch seinen gewissermaßen parasitären Zugang zum Hollywood-System, das er durch seine Engagements als Schauspieler in konventionellen Produktionen insofern auszunutzen vermochte, als diese ihm das nötige Geld für seine eigenen Filme einbrachten. Dieses parasitäre Moment teilt er sich mehr oder weniger mit Howard Hawks, der durch seine im weitesten Sinne unabhängige Position innerhalb des Studiosystems und die effizient-ökonomische Tendenz zur Wiederholung³² in seinem filmischen Schaffen Hollywood auf paradoxe Weise nachträglich antizipierte, indem er an der Entwicklung diverser Genre-Standards in seinem *Werden* an Etwas partizipierte, das später als klassisches Hollywoodkino bezeichnet werden sollte. Hawks konnte Hollywood im Grunde nur durch sein eigenes Einnisten in dessen System derart prägen. In diesem Sinne ist die von ihm betriebene sich in sich variierende Wiederholung erzählerischer und filmischer Standards vielmehr als kreatives Spiel mit diesen denn als bloße Kopie ihrer selbst zu betrachten.

Bestes Beispiel hierfür bietet etwa bereits die Entstehungsgeschichte von *HIS GIRL FRIDAY* als die Geschichte eines Hawks'schen Remakes, das zur Zeit eines verschärft durchgesetzten *Production Codes* produziert wurde. Dieser Regelkatalog, der die Filmemacher nach lauter werdender Kritik an den teils expliziten Inhalten zeitgenössischer Hollywood-Produktionen zur Vermeidung der Darstellung von Gewalt, Kriminalität und Sexualität zunächst auf Basis freiwilliger Selbstkontrolle anhielt, ab 1934 aber durch ein eigenes Büro unter Strafandrohung verpflichtete,³³ stellte Hawks vor die Aufgabe, in seinem Remake des Films *THE FRONT PAGE* (USA 1931), der noch vor

³² Vgl.: Wollen: „Introduction“. a.a.O. S. 10.

³³ Vgl. dazu Katrin Oltmanns Ausführungen in ihrem Buch *Remake / Premake*: „Der Motion Picture Production Code [...] wird von der Filmindustrie selbst eingeführt, um der drohenden Zensur durch Kirche und Politik zuvorzukommen. Vor allem ‚unmoralische‘ (sexuelle und kriminelle) Inhalte von Filmen gilt es zu regulieren. Als vulgär oder obszön indizierte Themen, Gesten oder Wörter (z.B. ‚hell‘, ‚damm‘ und ‚sex‘) sind nun ebenso verboten wie Nacktheit und ‚unanständige‘ Bewegungen bei Tänzen. Unter den Abschnitt ‚Sex‘ des Production Codes fällt auch das Verbot der Repräsentation und Thematisierung so genannter Perversionen, gemeint ist damit unter anderem Homosexualität: ‚Sex perversion or any inference to it is forbidden‘, heißt es unter Punkt vier. [...] Verschärft wird die Einhaltung der Vorgaben im Jahr 1934, nachdem die Catholic Legion of Decency im Vorjahr, gerade als Hollywood die Auswirkungen der Depression zu spüren beginnt, mit einem landesweiten Boykott gedroht hatte. Mit der Gründung der PCA (Production Code Administration) [...], hat die MPPDA [Motion Picture Producers and Distributors Association of America; Anm., S.M.] nun erstmals die Macht, die Vorschriften durchzusetzen.“ (Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. Bielefeld, 2008. S. 125f. – Zum Zusammenhang zwischen der Verschärfung des Production Codes und der Entstehung des Screwball-Genres vgl.: Ebd. S. 144 – 147)

der Verschärfung des Production Code entstanden war, eine dort homosexuell konnotierte Männerfreundschaft zu entschärfen bzw. zur Gänze zu streichen, aber auch sexuelle Anspielungen an sich zu vermeiden – dies gerade in Bezug auf das Sakrament der Ehe, war doch die katholische Kirche eine Wortführerin jener härtere Zensurmaßnahmen fordernden Kritik. Ersterem Problem begegnete Hawks mit dem Umschreiben einer der beiden männlichen Protagonistenrollen in eine weibliche Hauptrolle: Walter Burns (bei Hawks mit Cary Grant besetzt), Chefredakteur und Herausgeber einer angesehenen Zeitung, versucht bei Hawks nicht mehr, dem Verlust seines besten Reporters Hildy Johnson, der heiraten und die Stadt verlassen möchte, entgegen zu wirken, indem er ihm noch einmal eine große Reportage, über ein politisch motiviertes Todesurteil, zuschanzt. Hildy ist in seinem Remake Burns' Exfrau und Ex-Starreporterin (gespielt von Rosalind Russell), die dieser kurz vor ihrer Abreise zur Hochzeit mit ihrem neuen Verlobten (Ralph Bellamy) den turbulenten Wirren um ebenjenes Todesurteil aussetzt, um so erneut ihren journalistischen Spürsinn und ihre Lust am Beruf des/r Reporters/in zu wecken.³⁴ Indem er beide Figuren schlussendlich wieder zueinander finden und ein zweites Mal zu heiraten beschließen ließ – wodurch im Film ein eheloser Raum entstand, der eine Fülle von versteckten sexuellen Andeutungen und untergriffigen Kommentaren im Drehbuch ermöglichte³⁵ –, schuf Hawks mit *HIS GIRL FRIDAY* ein Standardwerk des Screwball- sowie des Genres der so genannten *remarriage comedies*, einer von Stanley Cavell geprägten Kategorisierung einer Reihe von Filmen, die das neuerliche Zusammenfinden geschiedener Ex-Ehepartner im Verlauf einer mitunter turbulenten und temporeichen Story – wie im aktuellen Fall einer Handlung, die eigentlich dem Genre der Newspaper Comedies entstammt – schilderten.

Dass ausgerechnet klassisches Hollywoodkino als eher Unkonventionalität suggerierende *Remarriage Comedy* bezeichnet werden kann, während im Gegensatz dazu Cassavetes' *FACES* seine oft mit großer, teils beschimpfender Ablehnung von der Filmkritik rezipierte³⁶ filmische und schauspielerische Ästhetik sowie seine ungewohnte, dem Fragment der Szene in seinem Verlauf und seiner Entwicklung Zeit und Raum gebende

³⁴ Vgl.: Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 116 – 118.

³⁵ Vgl.: Ebd. S. 147 – 153.

³⁶ Der amerikanische Filmwissenschaftler Ray Carney hält dazu fest: „Reviewers heaved brickbats at his [Cassavetes'; Anm., S.M.] work throughout his career. The gentler ones called it ‚unpolished,‘ ‚meandering,‘ ‚diffuse,‘ or ‚undisciplined‘; the less charitable labeled it ‚pointless,‘ ‚self-indulgent,‘ or ‚out of control‘; the outright dismissive wrote it off as simply ‚dreadful‘ and ‚utterly without interest or merit‘ [...].“ (Carney: *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge u.a., 1996. S. 1f.)

Erzählstruktur auf den narrativen Grundlagen eines klassischen Ehedramas etabliert, mag zunächst verwundern. Doch ist dies auch Ausdruck einer Differenz, die Offenheit und Berührung zulässt. Es ist gerade die klassische Liebesgeschichte, die Hawks jenen *new twist* bzw. die generell jene Verschiebung von Konventionalitäten innerhalb des Remarriage-Genres ermöglicht. Die Handlung von *FACES* wiederum ist vordergründig in den Strukturen eines klassischen Ehedramas angelegt: Richard Forst (John Marley), ein in unerfüllender Ehe lebender Mann, verlangt von seiner Frau Maria (Lynn Carlin) die Scheidung, woraufhin beide die folgende Nacht mit einem/r je anderen PartnerIn verbringen und so die Krisen ihrer, auch gemeinsamen, Leben nach außen tragen. Es ist jedoch auch gerade die Einfachheit dieser klassischen Strukturen, die es Cassavetes erlaubt, in *FACES* seine eigenen filmästhetischen Vorstellungen unabhängig umzusetzen. Diese künstlerische Unabhängigkeit bzw. die von den Studios unabhängige Produktion des Films brachte Cassavetes wiederum in die paradoxe Situation, von seiner eigenen finanziellen Lage, gerade seinen Engagements in Hollywood-Produktionen sowie der zeitlichen Verfügbarkeit der großteils aus dem eigenen Freundeskreis stammenden und in der Regel ohne Gage oder Bezahlung mitwirkenden SchauspielerInnen und Crew-Mitglieder abhängig zu sein und daher das Projekt teilweise mehrere Monate ruhen lassen zu müssen.³⁷ Doch bildet sich gerade in dieser Geschichte jener Position des parasitär-abhängigen Ablehnenden, die Cassavetes gegen und gegenüber Hollywood einnahm und die sich an den Bildern von *FACES* als eine Geschichte ebenjenes bereits erwähnten Prozesses der ästhetischen Öffnung klassisch hollywoodscher Erzählstrategien realisiert, auch die Öffnung jener Genre-Standards ab, die durch Filmemacher wie Hawks in nicht weniger parasitärem und nicht weniger paradoxem Spiel mit diesen selbst als solche erst zu festigen möglich gemacht wurden.

Darin liegt nun nicht nur ein weiterer Grund, an beiden Filmbeispielen und ihrer jeweiligen Geschichte(n) als je singuläre Exempel eines *taktil-taktischen* Takts zwischen Verslossenheit und Offenheit, Trennung und Berührung an der Entstehung diverser Erzählmechanismen und –ästhetiken innerhalb eines Corpus Kino diesen Takt selbst darzustellen. An ihnen soll demnach auch ganz explizit die Frage erörtert werden, inwiefern in Cassavetes' *FACES* Verhandlungen, Entwürfe, Akte von Gemeinschaft und

³⁷ Von den Verzögerungen, die durch oftmalige Änderungen im Drehbuch, Nachdreharbeiten wegen teilweise unbrauchbarem und sogar vernichtetem Filmmaterial sowie ständigen Änderungen an den verschiedenen Schnittfassungen, die auf Filmfestivals und Vorpremieren gezeigt wurden und in denen er auch versuchte, auf Kritik und Anregungen der Zuseher einzugehen, ganz zu schweigen. (Vgl. dazu auch das Kapitel zu *FACES* in: Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. Frankfurt am Main, 2003. S. 180 – 270)

Gemeinschaftlichkeit radikalisiert wurden, die in Hawks' *HIS GIRL FRIDAY* zwar bereits angelegt, aber durch eine turbulente Handlung und produktionstechnischen Ökonomismus noch verdeckt worden waren. Gerade Stanley Cavell hat in seinem aufschlussreichen Buch *Pursuits of Happiness* durch eine Analyse der kulturellen Einbettung der Remarriage Comedies und deren unterschiedlichen Aufarbeitungen des Themas Partnerschaft und Gemeinschaft inner- und außerhalb der Ehe in das Projekt der amerikanischen Demokratie diesem Genre zu später (film)philosophischer Geltung verholfen. Jean-Luc Nancy wiederum bietet neben *Corpus* mit seinem bereits erwähnten Werk *Die entwerkte Gemeinschaft* einen fruchtbaren Zugang, Cassavetes' *FACES* als Akt oder Statement eines radikaler, rudimentärer und direkter gefassten sowie sich von kultureller Prägung befreienden Gemeinschaftsbegriffs in Betracht zu ziehen. In diesem Sinne werden die beiden das jeweilige Filmbeispiel behandelnden Kapitel dieser Arbeit in je drei Teile gegliedert, die zum Thema der Ehe, der – Gemeinschaft (er)schöpfenden – Geste und des (schauspielerisch-alltäglichen) Selbst in der Gemeinschaft in gegenseitigem Bezug wie gegenseitiger Abgrenzung zueinander stehen und wirken. Somit soll auf Ebene des Denkens eines Corpus Kino – und nichts anderes als Corpus ist dieser Text – das nachvollzogen werden, was sich auf filmästhetischer Ebene zwischen beiden Filmen *ab-spielt*. Aus diesem Spiel soll schließlich die Öffnung hin zu einem Denken des Kinos als eines zur Gemeinschaft herausfordernden Corpus hervorgehen. Eine Herausforderung, die sich als in *HIS GIRL FRIDAY* in der Wiederverheiratung liegend, in *FACES* in der Krise offen zu Tage tretend kristallisieren soll.

Um diese Öffnung realisieren zu können, beide Filme zu- und gegeneinander in Bewegung bringen zu können, soll im ersten Kapitel dieser Arbeit die Basis für die spätere Betrachtung von *HIS GIRL FRIDAY* in Bezug auf die Frage nach Gemeinschaft, die in Stanley Cavells *Pursuits of Happiness* ihren wesentlichen Input finden wird, gelegt werden. Die Charakterisierung der Offenheit der Cavellschen Kinotheorie – mithin ihrer an der Leinwand des Kinosaals als einer Art Haut ansetzenden Beschreibung einer Körperlichkeit –, wie dieser sie in einem seiner früheren Werke, *The World Viewed*, angelegt hat, liefert mit Hilfe von Nancys Corpus-Figur schlussendlich auch wesentliche Grundzüge eines der Gemeinschaft Raum gebenden Kinobegriffs.

2. Haut und Oberfläche – Die Kinoleinwand als Ort des totalen Kinos

Die Kinoleinwand als Haut, Oberfläche. Diese begriffliche Prägung findet ihren Grund nicht nur im Denken Stanley Cavells in Bezug auf das Kino, in dem er sich stark mit dem Passieren³⁸ des Films auf der Leinwand während einer Projektion beschäftigt. Davon ausgehend charakterisiert er den Status des/r Zuschauers/in in Bezug zur gezeigten Welt und den SchauspielerInnen sowie umgekehrt deren Status in Bezug zum/r ZuseherIn als einen zwischen An- und Abwesenheit oszillierenden. Darüber hinaus ergibt sich diese Prägung insofern aus dem inhaltlichen Kontext dieser Arbeit, als für die Bestimmung eines Corpus Kino als eines Corpus der Gemeinschaft zunächst am Sichtbarsten und *Offensichtlichsten*: an der projizierten Leinwand angesetzt werden muss. Diese kann, im Sinne ihrer selbst als Stätte eines passierenden Films, als rahmende Oberfläche, die einen Corpus Film an sich in Bewegung bringt, in Anlehnung an Jean-Luc Nancys Terminologie als *Haut* im konkreten Sinne verstanden werden. Solcherart verknüpft, lässt eine Haut Leinwand unter näherer Betrachtung nicht nur die Offenheit des Werdens, sondern auch die Geschlossenheit des bereits Vergangenen erkennen: was an ihr geschieht, an dem man und das bei einem selbst als ZuseherIn anwesend ist, ist zugleich nur noch Abbild dessen, was als solches bereits vergangen, vorüber, abwesend ist. In dem Maße seines Werdens ist ein Körper an seiner Haut auch sein eigenes Vergehen. In dem Maße, an dem an der Leinwand *als* Film³⁹ dieser als Corpus statthat, verdichten sich an ihr jene die Filmbilder begleitenden Geschichten, die in der Einleitung bereits erwähnt wurden, in ihrer Abwesenheit, ihrem Geworden-Sein. Die Erfahrung des Kinos, auch das ist eine Konsequenz der Cavellschen Kinotheorie, ist auch eine Erfahrung des Gespenstischen, des phantomhaft Unsterblichen an etwas bereits Gestorbenem. Diese Konstellation von Präsenz und Abwesenheit hat auch Auswirkungen auf den Begriff des Off, wie er von Deleuze aus in Ansatz genommen wurde, kann dieser unter solcher Voraussetzung doch nicht mehr bloße Ganzheit des Werdens sein. An dieser Erfahrung des Kinos an der Leinwand als Grenze des Sicht- und *Passierbaren* die Möglichkeit einer Berührung im Sinne einer Annäherung des/r Zusehers/in an den Film als dieses

³⁸ Dem Passieren nicht nur im Sinne eines Stattfindens, sondern auch im Sinne des Passierens als eines Vorübergehens, eines *Vorbeiziehens* des Filmstreifens vor dem Licht des Projektors.

³⁹ Die projizierte Leinwand als *Kinoleinwand* wird zu dieser erst durch die Projektion des Films selbst. Als eine Art Schattenfänger gibt sie dem gezeigten Film nicht nur Oberfläche, sondern wird dadurch selbst zum Film, zu einem Belag, einer Schicht, an der sich die Möglichkeit einer nicht-projizierten Leinwand zu einer projizierten Leinwand, also einer Leinwand, die in der Projektion als solche und als solch ein Film erst in Erscheinung tritt, realisiert.

Passierbare offen zu halten, diesem inhaltlichen Bestreben soll im folgenden Kapitel daher auch nachgegangen werden. Dem Bestreben einer Annäherung, wie es schließlich in den späteren Kapiteln dieser Arbeit selbst stattfinden soll. Als wichtiger Input hierzu wird wiederum Stanley Cavells Herangehensweise dienen, einer allzu starken Tendenz an der Leinwand zum Geschlossenen und Abgeschirmten vorzubeugen, indem er weniger im Allgemeinen an der Position des/r Zusehers/in, sondern vielmehr im Speziellen an seiner eigenen Position als *dieser* Zuseher, an *diesem* Denken und seiner kulturellen Geprägtheit die Leinwand als Haut und derart als Stätte des (kulturellen) *Einbettens*, (Ein)Prägens und des Erfahrens als Werden, mithin als Offengehaltenes belässt.

2.1. Die Leinwand als Rahmen

Stanley Cavells Weg zur Leinwand als eine rahmende Oberfläche führt grundsätzlich über den Schnitt als Basis der Bewegung: In seinem Buch *The World Viewed* setzt er an einem ontologischen Konnex zwischen Fotografie und Filmleinwand an, der sich aus der grundsätzlichen Frage nach dem Seinsunterschied zwischen ebenjener Fotografie und einem Gemälde bzw. aus der Frage nach dem je unterschiedlichen Bezug zum Begriff der Welt ergibt, der von den Bildern ausgeht: „Wir könnten sagen: Ein Gemälde *ist* [sic!] eine Welt, eine Fotografie ist (Ausschnitt und Teil) *von* [sic!] der Welt. Was eine Fotografie ausmacht, ist, daß sie begrenzt ist.“⁴⁰ Cavell untersucht zunächst also das still stehende, noch nicht bewegte Bild, das allerdings an seiner Begrenzung bereits das Potenzial zum Film an sich trägt, ist es doch genau die Fotografie als Begrenztes, an dem der Schnitt als solcher stattfinden kann: „Eine Fotografie ist abgeschnitten, [...] durch die Kamera selbst. Die Kamera schneidet ab, indem sie den Sichtumfang im voraus [sic!] festlegt [...]“.⁴¹

Dieser Schnitt vollzieht sich also zunächst wesentlich als ein Akt der Kamera, die damit sowohl die Fotografie, als auch die Filmleinwand als belichtete bzw. beleuchtete Oberfläche konstituiert, als *Spot*, an dem der Schnitt durch die Belichtung fortgesetzt wird. Das Schneiden ergibt sich an der Kamera nämlich nicht nur durch das Objektiv, die Wahl eines Ausschnitts, sondern auch durch ihren Verschluss, der die Dauer der

⁴⁰ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. In: Cavell: *Nach der Philosophie. Essays*. Berlin, 2001. S.129.

⁴¹ Ebd.

Belichtung festlegt. Somit wird Licht gebündelt, eingebrannt auf einen Streifen Film; das Ausschneiden eines Motivs bedeutet demnach auch, der Welt Etwas zu entreißen, ein Akt, der seine physische Manifestation darin erfährt, dass er sein Material – den Filmstreifen – tatsächlich verwundet. Wo dieses doppelläufige Schneiden im Prozess der Ausarbeitung von Fotografien auf Fotopapier fortgesetzt wird, wird in erweiterter Form bei einer Filmprojektion der Schnitt als solcher zur Schau gestellt: wie bei der Belichtung in der Dunkelkammer wird bei einer Projektion in metaphorischem Sinne das gebündelte Licht als Strahl zwar wieder freigegeben, der Schnitt findet hier jedoch an den Kادتrennungen, jenen schmalen schwarzen Balken zwischen den einzelnen Bildern, die diesen erst seriellen Charakter verleihen, als Bewegung statt. Der flutende Lichtstrahl wird nicht nur durch die Schatten der Filmbilder, sondern auch durch den Filmstreifen selbst ständig unterbrochen. Wo an der Kamera die Blende und der Verschluss den Ausschnitt der Welt auch einer dem Filmstreifen inhärenten Möglichkeit zur Überbelichtung entreißen, wird an der Leinwand durch den Filmstreifen selbst einer Blendung durch den Projektor eine erneute Sichtbarkeit, eine *Re-Visualisierung* abgerungen.

Der Welt ein Bild auszuschneiden bedeutet also nicht nur, ein fotografisches oder filmisches Motiv abzubilden, sondern auch, es *als* dieses Ausgeschnittene *in* der Welt, derart als *Abgeschnittenes von* der Welt, somit als Ereignis, als Akt, der – auf der Leinwand – als sein eigener Schnitt erscheint, stattfinden zu lassen. Es bedeutet, dass ein singuläres Moment der Welt enthoben wird, das im Prozess der *Re-Visualisierung* als Singularität in dieser Welt erhalten bleibt. Dieser doppelte Seinszustand von Aus- und Abgeschnittenheit ist es, der in Stanley Cavells Feststellung, wonach eine Fotografie – und Film ist an diesem Punkt zunächst eine Abfolge einzelner Fotografien – Ausschnitt *und* Teil⁴² von der Welt sei, Anklang findet. Daraus folgt allerdings eine wechselseitige Bezüglichkeit zur Welt, der jener fotografierte oder gefilmte Teil von ihr entrissen wurde, welche beide, Welt wie Fotografie oder Film, in den Stand des voneinander Abgeschnitten-Seins versetzen: „Wenn eine Fotografie formatiert ist, dann ist der Rest der Welt *weggeschnitten* [sic!]. Die implizite Gegenwart des Rests der Welt und sein expliziter Ausschluß sind bei Betrachtung einer Fotografie ebenso wesentlich wie das,

⁴² Die deutsche Übersetzung würde ohne diese Einfügung in Klammer – siehe betreffendes Zitat auf Seite 23 dieser Arbeit – der begrifflichen Subtilität des englischen Originaltexts nur schwer gerecht werden: die Termini *Ausschnitt* und *Teil* kommen dort nämlich gar nicht erst vor. Vielmehr gelingt es Cavell, durch eine bloße Betonung der Mehrdeutigkeit des Wortes *of* in seiner Formulierung „[...] a photograph is *of* [sic!] the world[.]“ (Cavell: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. Cambridge, Mass; London, 1979. S. 24), demnach eine Fotografie also *von* oder *aus* der Welt sowie auch *über die* Welt sein kann, auf diese feinen Differenzierungen in der Bezüglichkeit einer Fotografie zur Welt hinzuweisen.

was explizit anwesend ist.“⁴³ Ein Schnitt extrahiert nicht nur ein bestimmtes Objekt explizit vom Rest der Welt an einer begrenzten Fotografie, ihr ebenso expliziter Ausschluss impliziert auch die *stattfindende* Gegenwart dieser Welt insofern, als in ihr auch die Existenz der Fotografie als solcher *statthat*. Mit anderen Worten: das Festhalten eines Motivs mit der Kamera bedeutet keinen Stillstand der Welt, die Begrenztheit der daraus entstehenden Fotografie impliziert vielmehr eine Gegenwart ihres Betrachtet-Werdens, in der die Welt in Form eines Aus-Schnitts ihrem Vergangenen gegenübersteht. Diese Situation des Gegenüberstehens wiederum kann nur unter dem *Aus-Schluss* der Welt aus ihrem Vergangenen zustande kommen, indem mit der Fotografie eine Möglichkeit der Welt zu einer *bleibenden* Gegenwart hin geschlossen, als ein *Vergangen-Sein* realisiert wird.⁴⁴

In weiterer Konsequenz wird bei einer Filmprojektion also in jenem gesteigerten Maße ein an der Fotografie bereits angelegter Ausschnitt der Welt nicht nur als Schnitt im Raum, sondern auch als Schnitt in der Zeit evident, als in ihr der Schnitt als Bewegung und fortschreitendes Werden in Erscheinung tritt. Diese Konstellation führt bei Cavell zunächst zu einer ähnlichen Konzeption, wie sie später bei Deleuze im Off-Begriff unter relativem Aspekt, also mit Blick auf die unendlich offene Vergrößerung von Bild-Ensembles durch eine Erweiterung des Bildfeldes, angelegt werden sollte: „Da die Kamera endlich ist, schneidet sie aus einem unendlich größeren Feld einen Teil heraus; weitere Teile dieses Feldes könnten in die tatsächlich gemachte Fotografie einbezogen, im Prinzip könnte alles abgebildet werden.“⁴⁵ Die scheinbare Diskrepanz zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit ist schließlich der springende Punkt: in ihrer Endlichkeit versetzt die Kamera – die Cavell sinngemäß wenig später als „Öffnung in einer Schachtel“⁴⁶ bezeichnet – einem Teil der Welt durch sein Herausgeschnitten-Werden ein Ende, er wird als Fotografie, als Ausschnitt finalisiert. Genau die Tatsache, zu einem Ende gesetzt worden zu sein, eröffnet der Fotografie aber jene implizite Erweiterbarkeit, jene Möglichkeit des Eingebettet-Seins in das Unendliche bzw. jene Möglichkeit, in

⁴³ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 130.

⁴⁴ Der letzte Teil des obigen Zitats – darüber, was in einer Fotografie explizit anwesend ist – lautet im englischen Original: „[...] what it [die Fotografie; Anm., S.M.] explicitly presents.“ (Cavell: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. a.a.O. S. 24) Cavell spielt an dieser Stelle – in der deutschen Übersetzung ist dieser Bezug weniger deutlich ausgeführt – auf ein Vor- oder Darstellen durch die Fotografie an, also auf eine Art der *Vergegenwärtigung*. Auch in dieser Formulierung ist die Situation des eigenen Betrachtet-Werdens als ein der Fotografie explizit impliziter Zustand angelegt. Dass dieser über die Möglichkeit des Passiven nicht hinausgehen kann, unterstreicht den Charakter des in der Fotografie Vergangenen-Seienden.

⁴⁵ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 129.

⁴⁶ Ebd. S. 130.

zahllose Kontexte eingebettet werden zu können, die sie am Ausgeschnitten-Sein ihres Motivs an sich trägt. Für die Filmleinwand bedeutet dies, an sich selbst, also innerhalb ihrer Maße, bereits in das Unendliche eingebettet zu sein, da die Impliziertheit dieser Unendlichkeit am Schnitt als Bewegung, am werdenden Motiv eines bewegten Bildes evidenter und unmittelbarer, also neben ihrer Ausdehnung auch in ihrer je eigenen Dauer, erscheint. Mit ihrem Akt des Schneidens die Filmleinwand als beleuchtete Oberfläche und Spot zu konstituieren, bedeutet für die Kamera somit auch, den späteren *Rahmen* geltend zu machen bzw. die Leinwand *als* Rahmen in Erscheinung treten zu lassen, an dem und *innerhalb dessen* der Prozess der Erweiterung und Einbettung schließlich stattfinden kann:

„Da sie ein fotografisches Feld ist, hat die Leinwand keinen Rahmen, das heißt, keinen Rand. Ihre Grenzen sind nicht die Ränder einer gegebenen Form, sondern die Begrenztheit oder das Fassungsvermögen eines Behälters. Die Leinwand *ist* [sic!] ein Rahmen; das gesamte Feld der Leinwand ist der Rahmen – so wie ein einzelner Filmkader ein ganzes fotografisches Feld ist, vergleichbar mit dem Rahmen eines Webstuhls oder dem Gerüst eines Hauses. In diesem Sinn ist der Leinwandrahmen eine Gußform.“⁴⁷

Mit dem Sinnbild der Gussform als einem der Schmiedekunst entlehnten Begriff stellt Cavell klar, dass es sich bei der Filmleinwand um ein Formprinzip handelt, nicht um eine gegebene Form. Ihre Begrenzungen sind auch Grenzen der Bildgestaltung, der Choreographie, des Blickwinkels. Mise-en-scène, Aufbau und Gestaltung des Filmbildes, bezeichnet somit auch die Ausgestaltung des Bildrahmens, die Festlegung eines Aktionsradius, eines Handlungs- und Gestaltungsrahmens, dessen Grenzen während der Produktion des Films stets in Berührung, Bewegung, Auslotung und Erweiterung geraten.

„Das Zurückfahren mit der Kamera und der Kameranachschwenk sind zwei Möglichkeiten, den Rahmen zu erweitern; die Nahaufnahme erfasst einen Körperteil, einen Gegenstand, oder eine kleine Gruppe von Gegenständen, sie wird dabei vom gesamten Rahmen der Natur, den sie zugleich reflektiert, unterstützt. Der sich ändernde Rahmen ist das Bild perfekter Aufmerksamkeit.“⁴⁸

Das Bild perfekter Aufmerksamkeit liegt nun genau in jenem separierenden Moment, in dem die Montage einer Filmszene suggeriert, an dieser Szene in all dem Detailreichtum ihres Geschehens *teilhaben* zu können, ohne durch persönliche *Anteilnahme* als ein auf die Szene Einfluss nehmen Könnender das Risiko eingehen zu müssen, einen Teil des

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

Geschehens nicht *mit* zu bekommen. Es findet an der Leinwand den Rahmen seiner Möglichkeiten vor. Dementsprechend kann die Leinwand auch als eine Art Maske zur Datenerfassung ebenso wie als Schablone zur Dateneingabe – auch einer Eingabe im Sinne einer geistigen und kreativen Tätigkeit – verstanden werden, die je nach Anforderung der Szenerie durch die Arbeit der Kamera und die Konstruktion der Montage veränder- oder erweiterbar ist. Sie ist keine Rahmung im Sinne einer Einfassung, die Grenzen als das Verweisen in Schranken verabsolutiert, sondern der Rahmen, das *aufgespannte Setting*, eines Stattfindens, die Möglichkeit des Films zur Oberfläche.

An der Leinwand findet der Film demnach eine Möglichkeit zur Bewegtheit, da diese als veränderbarer Rahmen in ihren stets gleichen Maßen die Beweglichkeit der Kamera sowie der Veränderbarkeit ihrer Einstellungsgrößen und Blickwinkel ebenso begründet, wie die Kamera ihrerseits die Leinwand als jenen veränderbaren Rahmen konstituiert. Die Leinwand wird daher zu einer virtuell dehnbaren Oberfläche bzw. gibt dem Film als diese Oberfläche seinen Ort. Sie ist dessen Haut und Stätte, das Organ seiner Möglichkeiten.

2.2. Das Phantom Kino

Retrospektiv und zusammenfassend ließe sich über das Bisherige sagen: die Leinwand ist als Haut des Films, als dessen Rahmen und Oberfläche, woran er den Ort seines Stattfindens und seiner Bewegtheit hat, zugleich Stätte eines Schnitts, an dem die Welt implizit als Ausgeschlossenes dem Ausgeschnitten-Sein ihres eigenen Vergangenen gegenüber steht. Als Organ seiner Möglichkeiten ist die Leinwand die Oberfläche des Films als *Gewebe*, als Verwobenes, das – ähnlich der Deleuzeschen Konzeption – stets in etwas Größeres verwoben werden kann. Der Film führt an sich Fäden (s)einer Welt zusammen, indem er dieser selbst bestimmender Faden ist: der Streifen, der sich *laufend* über das Licht des Projektors legt und durch sein Projiziert-Werden die Leinwand zu seiner oberflächlichen Membran macht.

Sowohl als Membran, als auch als Schnittstelle ist die Filmleinwand allerdings ein Schirm, Aufgespanntes, Aufgezogenes; sie gibt den Rahmen der filmischen Existenz wie auch die Markierung des Abgeschnittenen, in beiden Fällen ist sie bestimmende

Abschirmung. Oder in den Worten Cavells: „Eine Leinwand ist eine Barriere[.]“⁴⁹, Ort einer Trennung und Verortung eines Akts des Fernhaltens:

„Sie [die Leinwand; Anm., S.M.] schirmt mich ab von der Welt, die sie festhält – das heißt, sie macht mich unsichtbar. Und sie schirmt diese Welt von mir ab – das heißt, sie schirmt deren Existenz von mir ab. Daß die projizierte Welt (jetzt) nicht existiert, ist ihr einziger Unterschied zur Wirklichkeit.“⁵⁰

Cavell markiert hier eine Differenz weniger zwischen einer gefilmten Welt und einer gegenwärtigen Wirklichkeit, als vielmehr zwischen einer festgehaltenen, vergangenen Welt und dem Film als Existenz. Diese – von der Kamera als Abbild, von der Leinwand als aufgeblasene Projektion – festgehaltene Welt findet ihre Existenz als Filmwelt in jenem paradoxen (*jetzt*), das sie einerseits im Moment des Festgehalten-Werdens in zukünftiger Vergangenheit verharren lässt, sie aber andererseits an der Existenz des Films, der projizierten Leinwand, stets in ihre Gegenwartigkeit als Vergangenen-Seiendes und mithin Fiktiv-Reales (ver)zerrt, es vor ihrem Absturz in nicht (mehr) erinnerte Gleichgültigkeit – anders gesagt: in die *Geschichtslosigkeit*⁵¹ – festhält. Die festgehaltene Welt findet ihr Sein, ihre Anwesenheit, nur noch an der Existenz des Films, als bereits vergangener Ausschnitt der Welt ist sie trotz ihrer Sichtbarkeit abwesend – ein Unterschied zur Wirklichkeit der Filmprojektion vor den ZuseherInnen, dessen Marke die Leinwand ist. Ein Film erscheint dem Publikum unter diesem Gesichtspunkt eher als Rekapitulation, dessen Position gegenüber dem auf der Leinwand Gezeigten ist durch den Prozess einer *Wieder-Holung* charakterisiert: „Ich bin nicht anwesend bei Geschehnissen, die ich zur Kenntnis nehmen muß, sondern bei etwas, das sich ereignet hat und das ich (wie eine Erinnerung) aufnehme.“⁵² Diese Aufnahme einer Wieder-Holung versteht sich im Sinne einer Speicherung wie auch – wenn man denselben Film verteilt über längere Zeiträume mehrere Male sieht – im Sinne einer Annahme, eines Filterns von Erinnerungslücken – oder auch einer Annahme als Vorausahnung des weiteren Handlungsverlaufs des Films aufgrund der Wiedererkennung bestimmter Genre-Muster. Was dieser Prozess beschreibt ist der Akt einer *Vergegenwärtigung* von

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Als filmischer Ausschnitt der Welt losgelassen zu werden, bedeutet für diesen somit, die eigene Geschichtlichkeit, also den eigenen Platz zwischen den ihn umgebenden und ihn bedingenden Geschichten, die eigene Historizität als in der (Film)Geschichte chronologisiertes Element sowie das eigene Potenzial, Teil einer Geschichte oder Story eines Films sein zu können, zu verlieren.

⁵² Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 131.

etwas, das als solches – als von seiner Aufnahme unabhängiges Geschehnis – nicht mehr präsent sein kann.

Im Film kommt somit nichts vor, was nicht an diesem selbst Film als Existenz wäre. Unter Bedachtnahme der zumeist in einem Film agierenden SchauspielerInnen stellt Cavell dazu fest: „Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß im Film kein lebendiges menschliches Wesen vorkommt.“⁵³ In Erinnerung an den bereits zitierten *gesamten Rahmen der Natur*, der die Aufnahme einer Kamera *unterstützt*, wäre darunter zu verstehen, dass der natürliche Rahmen für die Existenz eines lebendigen menschlichen Wesens *als* Rahmen eine Vorlage für die Filmleinwand als Rahmen einer Existenz des Films oder einer Filmaufnahme darstellt – mit jener Konsequenz allerdings, dass durch die Konfrontation der Welt mit dem Vergangen-Sein ihrer Ausschnitte an der Leinwand, die Filmaufnahme – wie im selben Zitat auch zu lesen war – den natürlichen Rahmen zugleich *reflektiert*, also im Werden natürlicher Veränderung zugleich dessen eigenes Vergehen, letztlich das Element des Todes, das *Vor-Kommen* des Gestorbenen in Erscheinung treten lässt.⁵⁴ Corpus Film ist also auch deshalb an sich Existenz, reines Außen-Sein, da er in sich die aufgenommenen Geschehnisse zu einem Ende bringt, ihr Geworden-Sein als deren Tod zu erkennen gibt und sie darin geschlossen hält. Letztlich trägt ein Körper an seinen Möglichkeiten bereits sein eigenes Verwelken und seinen eigenen Tod in sich. In der unendlich impliziten oder implizit unendlichen Anwesenheit der Welt im Film läuft dieser an sich von Anfang an seinem eigenen Ende entgegen. Jede (ab)geschnittene Einstellung, jede zu Ende gebrachte Szene als Teil jenes Etwas, das sich bereits ereignet hat, nimmt in seinem eigenen Gestorben-Sein dem Film in jenem Maße eine Existenz-Möglichkeit, in dem diesem aus dem jeweiligen Schnitt eine neue Möglichkeit erwächst. Das fiktive Moment der Bilder und Geschehnisse als Teil einer Filmstory ergibt sich also insofern auch aus ihrem eigenen Vergangen-Sein, als dieses den Film unvermeidlich an den *in sich* unvorstellbaren Punkt des *Abspanns* treibt, jener *Ek-Stase*, jenes Aus-sich-Heraustretens des Films, an dem dieser als solcher erst in vollem Umfang, also als geendeter Film, gewahr wird und an dem die Leinwand ihrer Spannung als Rahmen und Schirm verlustig geht, als abgedunkelte Oberfläche wieder in ungenutzte Potenzialität verfällt.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Insofern ist mit der Reflektion des Rahmens der Natur im ganz konkreten und wörtlichen Sinne ein *Zurückstrahlen* auf diesen gemeint, ein (zu)rückwirkender Lichtstrahl also, der in sich selbst Zeichen des Vergangen-Seins ist – ähnlich den am Himmel sichtbaren Sternen, die aufgrund der großen Entfernung von mehreren Lichtjahren, die das von ihnen reflektierte Licht zur Erde zurücklegen muss, im Moment des Gesehen-Werdens durch uns nur noch Abbild einer Vergangenheit sind. Dementsprechend *scheint* die Komponente des Vergangenen aus den Bildern auf der Leinwand hervor.

Ein Körper trägt ebenso von Beginn an, so nicht Zeichen seines Verfalls, zumindest Spuren seines Vergehens an sich.⁵⁵ Diese Spuren bringen ebenso Geschehnisse zum Ausdruck, die als solche abwesend, bereits vergangen, aber am Körper als Narbe, als Falte, als Transplantat oder künstlicher Einsatz – Klammern, Nägel, Platten, Gelenke, Prothesen – stets implizit anwesend bleiben, *unausgesprochen* wirken. Die Geschehnisse sind abwesend, da sie sich nicht an ihrem Geschehen *artikulieren*, mitteilen, bleiben aber als Auswirkungen am Körper als im doppelten Sinne – sowohl das Geschehnis selbst, als auch einen früheren Zustand des Körpers betreffend – *unwiederbringlich* vorhanden. Die zuvor ins Spiel gebrachte Auf- oder Annahme einer Wieder-Holung bedeutet für einen außen-stehenden Körper, an die Geschichten und Geschehnisse zu rühren, die sich dem Anderen eingeschrieben haben, diese aber am Anderen nur noch als Abbild ihrer Vergangenheit, also nicht mehr unter persönlicher (An)Teilnahme erfahren bzw. bewusst nur unter in gleichem Ausmaß stattfindender Einschränkung eigener Möglichkeiten nachvollziehen zu können. Diese Wieder-Holung trägt – vor allem in Bezug auf den anderen Körper – den Charakter einer *Heimsuchung* an sich, sie ist die Begegnung mit etwas, das im Lebendigen bereits auf dessen Tod verweist, das in das Anwesende das Abwesende trägt, indem es selbst nur als Abwesendes anwesend ist – die Wieder-Holung ist die Begegnung mit einem *Phantom*.

In Bezug auf den Film bedeutet dies, dass die gefilmten Geschehnisse nicht mehr als solche, sondern als geschehenes Etwas anwesend sind, dass – in den Worten Cavells – im Film „kein lebendiges menschliches Wesen vorkommt“, sondern „ein menschliches *Etwas* [sic!]“, „das in nichts dem gleicht, was wir kennen.“⁵⁶ Dieses Etwas ist eine Spur der Welt, eine Spur des Lebendigen im Film, in dessen phantomhaftem Charakter aus zeitgleicher An- und Abwesenheit es dem/r ZuseherIn zugleich als vertraut und doch fremd gegenüber tritt. Das Etwas ist dem/r ZuseherIn *bekannt*, er/sie *kennt* es aber nicht. Den Charakter des Fremden, Unvertrauten trägt es daher auch an sich, da es in sich ebenso Spur des Todes ist, also als Phantom etwas vorweg nimmt, das als Geschehnis bis zuletzt *unvorstellbar*⁵⁷ bleibt – ebenso unvorstellbar wie das vergangene Geschehnis

⁵⁵ Seien es bei einem menschlichen Körper etwa die Veränderung von Gesichtszügen, die sich – gleich einer boshaften Ironie – anhand von Fotografien und Filmen dokumentieren und lesen lassen, körperliche Beschwerden, die sich in der Veränderung eigener Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten manifestieren, oder bleibende Spuren von Gewalteinwirkung, Unfällen oder chirurgischen Eingriffen – Narben an Stellen, an denen Schnitte behandelt werden mussten, an denen Organe in ihrer Funktion versagt haben, an denen eine Transplantation stattfinden oder Korrekturen am Bewegungsapparat, Eingriffe am Skelett vorgenommen werden mussten. All dies sind Spuren fortschreitender (Lebens)Dauer.

⁵⁶ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“, a.a.O. S.131.

⁵⁷ Wobei mit diesem Begriff weniger das Nicht-Vorstellbare als vielmehr das stets nur in verzerrter, einer wahrhaften Präsenz nie gerecht werdenden Weise Vorstellbare bedeutet wird.

selbst, ebenso unvorstellbar wie das Ende eines Films, der Abspann, den dieser aus sich heraus nicht *vorstellen*, sondern stets nur radikal setzen, also *vor-stellen* kann.

Für die Gesamtheit des Kinos, das sich am Film realisiert und das durch das Off als Ganzes, wie es von Deleuze gedacht wurde, in seiner Unabschließbarkeit gehalten wird, bedeutet das bisher Gesagte nun, als Corpus ebenfalls phantomhafte Elemente, Spuren des Todes in sich zu tragen.⁵⁸ Kino als seinerseits Teil der Welt bekommt im Rahmen seiner Vorführung, im Kino – in Bezug auf den Kontext Corpus ist der weniger gebräuchliche Begriff *Lichtspielhaus* sogar die fruchtbarere Bezeichnung –, den Charakter eines Geschehens, das bereits in seinem Passieren vergangen *gewesen* sein wird, also *Wesen* gehabt haben wird. Mehr als in den Bildern des Films stellt sich Kino – eine wesentliche Konsequenz der Verknüpfung des Cavellschen Entwurfs der Filmleinwand mit dem Zusammenwirken von Deleuzes Off und Nancys Corpus – in der evidentesten Situation seines eigenen Werdens, seiner Realisierung als Projektion vom Projektor auf die Leinwand, als ein sich als Vorführung realisierendes *Zwischen*; in dieser Realisierung stellt es sich bereits als Phantom dar, in seinem Geschehen als Kino-Vorführung ist es bereits – und darin liegt sein Wesen als *Gewesheit* – Teil seiner Vergangenheit, ist es *Wiederholung*. In seiner eigenen Vorführung ist es also der von Cavell bemühte *Rest der Welt*, und dies in doppeltem Sinne: es ist explizit als Teil der Welt ein Überbleibsel ihrer selbst, da diese in der betreffenden Situation explizit unter Ausschluss steht; es ist allerdings auch die implizite übrige Welt, die im Angesicht der Filmbilder sowie in diesen selbst als Bedingung ihrer Vergangenheiten – als Gegenwart ihres ek-statischen Vorgeführt-Werdens – still schweigend, abgeschirmt, anwesend ist.

Das Unabschließbare des Kinos, vielmehr das Kino als sein eigenes *Off*, nicht nur als sein Ganzes, sondern auch als sein *Aus-Sein*, wie es sich an der Filmleinwand manifestiert, ist in seiner Erscheinung als Phantom durch einen und als ein Seinszustand charakterisiert, den Jean-Luc Nancy in seinem Buch *Corpus* als *Arealität* zur Darstellung bringt. Mit diesem Begriff spricht Nancy einerseits jenen Abstand, jenen Raum zwischen

⁵⁸ Auf dieser abstrakteren Ebene würden etwa gerade Fragmente von verschollenen Filmen aus der Frühzeit des Kinos – etwa jenes 40-minütige Fragment des über Jahrzehnte verschollen geglaubten abendfüllenden Stummfilmklassikers MOZARTS LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN (Ö 1921) von Otto Kreisler, das während langer Recherchen durch das Filmarchiv Austria im Museum M.I.C.S. in Rom entdeckt und für das Wiener Mozartjahr 2006 restauriert wurde (Vgl. dazu den entsprechenden Eintrag zur restaurierten Fassung in der Online Filmdatenbank unter <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=137647&vid=223550> - Zugriff: 17.05.2013) – oder Zeitungsberichte darüber sowie generell Berichte über Kinoproduktionen, vergangene Filmpremieren, Festivals und Preisverleihungen, im weitesten Sinne Material *archivischen* Charakters, das weniger über das Ereignis selbst, als vielmehr über dessen Vergangen- und bzw. oder Verschollenheit Auskunft gibt, solche Spuren darstellen.

den Körpern an, der sich an den Körpern oder an deren Zwischen als Areal, als stets veränderbarer Existenzrahmen eines Körpers gestaltet. Andererseits bedeutet er damit auch den Horizont dieser Existenz eines Körpers, also die Endlichkeit seiner Existenzmöglichkeiten im Sinne einer *A-Realität*. Dementsprechend charakterisiert er die Arealität zunächst mit den Schlagworten des Fehlens, des Mangels und des Abstands:

„'Arealität' ist ein veraltetes Wort, das das Wesen oder die Eigenschaft eines *Areals (area)* [sic!] bezeichnet. Zufällig eignet sich das Wort auch dazu, ein Fehlen, einen Mangel an Realität oder eine winzig kleine, leichte, schwebende Realität zu unterstellen: diejenige des Abstands, der einen Körper oder in einem Körper verortet.“⁵⁹

Arealität als schwebende Realität bringt demnach die Schwingungen, die Bezüglichkeit zwischen Körpern zum Ausdruck, die in ihrer Leichtigkeit stets dem Entgleiten ihres Fehlens ihr Beharren auf ihrer Verortung als Abstand entgegen setzen muss. Ihr Schwingen hat den Charakter eines Sonars, dessen Wellen durch das Verorten der Körper in ihrer A-Realität Areale vorfinden. Die Arealisierung an den Körpern bringt die A-Realität als Fehlen oder Mangel an Realität zu ihrer Areal-ität als Abstand. Ohne Körper bleibt die Arealität also in sich geschlossenes Areal, es ruht in seiner fehlenden oder mangelnden Realisierung zum Abstand. Ihrem eigenen Schwingen zwischen Verwirklichung und Stillstand entsprechend, verortet sie nicht nur an, sondern auch *in* einem Körper; sie gibt ihm als Areal also nicht nur den Rahmen seiner Existenz, sondern bezeichnet in ihm als A-Realität die Spuren jener geschlossenen Geschichten und Geschehnisse, die seine Endlichkeit bedeuten und seinen Tod in sich vorweg nehmen. Arealität ist im Körper also auch dasjenige, das als Vergangenes nicht mehr Realität werden kann bzw. als Vergangen-Sein nicht mehr Realität ist und in seinem Nicht-mehr-Realität-Sein bereits auf das Nicht-mehr-Realität-Sein-Werden des Körpers verweist.

Unter diesen Blickwinkeln betrachtet, „vereinigt das Reale als *Areales* [sic!] das *Unendliche* [sic!] des Existenzmaximums (*quo magis cogitari non potest*) [sic!] mit dem *endlichen* [sic!] Absoluten des arealen Horizonts.“⁶⁰ Als Areal, Existenzrahmen, bedeutet Arealität an sich die Unendlichkeit des Größtmöglichen, *das nicht mehr gedacht werden kann*,⁶¹ die unendliche Fort-Setzbarkeit des Abstands, die unendliche

⁵⁹ Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 40.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Mit dem lateinischen Zitat im Zitat, das in obiger Form übersetzt werden kann, verweist Nancy – der selbst seine Quelle nicht ausweist – auf Anselm von Canterburys ontologischen Gottesbeweis, wie er in dessen Werk *Proslogion* entwickelt worden ist. Demnach sei Gott dasjenige, worüber hinaus nichts Größeres gedacht werden kann. Da jedoch allein im Verstand stets etwas noch Größeres denkbar sei, worüber hinaus nichts Größeres mehr gedacht werden kann, müsse Dasjenige, worüber hinaus nichts

Fortsetzbarkeit der Existenzmöglichkeiten eines Körpers, das stets potenziell in etwas Größeres Wirksame, den stets offenen Raum. In sich ist sie das areale Absolute, eine Art *Leerraum*, der in den Grenzen seiner Endlichkeit, seiner fehlenden Realität, von der Endlichkeit der Existenz und ihrer Möglichkeiten zeugt. Sie ist jener Horizont, an dem diese Möglichkeiten das Maximum ihrer Ausdehnung, ihr Ende zu erreichen scheinen, der als solcher aber nicht erreichbar, nicht *erfahrbar* ist – sie ist als dieser Horizont die A-Realität, die Unerfahrbarkeit des Todes.

Kino findet nun seine Arealität, seine arealen Komponenten, an all den *Zwischen-* Momenten, die es an sich bzw. seinen Filmen trägt und welche Basis einer Bewegung, einer Berührung und Existenz sind: die Schnitte des Montage-Prozesses etwa, Einstellungs-, Szenen-, Blick- und Wortwechsel, die Korrelationen und Kommunikationen von Geschichten und Gesamtheiten, auf die Deleuze das Off verweisen sah, mithin die Kadertrennungen am Filmstreifen sowie die Leinwand als Existenzrahmen eines Films, als *Zwischen-Raum*. Seinen a-realen Charakter trägt das Kino allerdings in jenem *Zwischenraum* des Vergangen-Seins in sich, in dem es als Phantom erscheint. In der Vorführ-Situation, in der es – wie zuvor bereits erwähnt – sich als solches zur Darstellung bringt, wird dabei auch das Kinopublikum, als Teil des Kinos als übrig gebliebener Rest der Welt, zum Phantom. In gleichem Maße selbst *abgedunkelt* wie der Saal, in dem es Platz genommen hat, *beschattet* von den Schattenspielen des projizierten Filmstreifens, wird das Publikum in Abwesenheit gehüllt:

Größeres mehr gedacht werden kann, nicht nur im Verstand, sondern tatsächlich als Sache existieren, da es als bloß Gedachtes den Widerspruch in sich tragen würde, als etwas, worüber hinaus nichts Größeres gedacht werden kann, etwas zu sein, worüber hinaus Größeres gedacht werden kann. (Vgl.: Sandkühler: *Enzyklopädie Philosophie*. Bd. 1. Hamburg, 1999 S. 512f.) Mit der Wahl genau dieses einen Satzteils, der entgegen des üblicherweise zitierten Ausdrucks zur Illustration des Anselmschen Gottesbeweises – „aliquid quo maius nihil cogitari potest“ (Anselm von Canterbury: *Opera Omnia*. Bd. 1. Edinburgh u.a., 1946. S. 101): „etwas, als das nichts Größeres vorgestellt werden kann“ (Sandkühler: *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 1. a.a.O. S. 512) – eine leicht veränderte Wortfolge hat – der Gliedsatz „quo magis cogitari non potest“ lässt sich etwa als Anselmsches Zitat im zweiten Band von Thaddä Anselm Rixners 1823 erschienenem Werk *Handbuch der Geschichte der Philosophie* finden (Rixner: *Handbuch der Geschichte der Philosophie zum Gebrauche seiner Vorlesungen*. Bd. 2. Sulzbach, 1823. S. 20 sowie S. 21 des Anhangs) –, spielt Nancy darauf an, dass Dasjenige, über das hinaus nichts Größeres mehr zu denken *möglich* ist, gleichzeitig das Ende des Denkens, mithin das Ende allen Denkens, des Denkens der Existenz und des Denkens als Existenz, bedeuten würde; ein Ende des Denkens, das als solches nicht denkbar oder nicht vorstellbar ist und daher als dieses Maximum der Existenz unendlich ist, also *kein Ende* hat. (Vgl. zu den Angaben: sowohl der entsprechende Band aus Anselm von Canterburys *Opera Omnia*, als auch Thaddä Rixners *Handbuch der Geschichte der Philosophie* sind in der Open Library der Organisation Internet Archive online einsehbar unter http://openlibrary.org/books/OL16396969M/S._Anselmi_cantuariensis_archiepiscopi_opera_omnia_... sowie unter http://openlibrary.org/books/OL20442502M/Handbuch_der_Geschichte_der_Philosophie_zum_gebrauche_seiner_Vorlesungen - Zugriff: 17.05.2013)

„Wir können an unserer einfachen Beschreibung dieses menschlichen Etwas festhalten – daß es ‚in unserer Gegenwart ist, während wir nicht in der seinen sind‘ (d.h. daß wir, da wir es betrachten *bei ihm* [sic!], zugleich *für* [sic!] dieses Etwas aber nicht präsent sind) – und dennoch dem Unterschied Rechnung tragen, der zwischen seiner lebendigen Gegenwart und seiner fotografierten Anwesenheit für uns besteht.“⁶²

Das von Cavell angesprochene menschliche Etwas findet seine lebendige Gegenwart an der Existenz des Films, als Teil eines Corpus Film, das – als SchauspielerIn – dessen Existenzrahmen mitgestaltet. Die fotografierte Anwesenheit ist insofern von dieser konkreten Gegenwart unterschieden, als man hier Cavell beim Wort nehmen muss: es ist tatsächlich die *fotografierte* Anwesenheit der SchauspielerInnen, das heißt die *fotografische Konservierung* deren bereits vergangener Anwesenheit am Set. Mit diesen Worten drückt er jene anwesende Abwesenheit eines menschlichen Etwas bzw. generell des Etwas im Kino aus, die umgekehrt die ZuschauerInnen in die Position abwesender Anwesenheit versetzt. So wie die Abwesenheit des/r Schauspielers/in als menschliches Etwas in der Gegenwart des/r Zuschauers/in anwesend ist, so ist die Anwesenheit des/r Zuschauers/in in der Gegenwart eines menschlichen Etwas abwesend. Das Kinopublikum ist also weniger ein Phantom in der Vorführung, die es in diesen Zustand versetzt, oder in Bezug auf diese, sondern vielmehr ein Phantom *in sich*, eine Geschlossenheit, die als *Ausgeschaltet-Sein* im verdunkelten Saal aus dem mechanischen Automatismus des Eingeschaltet-Seins eines Filmprojektors resultiert: „Die Frage des kinematographischen Automatismus erschöpft sich [...] nicht in seiner photo-mechanischen Produktion eines Bildes der Realität, sondern meint [...] auch die automatische Abschirmung seiner Zuschauer von eben dieser Realität im Prozess der Projektion.“⁶³

Dieser kinematographische Automatismus nun bereichert die Konkretisierung des Phantoms Kino um die Facette einer *automatisch* stattfindenden Gegenwart, also einer unter Abwesenheit einer unmittelbaren Handlung oder Aktion statthabenden Anwesenheit. Dies betrifft nicht nur die Kamera, die insofern automatisch ist, als „sie mechanisch – ohne subjektive Intervention – ein Bild der Realität produziert[.]“⁶⁴; sondern auch die Projektion als automatische Tätigkeit des Projektors. Die Projektion selbst ist die deutlichste Manifestation des Kinos als Phantom, da in ihrem Geschehen auch der letzte Akt menschlicher Einwirkung – das Wechseln der Filmrollen durch den/die Projektionisten/in – nicht als subjektive Intervention bezeichnet werden kann.

⁶² Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“, a.a.O. S. 131f.

⁶³ Åkervall: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. In: Thiele; Trüstedt (Hg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. München, 2009. S. 289.

⁶⁴ Ebd.

Der Filmrollen-Wechsel bildet während der Vorführung selbst einen (menschlichen) Automatismus, der die *Illusion* einer Selbsttätigkeit des Kinos aufrechterhalten soll und in der Vorführung zu einem durch und durch mechanistischen Signal – im Sinne eines *vorgefertigten* Bauteils – eines maschinellen Automatismus verkommt: zu jenem kurzen Aufblinken der weißen Punkte auf den Bildern des Films, die das Ende der Filmrolle ankündigen. Ein daraus resultierendes und in diesen Punkten ebenso aufblitzendes *On* des Kinos – nicht nur im Sinne eines Eingeschaltet(-Seins), sondern auch im Sinne eines *Weiter(-Gehens)* – hüllt das Saalpublikum in jenes *Off* des Kinos als dessen Aus-Sein, das den ZuseherInnen ihren spezifischen Charakter des *Im-Aus-Seins*, des Ausgeschaltet- oder besser: des *Ausgeschlossen-Seins* verleiht. Metaphorisch gesprochen stehen diese am Wegesrand eines vorbeiziehenden Weiter-Gehens, werden also in ihrer *beobachtenden* Position nicht *beachtet*, *ausgeblendet*. In der Illusion dieser automatischen Ausblendung vollzieht sich schließlich dasjenige, was „Bazin [...] den Mythos des totalen Kinos [nennt]“⁶⁵: „Die Idee einer Wiedererschaffung der Welt in ihrem eigenen Bild, oder zumindest der Wunsch danach, wurde *endlich* [sic!] vom Kino realisiert.“⁶⁶

Schlussendlich wurde der Mythos von einer abgebildeten, künstlich gespiegelten Welt vom Kino realisiert – aber auch *schluss-endlich*, schließend, stets endend, stets bereits geendet habend, sich immer wiederholend. Dass dieser Mythos sich als totales Kino automatisch verwirklicht, bedeutet, dass er „ohne *mein* [sic!] Zutun, *durch Wünschen* [sic!]“, „[m]it einem Wort: *magisch* [sic!]“⁶⁷ realisiert wird. Der Mythos vom totalen Kino als eines totalen Automatismus’ ist somit zugleich der Mythos der totalen Existenz, die sich selbst als *absolute*, in sich geschlossene, losgelöste Existenz letztlich ausschließt. „*Automatisch* [sic!] meint somit auch, dass der Zuschauer in der Projektion in eben jene magische Position versetzt ist, die Welt ungesehen sehen zu können, welche für Cavell das Spezifikum der Kinoerfahrung ausmacht.“⁶⁸ Die totale Existenz als solche kann nur durch eine von dieser losgelösten, in sich geschlossenen Existenz betrachtet werden, als

⁶⁵ In diesem Zitat spielt Cavell auf André Bazins unter dem Titel *Der Mythos vom totalen Film* ins Deutsche übersetzten Aufsatz *Le mythe du cinéma total* an. In Bezug auf die Wegbereiter des Kinos, die dieser aufgrund ihres Strebens nach der „totalen, allumfassenden Darstellung der Realität“ (Bazin: *Was ist Film?* Berlin, 2009. S. 46) als „Propheten“ (Ebd. S. 45) betrachtet, schreibt er dort: „Der Mythos, der die Erfindung des Films hervorgebracht hat, ist also die Vollendung des Mythos, der auf verworrene Weise mehr oder weniger alle Techniken der automatischen Wiedergabe im 19. Jahrhundert beherrschte, von der Photographie bis zum Phonographen. Es ist der Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre.“ (Ebd. S. 47)

⁶⁶ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 140.

⁶⁷ Ebd. S. 141.

⁶⁸ Äkervall: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. a.a.O. S. 289.

welche sich die totale Existenz notwendiger Weise selbst setzen muss, da außer ihr selbst keine andere Existenz mehr möglich ist. Als Totalität muss sie als Betrachtetes und Betrachtendes in sich zugleich an- und abwesend sein. Das totale Kino nimmt sich also in sich bereits als sein eigenes Phantom vorweg und erfüllt dem Publikum – das letztlich seinerseits das Kino als Phantom ausmacht – damit seinen Wunsch nach Unsichtbarkeit: „Das ist kein Wunsch nach der Macht über die Schöpfung [...], sondern vielmehr ein Wunsch, die Macht nicht zu benötigen, ihre Bürden nicht tragen zu müssen.“⁶⁹ Gewünscht ist also nicht ein Leben als Gott, sondern schlicht ein Leben *nach dem Tod*, ein Leben in der Unsterblichkeit:

„Eine Welt zu beobachten, die vollständig ohne mich existiert, erzeugt in mir den Eindruck einer vollständigen Welt, die auch dann noch da sein wird, wenn ich längst abgetreten bin. Eine Welt, in der ich zwar keinen Platz habe, die ich aber als unsterblich beobachte, bringt mich selbst zurück in die Position der Unsterblichkeit [...].“⁷⁰

Die Unsterblichkeit als wesentliches Merkmal eines totalen Kinos, einer totalen Existenz, weist allerdings bereits auf den inneren Stillstand des Totalen hin: Totalität bedeutet finales Abgeschlossen-Sein, Veränderungslosigkeit. Unsterblichkeit bedeutet in Bezug auf den phantomhaften Charakter des totalen Kinos und der totalen Existenz daher nicht ewiges Leben im Sinne des unendlich Lebendigen, sondern eine *Verwünschung* eines Lebens nach dem Tod als Leben *im Tod* – ohne Anfang, ohne Ende, *unsterblich*. Die Gegenwart des Phantoms Kino als jener bereits erwähnter Prozess der *Heimsuchung* ist daher die Gegenwart des *Un-Toten*, des nur verzerrt und nie als solches vorstellbaren Toten, welches den/die ZuschauerIn das Un-Tote in sich selbst erfahren lässt: „A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. [...] It takes my life as my haunting of the world.“⁷¹ So ist die Erfahrung, die wir im Kino machen immer schon eine Erfahrung von Gespenstigkeit.“⁷²

⁶⁹ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 141.

⁷⁰ Åkervall: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. a.a.O. S. 286.

⁷¹ Lisa Åkervall zitiert an dieser Stelle ihres Aufsatzes aus der ersten Auflage des amerikanischen Originals von *The World Viewed*. (Cavell: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. Cambridge, Mass; London, 1971. S. 160. – zit. n.: Åkervall: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. a.a.O. S. 291) In dieser Diplomarbeit selbst wurde für direkte Zitate aus dem Original auf die erweiterte Auflage aus dem Jahr 1979 zurückgegriffen.

⁷² Åkervall: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. a.a.O. S. 291.

2.3. Kino als kulturelle Interaktion

Das Kino nimmt seinen ZuschauerInnen *das* Leben – so ließe sich das letzte Cavell-Zitat auffassen –, indem es sie aus *dem* Leben ausschließt, dem Leben als Begriff, als auf der Leinwand Bezeichnetes und Beschriebenes. Es zeigt dem/r ZuschauerIn eine Welt, die ohne ihn/ihr *funktioniert*. Darin liegt die Erfahrung einer Gespenstigkeit, einer Begegnung mit etwas Leblosem und doch nicht Totem. Diese Erfahrung ist zugleich die Erfahrung eigener Gespenstigkeit, da sich der/die ZuschauerIn in ihr als *seines/ihres* Lebens, seiner/ihrer steten Unabgeschlossenheit und Unvollkommenheit, beraubt erfährt. Es lässt ihn/sie *nicht* verrichteter Dinge zurück, hält ihn/sie aber zugleich in seiner Gegenwart fest, zieht ihn/sie in den Bann seiner Erscheinung. Die Heimsuchung des/r Zuschauers/in in der vom Kino abgebildeten Welt ist somit auch die *Suche eines Heims*, Ausdruck einer Gespenstigkeit im Sinne einer Suche nach einem Platz innerhalb einer Welt, in der man keinen Platz hat und die als einzigen Platz nur den Platz der Abwesenheit, den Ort der Unsichtbarkeit bietet. Die Abschirmung des/r Zuschauers/in durch die Leinwand – auch das ist eine Barriere – ist somit ein Zeichen der Ignoranz, der Bann des Kinos zugleich eine *Verbannung*. Die Erfahrung der Gespenstigkeit ist also wesentlich eine Erfahrung von *Deplatzierung* und *Distanz* – Charakteristika eines Verhältnisses, dem durch sein Gewünscht-Werden und Erwünscht-Sein von Seiten der ZuseherInnen eine rückbezügliche Aussagekraft über deren Verhältnis zur Welt als solchen inhärent ist:

„Die Bilder des Films, die sich uns als Abfolge automatischer Weltprojektionen durch ihren Bewegungsautomatismus ‚aufdrängen‘, uns von ihrer Welt abschirmen und distanzieren, konfrontieren uns mit unserer Beziehung zur Welt als distanzierte, als gespenstische. [...] Die spezifischen Bedingungen des Sehens und der Zeiterfahrung im Kino drücken die Situation moderner Subjektivität als Situation der Dezentrierung und Deplatzierung aus [...]“⁷³

In der Distanzierung und Deplatzierung des/r Zuschauers/in im Angesicht der Filmbilder ist also eine Seite einer „Analogiebeziehung zwischen den Erfahrungsmodi von Kino und Welt als Problematisierungen moderner Subjektivität“⁷⁴ zu erkennen. Letztlich bedeutet das Widerfahren von Distanz und Deplatzierung die Einnahme einer Position des Entmachteten⁷⁵: das Kino schirmt sein Publikum von der Welt ab, die es projiziert, diesem sind damit die *Hände* zur Unfähigkeit des Handelns *gebunden*. Indem ihnen der

⁷³ Ebd. S. 290f.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl.: Ebd. S. 289.

Eingriff in diese Welt verweigert wird, erfahren sich die ZuschauerInnen in sich als losgelöste Entitäten zugleich als anonym, als *namenlos* insofern, als sie sich selbst nicht als UrheberInnen einer Handlung setzen können. Sie erfahren sich mithin selbst als fremd, tragen in sich und zu sich selbst Distanz und Deplatzierung.

Diese Anonymität und Fremdheit ist Ausdruck *moderner Subjektivität*: in analoger Weise erfährt sich der Mensch in gleicher Position der Welt als solcher gegenüber als unfähig, in Bezug zu dieser zu handeln. Die Distanz zwischen dem Individuum und seinen Handlungsmöglichkeiten⁷⁶ tritt allerdings nicht als Prozess der Abschirmung in Erscheinung, sondern als eine Ohnmacht dem eigenen Potenzial individuellen Agierens gegenüber, die aus dem Entstehen der Moderne im Sinne eines Bruchs in der Zeit und der Geschichte resultiert: „For Cavell, ‚modernism’ in society and culture [...] is a moment in which conventions in the form of tradition are no longer able to be taken for granted.“⁷⁷ Der Ausdruck moderner Subjektivität – auch diese Komponente schwingt in Cavells „Gefühl von Unsichtbarkeit beim Filmsehen“⁷⁸ mit – ist somit auch ein Ausdruck an *Orientierungslosigkeit*. Das Kino als Mythos des Totalen selbst stellt in sich diesen Bruch dar, diesen Moment *lose* werdender Orientierung, die ihre Bezugspunkte und Verbindungen verliert, die keine Garantie ihrer eigenen Verlässlichkeit mehr geben kann. Denn das Kino bildet mit dem Mythos seiner Totalität zugleich den Mythos der Moderne ab.

Seinen Begriff findet dieser Mythos in eben jenem *Modernism*, der in Bezug auf Cavell in Anklang gebracht wurde, in der Ideologie des Moments an Orientierungslosigkeit also, die diesen als solchen zunächst festschreibt und durch ihren verharrenden Charakter die der Moderne inhärente mythische Tendenz erst zu Tage fördert. Die Ideologie jenes Moments Orientierungslosigkeit heißt nichts anderes, als in diesem Bruch eine vor- oder frühmoderne Welt nun in ihrer Gesamtheit betrachten, als vergangen *historisieren* und vergegenwärtigen zu können. Die mythische Tendenz entspringt allerdings nicht nur dieser Möglichkeit zum Totalen, sondern auch der daraus resultierenden Dringlichkeit, neue Konventionen, neue Traditionen etablieren zu müssen, um die Welt in ihrer

⁷⁶ Diese Handlungsmöglichkeiten stellen *an sich die Welt als solche* dar. Demnach muss die Fähigkeit zu deren Verwirklichung, entsprechend der ständigen Veränderung der Welt *als* diese Möglichkeiten, stets nachträglich der je veränderten Situation gemäß neu modifiziert werden, muss diese Fähigkeit also ihr Potenzial unter permanent anderen Bedingungen unter Beweis stellen (oder zu stellen lernen) – erst dadurch kann Veränderung als solche überhaupt zu ihrer Wirklichkeit finden. Die Distanz zwischen dem Individuum und der Welt kommt somit als Distanz zwischen demselben und seiner Fähigkeit zur Umsetzung seiner Handlungsmöglichkeiten zum Ausdruck.

⁷⁷ Butler: „Stanley Cavell“. In: Colman (Hg.): *film, theory and philosophy. The key thinkers*. Durham, 2009. S. 147.

⁷⁸ Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 142.

Geschichte des Bisherigen überhaupt betracht- bzw. *beschreibbar* machen zu können. Der moderne – oder vielmehr der modernistische – Blick von außen erfordert und stellt in sich nichts anderes als eine Gegen- oder Neo-Totalität dar, die jedoch als weitere Geschichte noch nicht sowie als das Vergangen-Sein des Bisherigen nicht mehr existiert. Der (Ein)Bruch der Moderne, seine Fassung als Modernismus, bezeichnet also den – vorläufigen – Zenit einer technologischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklung, den Standard eines Fortschritts, dem man in seinen Möglichkeiten noch nicht und nicht mehr, nur scheinbar gerecht werden kann.⁷⁹ Mit dem Aufkommen der Moderne manifestiert sich nicht rein ein Wechsel zwischen Mythos und Aufklärung, wie er sein Vorbild im Entstehen der antiken Philosophie Griechenlands findet, im Sinne eines Modernismus stellt dieser – selbst historische – Wandel die Marke eines lediglich neu gestalteten Mythos dar. Ein höherer Grad möglicher begrifflich-historischer Abstrahierung des Geschehenen und Geschehen-Könnenden, des versuchten Erklärbar-Machens (vor- wie früh-)moderner, antizipierender Entwicklungen, schlicht dem Grad möglicher Totalisierung im Sinne einer Weltgeschichte sowie eines *Weltgeschehens*, erfasst also keineswegs die Entwicklung eines *Logos* – um beim Bild antiker Philosophiegeschichte zu bleiben –, sondern bildet vielmehr die Entfaltung einer mythischen Komponente des Zeitalters der Moderne ab. Ein Modernismus bedeutet also ein Verharren im Moment bzw. den Moment des Verharrens im Bisher, den Zwang zum kosmologischen Ideal im Entwerfen eines neuen Zeitalters.⁸⁰

⁷⁹ Dieser Gedanke findet auch in Walter Benjamins Aufsatz *Erfahrung und Armut* Widerhall, in dem dieser in Bezug auf den Ersten Weltkrieg davon spricht, dass „die Erfahrung im Kurse gefallen [ist] und das in einer Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat.“ (Benjamin: „Erfahrung und Armut“, in: Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main, 1977. S. 291) Er betont damit die zunehmende Diskrepanz zwischen überkommenen Erfahrungswerten innerhalb einer Gesellschaft und einem derartigen Ausmaß an – unter anderem – technologischem Fortschritt und Innovation, die sich schließlich zum Extrem einer neuen, aus „dieser ungeheuren Entfaltung der Technik“ hervorgehenden „Armseligkeit“ entfaltet. (Ebd. S. 292) In Erinnerung an „das grauenhafte Mischmasch der Stile und der Weltanschauungen im vorigen Jahrhundert“, dem gegenüber das Erbe nicht nur der Erfahrung, sondern gerade auch des *Erfahrens* in den Hintergrund getreten ist oder auch an Authentizität eingebüßt hat, kommt Benjamin zum Schluss, dass „[d]iese Erfahrungsarmut [...] Armut nicht nur an privaten sondern an Menschheitserfahrungen überhaupt [ist]. Und damit eine Art von neuem Barbarentum.“ (Ebd.) Dieses Barbarentum, das Wenige an Erfahrung bzw. deren vollständiges Verstummen wiederum bildet die Grundlage dafür, „von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren [...]“. (Ebd.)

⁸⁰ Dieser Modernismus hat sich vor allem in der Architektur besonders drastisch gezeigt: Einerseits wirkt die Prunk-Architektur zur Zeit des 19. Jahrhunderts, der massiven Industrialisierung und zunehmenden Technologisierung, sowie eines nach der französischen Revolution wieder erstarkten Absolutismus, wie eine Parade, ein Defilee des Konservierten, eine Machtdemonstration des dem Menschengeschlecht zu jeder Zeit Möglichen. Deutliche Verweise auf vergangene Epochen der Architekturgeschichte – die Wiener Ringstraßenbauten mit ihren Nachahmungen antiker, gotischer oder Bauformen der Renaissance bieten hierfür ein anschauliches Beispiel – verkennen die baulichen und gestalterischen Möglichkeiten, die zu

Die Ohnmacht des Handelns als Ausdruck moderner Subjektivität findet ihren Grund entsprechend des bisher Gesagten in der nicht eingelösten Gewähr-Werdung des historischen Bruchs im Sinne einer verabsäumten Verwirklichung der in ihm liegenden Möglichkeiten, die sich als Orientierungslosigkeit im eigentlichen Sinne darin offenbart, dass der Wegfall von Konventionen und Traditionen im Angesicht des Fehlens derselben, im Sinne eines Fehlens einer *gesicherten* Zukunft, auf sprachlicher wie kommunikativer Ebene mit den Strategien ebenjener Konventionen und Traditionen zu rezipieren versucht wird. Orientierungslosigkeit auf kommunikativer Ebene – und um diese geht es Cavell in besonderem Maße – bedeutet also weniger ein Missverständnis als vielmehr Verständnislosigkeit, in konkretem Sinne *Ratlosigkeit*, letzten Endes einen sprachlichen Leerlauf als Konsequenz eines universalistischen Abstraktums. Entgegen der abstrahierten Totalität eines auch sprachphilosophischen Universalismus,⁸¹ einer Verabsolutierung des Moments, setzt Cavell an der Genese einer *momentanen*, aus dem als Resultat der Leerläufigkeit eines *modernism* von diesem selbst provozierten Skeptizismus der Moderne hervortretenden „‘ordinary language’ philosophy“⁸² an, wie sie in der Theorie des Sprechaktes von John L. Austin ihre wesentliche Begründung erfuhr:

„As opposed to the philosophical ambition to answer the question in the abstract, Cavell insisted that the meaning of any particular word or action must be determined each time anew in different circumstances. Speech and actions follow, alter or even make up their rules depending on what they are wanting to say and to whom they are wanting to say it. The real breakthrough of ‘ordinary-language’ philosophy as proposed by Austin lies in the attention it gives to specific cases of communication without seeking to generalize them.“⁸³

Entsprechend seines sprachphilosophischen Zugangs ist für Cavell die vorrangige Aufgabe von Kommunikation die Kreation eines *Nach* von solchen Momenten kultureller und gesellschaftlicher Veränderung; die Kreation gewordener und stets werdender Regeln gegenseitiger Mitteilung also, die in ihrem Werden den jeweiligen Moment der Veränderung und des Veränderns als die Werdung bestimmend

diesem Zeitpunkt in neuen Baumaterialien eigentlich bereits gegeben wären. Auch der Stahl findet lange in Palast- oder Monumentkonstruktionen – etwa dem Crystal Palace in London oder dem Eiffelturm in Paris – Eingang, bevor eine an neuen Materialien geschulte und eigenständige Formsprache auch in die Architektur gewöhnlicher Lebensbereiche Einzug hält. Auf der anderen Seite sind es im 20. Jahrhundert Architekten wie Le Corbusier oder Oskar Niemeyer, die auch mittels neuer Formen und der Anpassung an neues Material eine Tendenz zum universalistischen Wohnhaus- oder Stadtgefüge entwickeln, welche die Notwendigkeit einer Berücksichtigung sich verändernder gesellschaftlicher Wohn- und Lebensbedürfnisse per se ausschließt. (Vgl. dazu: Gössel; Leuthäuser: *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln, 2001. S. 11 – 31, 43 – 46 sowie 257 – 267.

⁸¹ Vgl.: Butler: „Stanley Cavell“. a.a.O. S. 145 und 146.

⁸² Ebd. S. 145.

⁸³ Ebd.

berücksichtigen und reflektieren. Im Gegensatz zur mythischen Situation ist einer tatsächlich modernen – das heißt den Modernismus überwindenden – Kommunikation die Schöpfung eines *Logos* in jenem Sinne vorrangiges Charakteristikum, wie Letzterer bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt wurde: im Sinne des *Zusammenlegens* also, des *légin*, des Sprechens als *Kontextualisierung* – auch und vor allem seiner selbst wie seines Verstanden-Werdens. Kommunizieren als *Poiesis*⁸⁴ des *Logos* bedeutet somit auch, die Ursprünglichkeit dieses Aktes des Mitteilens in Bewegung zu halten, also überkommene Traditionen als selbst Gewordenes und aus Kontextualisierung Entstandenes anzuerkennen, diese durch Modifikation als für Veränderung Offenes zu erhalten und so vor der Starre der Konventionalisierung zu bewahren – oder schließlich mit dieser Starre zu brechen. Sowohl als fließende Bewegung, als auch als neu zu etablierendes Resultat der Brutalität eines Bruchs, trägt die Regel an sich bereits ihre eigene Ausnahme. Dies bedeutet ein Sprechen vor dem Hintergrund seines möglichen Scheiterns, potenziellen Missverstanden-Werdens.⁸⁵ An dieser der Kommunikation inhärenten Diskrepanz, die ihr Werden markiert, vollzieht sich eine lebendige Erfahrung, eine Möglichkeit des Menschen zur Mitteilung, die bei Cavell auch als eine Art „Lebenswissen“ zur Sprache kommt: eine „komplexe innere Beziehung von Leben und Wissen [...]“, die „ein Wissen“ bedeutet, „das (immer nur) lebendig vollzogen wird, und ein Leben, das (immer schon) wissend verfährt.“⁸⁶

Es ist also gerade die *gewöhnliche* – nicht die bereits *gewohnt seiende* – Sprache des Alltäglichen, die nicht Konvention und Tradiertheit in starrem, konformem Sinne, sondern gerade als tradierte und tradierende schließlich Potenzial an Innovation im Sinne einer gestaltenden Risikobereitschaft und einer Lücke bewusster Unsicherheit darstellt:

„Die alltägliche Lebensform erscheint deshalb bei ihm [Cavell; Anm., S.M.] nicht in der Gestalt gegebener Sicherheit, sondern bleibt immer das Gesuchte, Bezweifelte, Befragte und Erhoffte

⁸⁴ Mit dem Begriff der *Poiesis* wird, entsprechend seines Ursprungs im altgriechischen Verb *poiéo*, das als *machen*, *kreieren*, *produzieren* übersetzt werden kann, ein „produktive[s] Schaffen“ (Sandkühler (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Bd. 2. Hamburg, 1999. S. 1311) bedeutet, dessen Ursprung in jenem Ziel begründet liegt, das durch dieses Schaffen schließlich erreicht werden soll – im vorliegenden Fall also in der sprachlichen Verständigung miteinander durch das Sprechen selbst. Kommunikation soll in diesem Zusammenhang also auch als eine *schöpferische*, hervorbringende Tätigkeit betrachtet werden, die als solche – dies wird später noch von Bedeutung sein – wesentlicher Bestandteil einer allgemeinen *Praxis* im Sinne eines ethischen und politischen, eines mitbestimmenden und mitgestaltenden Handelns der Gesellschaft oder eines gesellschaftlichen Rahmens gegenüber ist. (Vgl. dazu: Ebd. S. 1310 – 1312. – Vgl. zur Etymologie von *poiéo* den entsprechenden Wiktionary-Eintrag unter: <http://en.wiktionary.org/wiki/ποιέω> - Zugriff: 17.05.2013)

⁸⁵ Vgl.: Butler: „Stanley Cavell“. a.a.O. S. 146.

⁸⁶ Thiele; Trüstedt: „Lebenswissen nach Cavell. Eine Einleitung“. In: Thiele; Trüstedt (Hg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. a.a.O. S. 9.

eines Lebens. Die Alltäglichkeit – *everydayness* [sic!] – wird [...] zu einer Sehnsucht, und das Gewöhnliche – *the ordinary* [sic!] – wird zu einer Möglichkeit und einem Fluchtpunkt.“⁸⁷

Diese Sprache des Alltäglichen ist somit Ausdruck des Gesuchten und Erhofften, mithin Basis eines Lebensentwurfs. Das Gewöhnliche, das an ihr zur Sprache kommt, wird am Fuße seiner modernen (Um-)Prägung so auch zu Fluchtpunkt und Möglichkeit der künstlerischen Aus- und Anreizung und Reflektion seiner kulturellen Innovationskraft. Die Kristallisationen und Erscheinungsformen moderner Kunst⁸⁸ bilden den medialen Rahmen moderner Kommunikation, sie bilden den Prozess des Schöpfens eines Logos an sich ab oder stellen diesen dar und reflektieren ihn zugleich, indem sie mit der Auf- und Herausforderung an ihre Betrachter, moderne Kunst lesbar zu machen, ihre eigene Rezeption vorweg nehmen und ansprechen. Das Kunstwerk ist in diesem Sinne seine eigene Regel, selbst Logos und Sprache, als zur Kommunikation mit seiner Erscheinung als ebenso poetisches, von einem Künstler geschaffenes Werk, zur Entwicklung von Verständnis im Sinne eines modernen *Nach* auffordernd.⁸⁹

Entsprechend dieser Bestimmung von Kunst als medial-kommunikativen Rahmens – eine weitere Spielart dessen, was in Bezug auf die Kinoleinwand bereits formuliert wurde – stellt das Kino nun nicht nur (mehr) die mythische Erscheinungsform des Modernismus, des totalen Moments, dar, sondern bildet an sich als serielles Abbild auch die radikalste Aufforderung zu einem Sprechen der Moderne, einem Sprechen *als* Logos – denn nichts anderes als der Alltag, als – unter dem Blickwinkel des Deleuzeschen Ganzen – potenziell *alle Tage*, der Kontext seiner Geschichte und Geschichten wie auch der Kontext seiner Projektion, des Abgebildeten wie dessen Montage, nichts anderes als der Kontext an sich, ist dem Kino Anfang und Werden. Das Kino als Medium ist selbst Kulminationspunkt und zugleich Bruch verschiedener vorangegangener technischer Entwicklungen, es versinnbildlicht in sich jenen Zenit, aus dem eine – nicht unbedingt beabsichtigte, vielmehr im Sinne einer Verschreibung zur Veränderung spontane⁹⁰ –

⁸⁷ Ebd. S. 11.

⁸⁸ Dieses Begriffsfeld ist unter Bedachtnahme entsprechender Entwicklungen im Bereich der Literatur, Lyrik, Dramatik, Fotografie, dem Film, der Architektur und Computertechnik folglich ebenso weit gefasst. – Vgl. für einen kompakten Überblick über die philosophische Rezeption dieser Entwicklung: Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien, 1999.

⁸⁹ Vgl.: Butler: „Stanley Cavell“. a.a.O. S. 147.

⁹⁰ Cavell macht in Bezug auf die Ursprünge des Kinos auf das Problem aufmerksam, dass ein historischer Aufriss von Tatsachen, etwa die ersten kinematographischen Vorführungen der Gebrüder Lumière, noch keinen Aufschluss über den Grund der Entstehung des Kinos „als eines Mediums der Sinnvermittlung“ gibt: „Das historische Problem stellt sich so, wie es das immer tut: Eine Chronik der Tatsachen, die dem Erscheinen dieser Technologie vorausgegangen sind, erklärt nicht, warum sie sich zu einem bestimmten Zeitpunkt und in der gegebenen Form entwickelte.“ (Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S. 139f.) In Bezug auf Bazins Mythos vom totalen Film stellt er fest, „daß während der zweiten Hälfte des neunzehnten

Möglichkeit einer re- und neo-kontextualisierten, stets *nachträglichen* Sprachlichkeit als Sprachlichkeit der Moderne entsteht. In der Entwicklung einer Filmsprache, in der sich diese Möglichkeit manifestiert, wird nicht nur das Sprechen als Logos am Film als Medium und Mit-Teilung, als *Mitte einer Teilung*, insofern sichtbar, als er seinem Betrachter reflexive Distanz zu dessen eigenem Akt des Sprechens verschafft, sondern auch der je kulturell-gesellschaftliche Kontext des Entstehens und Verstanden-Werdens dieser Filmsprache an ihrem Entstehen reflektiert. Letztlich obliegt es also den ZuseherInnen der Filme, das Entstehen einer solchen Sprache als Aufforderung eines Verstehbar-Machens anzunehmen, durch deren sprachlich-kommunikative Bewegung eine Annäherung an diese Sprache zu wagen, das Kino in seiner mythisch-phantomhaften Tendenz zu öffnen und ihm ein Außen als Corpus zu geben. Logos bedeutet demnach eine wechselvolle Sinnstiftung von Corpus – Kino, Film, Sprache – in jenem in der Einleitung skizzierten Nancyschen Sinne. Für Cavell ist es gerade das immer wieder stattfindende Verstanden-Werden eines Films sowie der stets veränderte kulturelle Hintergrund, vor dem dieses stattfindet, letztlich also ein Spiel aus Konfrontation und Annäherung zwischen den Polen einer tatsächlichen und einer erinnerten Filmprojektion am Ort eines Wiedersehens, das den Film als eine Existenzstätte dahingehend in Erscheinung treten lässt, als sich an ihm eine Gesellschaft und ihre kulturelle Entwicklung selbst reflektiert,⁹¹ an ihm über sich *nachdenkt*. In diesem Sinne ist die Erfahrung des Kinos, und anderer Kunstformen, in den Augen Cavells die ästhetische Erfahrung eines Mediums der kulturellen Offenheit und Annäherung, eines reflexiven – also kommentierenden und kommentierten – Corpus, der an sich die philosophische *Komponente* einer an diesem sich in ihrer Fehlerhaftigkeit reflektierenden Gesellschaft trägt:

„Die Erfahrung, die wir mit einem Text, einem Bild, einer Filmszene machen, bleibt offen, weil wir immer wieder zu ihr und zu der Kultur, aus der sie entstanden ist und zu der sie wiederum

Jahrhunderts sowohl in der Malerei als auch im Roman und auf der Bühne der Realismus das brennende Problem war.“ (Ebd. S. 140) Cavell sieht also die „Idee einer Wiedererschaffung der Welt in ihrem eigenen Bild“ durch das Kino nicht in der Entwicklung der Technik, deren Teile „der Erfindung des Films um Jahrhunderte vorausgingen“, sondern vielmehr in den „von den Künsten selbst eröffneten Möglichkeiten“, in deren Auseinandersetzungen mit dem Problem des Realismus begründet, die das Kino „als künstlerisches Medium“ selbst erst ermöglicht haben. (Ebd.) Die Entstehung des Kinos war also weniger das Ergebnis einer technologischen Präzisierung oder Vervollkommnung, sondern eines eher ungeplanten oder weitläufigen Prozesses der Kulmination verschiedener Entwicklungen im Bereich zeitgenössischer technologischer Forschung und Kunst.

⁹¹ Eine Gesellschaft reflektiert darin also nicht nur den kulturellen Hintergrund, aus dem heraus ein Film entsteht, sondern auch jenen, vor dem sich der Blick des Betrachtens entfaltet, sowie die kulturelle Einbettung des jeweiligen *Blickwinkels*, der Transformation der Rezeption, welche die kulturelle Eingebettetheit von seiner Entstehung an stets modifiziert und prägt.

führt, zurückkehren können. Das ist die Logik der kulturellen Heimsuchung sowie jenes Strebens nach Vervollkommenung, das als philosophischer Kommentar den ästhetischen Ausdruck hartnäckig begleitet [...].“⁹²

Die Logik kultureller Heimsuchung als Methode des Logos im Sinne eines philosophischen *Komponierens* ästhetischen Ausdrucks bedeutet somit die Möglichkeit einer – mitunter erinnernden – Rückkehr zu den kulturellen Ursprüngen eines Films als Kern einer ästhetischen Erfahrung, in welcher anhand dieser Möglichkeit das Offenhalten kultureller Ursprünge als Bedingung und Bild der Offenheit des eigenen kulturellen Hintergrunds erscheint. Die Bandbreite „philosophischer und ästhetischer Bildformeln“ soll „dabei stets in Bewegung“ bleiben, mit dieser also die Possibilität eines veränderten Kontexts, eines Vergleichs, am Film erhalten werden: „Cavell fordert uns [...] dazu auf, für die Art, *wie* [sic!] unsere Kultur über sich nachdenkt, für die Bilder, *die* [sic!] sie von sich herstellt, immer neue Entsprechungen zu entdecken und neue Pfade der Erkenntnis zu schlagen.“⁹³

Cavell vollzieht diesen Prozess kultureller Heimsuchung beispielhaft an seinem philosophischen Denken, indem er durchaus auf seine eigenen Erfahrungen mit etwa von ihm stets gern gesehenen Filmen des klassischen Hollywoodkinos – wie es eben *HIS GIRL FRIDAY* und die anderen *comedies of remarriage* auch darstellen – als Ausgangspunkt für sein kompositorisches Spiel mit verschiedenen kulturellen Stimmungen anderer ästhetischer Ausdrücke und der Erfahrung derselben, zurückgreift.⁹⁴ Es ist mithin sein Denken an sich, an dem sich die offene Bewegung zwischen ästhetischem Ausdruck und ästhetischer Erfahrung darstellt.⁹⁵ Diese Bewegung

⁹² Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*. Hamburg, 2009. S. 45f.

⁹³ Ebd. S. 21.

⁹⁴ Den Umstand, dass sich die Handlung von *HIS GIRL FRIDAY* in einem hektischen, meist nächtlichen und stets von halbseidenen, zwielichtigen oder verbrecherischen Figuren geprägten Großstadt-Setting zuträgt, während in den meisten anderen *remarriage comedies* weitläufige und abgeschiedene Landsitze wohlhabender Upper-Class-Familien den Ort des Geschehens darstellen, verknüpft, kontextualisiert und reflektiert Cavell etwa mit dem Hinweis auf die meist ländlich geprägten Schauplätze der romantischen Komödien Shakespeares, die im Gegensatz zu den städtischen Umgebungen stehen, in denen die satirischen Stücke von Shakespeares Zeitgenossen Ben Jonson stattfinden. (Vgl. dazu: Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 169 – 172)

⁹⁵ Ästhetische Erfahrung ist bei Cavell auch und vor allem zunächst eine Tätigkeit des Erinnerns eines ästhetischen Ausdrucks: in seinem Buch *Cities of Words* wird jedes Kapitel, das er einem konkreten Hollywoodfilm widmet, mit einer detaillierten Zusammenfassung der einzelnen Szenen des jeweiligen Films eingeleitet. Im Falle von *HIS GIRL FRIDAY* weist er konkret darauf hin, dass es sein grundlegender Anspruch ist, diese Zusammenfassungen möglichst aus seinem persönlichen Gedächtnis zu erstellen, wobei gerade in diesem Anspruch die Möglichkeit, auf Gedächtnislücken zu stoßen, begründet liegt: „Ich habe die in diesem Buch diskutierten Filme so oft gesehen, dass ich eigentlich glaube, bei jedem aus dem Gedächtnis eine brauchbare Zusammenfassung geben zu können, gelegentlich ergänzt durch Notizen. Im Falle von *His Girl Friday* musste ich jedoch feststellen, dass ich ab einem gewissen Punkt nicht mehr weiterkam, ohne den Film von Neuem zu sehen.“ (Cavell: *Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur*. Zürich, 2010. S. 380)

– Cavell ist sich in seinem Denken darüber bewusst – findet stets im Angesicht des möglichen Scheiterns ihres versuchten Gelingens, des möglichen Misslingens eines Annäherungsprozesses, statt. Kino und Film als Corpus existieren demnach vor dem Hintergrund ihrer möglichen Totalisierung, des Scheiterns und Fallens ihrer Sprache hin zu ihrer Leerform als Phantom. Corpus Kino ist wesentlich von der Herausforderung, der Annahme und der Anstrengung eines Interagierens zwischen Film und Publikum an der Leinwand als Haut dieses Corpus abhängig. In Bedachtnahme des Cavellschen Rückgriffs auf persönliche Erfahrungen mit Filmen in dessen Denken, sowie im Angesicht seiner und einer generellen konzeptuellen Konsequenz, muss auch dieses Denken selbst vor dem Hintergrund seines möglichen Scheiterns – gerade an der eigenen Konzeptualität – stattfinden. Das Offenhalten des kulturellen Hintergrunds eines Films, als ein Muss in Bezug auf die Reflexivität einer Gesellschaft und Kultur, setzt diesen in jene Abhängigkeit zur Not einer Interaktion, die das Offen-Sein eines Corpus als ein Agieren aus sich letztlich eingrenzt und einschränkt. In der Einleitung dieser Arbeit wurde dieser Umstand mit der Bestimmung eines zur Gemeinschaft herausfordernden Corpus Kino, der als solcher *in* HIS GIRL FRIDAY als Potenzial ruht, das *an* FACES unmittelbar in Erscheinung tritt, bereits mit anderen Worten angedeutet. Cavells Gedanken zu HIS GIRL FRIDAY sollen daher Voraussetzung und Zugang zur Möglichkeit einer eigenständigen ästhetisch-historischen Betrachtung dieses Films bieten; aber als eine solche Voraussetzung ebenso in sich als in gleichzeitiger Abgegrenztheit zu dieser eigenständigen Betrachtung befindliche Basis und Notwendigkeit einer stets kritischen Distanz darstellen.

3. Der begrenzte Körper – HIS GIRL FRIDAY (USA 1940)

Der erste konkrete Beispielfilm dieser Arbeit stellt ein Hawks'sches Standardwerk des zur Zeit seiner Entstehung in den USA populären Hollywood-Genres der Screwball Comedy dar.⁹⁶ Zugleich bildete er einen Höhepunkt der zusammen mit anderen Filmen – allen voran Hawks' Originalvorlage von Regisseur Lewis Milestone – etablierten und beliebten Newspaper Comedies,⁹⁷ einem Subgenre der Screwball-Filme. Stanley Cavell wiederum rechnet HIS GIRL FRIDAY in seinem Buch *Pursuits of Happiness* dem von ihm geprägten Genre der *Comedy of remarriage* zu, einer weiteren Spielart des Screwball-Genres.

Nicht zuletzt stellt jenes Buch ein Hauptwerk seines philosophischen Denkens dar, weil er in ihm anhand ausgewählter Beispiele von Remarriage Comedies, deren analytisch-begrifflichem Zusammenspiel mit Konzepten und Denkbildern anderer Philosophen sowie anderen Traditionen der Komödie und deren wissenschaftlicher Reflektion – allen voran der Shakespearschen Komödien –, die kulturelle Geprägtheit und Prägung dieser Filme durch eine Art theoretisches, reflektorisch-reflexives Außen zu öffnen, ihre Facetten zu erweitern, sie anders abzubilden und zu bebildern sucht. Für Cavell steht somit die Etablierung eines Kontexts als das Schaffen der Basis einer Kommunikation, also die Notwendigkeit, einer (unterhaltenden) ästhetischen Erfahrung sowie der Wertschätzung und Freude an derselben Worte zu geben, im Vordergrund. Dieses

⁹⁶ Für eine ausreichende inhaltliche Skizzierung des Films sei Katrin Oltmanns Beschreibung in ihrem Buch *Remake/Premake* herangezogen: „Howard Hawks' HIS GIRL FRIDAY aus dem Jahr 1940, mit Cary Grant und Rosalind Russell in den Hauptrollen, gilt als Klassiker der Screwball Comedy. Gleichzeitig ist HIS GIRL FRIDAY das Remake der Newspaper Comedy THE FRONT PAGE von 1931 nach dem gleichnamigen Theaterstück von Ben Hecht und Charles McArthur. THE FRONT PAGE [...] erzählt die Geschichte einer intensiven Männerfreundschaft: Der Zeitungsverleger Walter Burns [...] lässt nichts unversucht, um seinen Starreporter Hildy Johnson [...], der seinen Job aufgeben, seine Verlobte Peggy Grant [...] heiraten und mit ihr nach New York ziehen will, in Chicago zu halten. Er überredet Hildy, eine letzte prestigeträchtige Story, die politisch motivierte Exekution des Anarchisten und Polizistenmörders Earl Williams, zu übernehmen, die die korrupte Stadtverwaltung stürzen könnte. [...] Im Screwballremake HIS GIRL FRIDAY ist Walter Burns [...] Hildys Boss und [sic!] Ex-Ehemann: Howard Hawks' Version besetzt die Rolle des Hildy Johnson mit einer Frau [...]. Hildy ist im Remake auf dem Weg nach Albany, um dort ihren Verlobten, den Versicherungsvertreter Bruce Baldwin [...] zu heiraten. Die Handlung setzt ein, als Hildy Walter in seinem Büro aufsucht, um ihm mitzuteilen, dass sie erneut heiraten und sowohl ihn als auch seine Zeitung endgültig verlassen werde. Wie im Premake [der Vorlage des Remakes; Anm., S.M.] übt die gesetzlose, ikonoklastische Zeitungswelt um Walter Burns (im Gegensatz zur geregelten Welt ihres Verlobten) eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf sie aus; anders als im Premake können Hildy und Walter am Ende des Remakes zusammenbleiben: Sie beschließen, erneut zu heiraten. (Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 116f.)“ Der Crime-Story-Part um die Exekution von Earl Williams bleibt im Wesentlichen auch im Remake erhalten.

⁹⁷ Vgl.: Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 143.

reflexive Außen gewährleistet eine Kommunikation und ein Kommunizieren solch ästhetischer Erfahrungen, es soll verhindern, dass die Gesellschaft – namentlich die amerikanische –, die in diesen Filmen über sich und ihre Kultur nachdenkt, ihr bisher Erreichtes, ihre demokratisch bestimmten und verbürgten Rechte und Pflichten, ihre Freiheiten und Kompromisse, die Schritte ihrer Perfektionierung, nicht der Gleichgültigkeit des Selbstverständlichen anheim fallen lässt, sich ihrer eigenen Fragilität und der ihrer Errungenschaften stets bewusst bleibt: „Ihm geht es darum, uns daran zu erinnern, daß dieses amerikanische Projekt [...] von Anfang an mit einem Gefühl der Fragilität verbunden war.“⁹⁸ *Pursuits of Happiness* trägt letztlich einen konkreten politischen Anspruch an sich und illustriert an den von ihm behandelten Filmen die Not zur Anerkennung vorhandener Fehler, um ein *Streben nach Glück* auf ihrer Grundlage fortsetzen zu können.

Mit der Auswahl seiner Filmbeispiele bedeutet Cavell daher auch das „Dilemma Amerikas als Projekt der Selbstverwirklichung [...], daß jeder aktuelle Zustand ständig an der fantastischen Verheißung seines Ursprungs gemessen werden muß.“⁹⁹ Dieses Dilemma gilt insbesondere für die Zeit, in der ein Großteil der Filme entstand und in der Amerika wesentlich von der wirtschaftlichen Depression nach dem großen Börsencrash des Jahres 1929 sowie den sozialen Folgen in den 1930er Jahren, nicht zuletzt auch der beginnenden Involvierung in den zweiten Weltkrieg, geprägt war. Durchaus im Sinne eines solchen Projekts der Selbstverwirklichung hatte Franklin D. Roosevelt 1932 als amerikanischer Präsidentschaftskandidat jenen bis heute symbolträchtigen *New Deal* für die Vereinigten Staaten verkündet, mit dem das politische System, das zuvor zum Zusammenbruch der Wirtschaft geführt hatte, entscheidend verändert und die allgemeine Krise überwunden werden sollte.¹⁰⁰

Die *comedies of remarriage*, in denen üblicher Weise ein geschiedenes oder kurz vor der Scheidung stehendes (Ex-)Ehepaar im Verlauf einer bis zur Krisenhaftigkeit turbulenten Handlung wieder zueinander findet, entstehen also in einer Zeit, in der auch die amerikanische Gesellschaft einer Neu-Orientierung, der Gestaltung eines *neuen Bundes* unterworfen ist. Im Zeichen dieses Umbruchs ist es für Cavell daher auch ein besonderer

⁹⁸ Bronfen: *Stanley Cavells cultural conversations: Ein Denken zwischen Philosophie, Film und Literatur*. 2006. Online-Artikel, einsehbar unter: <http://www.bronfen.info/index.php/archive/49-archive2006/116-cavells-cultural-conversation.html?366193355b075e744f209d10724ec1f6=406418cb682cec2c3687d3ddad60ca75> Zugriff: 17.05.2013.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. zur Geschichte des *New Deal* und dessen Umsetzung durch Präsident Roosevelt den gleichnamigen Wikipedia-Artikel unter: http://de.wikipedia.org/wiki/New_Deal - Zugriff: 17.05.2013.

Umstand, dass die Remarriage Comedies als Untergruppe des Screwball-Genres zum Feld der populärsten Hollywood-Produktionen des frühen Tonfilms gehören.

Sein Konzept des „reading of a film“ ist daher durchaus wörtlich zu nehmen, die „words of dialogue“¹⁰¹ haben für ihn tatsächlich eine besondere Bedeutung: „These film words thus declare their mimesis of ordinary words, words in daily conversation. A mastery of film writing and film making accordingly requires, for such films, a mastery of this mode of mimesis.“¹⁰² Die Nachahmung gewöhnlicher Worte, alltäglicher Gespräche in Filmen, vielmehr deren *Abbildung* in Bild und Schrift,¹⁰³ ist also im Sinne von Cavells *ordinary language philosophy* eine Basis, aufgrund derer die amerikanische Gesellschaft in diesen Filmen über sich und ihre Kultur nachdenkt. Die Filme sind Basis insofern, als durch ihre Genre-Zugehörigkeit und ihren Status als Mainstream-Filme an ihnen selbst als *Teil* eines ordinary, als eine *Spielart* des Alltäglichen, eine Nachahmung desselben stattfindet.

Cavell spricht es allerdings selbst an: die Meisterschaft der Nachahmung des Gewöhnlichen und Alltäglichen ist erforderliche Voraussetzung der Meisterschaft dieser Filme. In ständiger Erinnerung an die stete Fragilität des Projekts, in dessen Kontext diese Filme produziert werden, muss sich das Können ihrer Produktion gegen sein mögliches Scheitern behaupten, also gewissen technischen und Genre-Standards, bestimmten *Anforderungen* gerecht werden. In Erinnerung an den Abschluss des vorigen Kapitels, wo die Fragilität im Hinblick auf ein potenzielles Scheitern bereits charakterisiert wurde, verkehrt sich das *Können* des Filmemachens so zu dessen *Beherrschung*, der Druck möglichen Misslingens provoziert den Zwang zum Erfolg. Als HIS GIRL FRIDAY nicht nur den Anforderungen seines Genres gerecht wird, sondern als Remake durch eine wesentliche Modifikation der Originalstory auch Standards gesetzt und gefestigt, sich somit zu einem *klassischen*, also typisch Hawks'schen Film im Repertoire der Screwball Comedies entwickelt hat, ist er insofern ein *effizient beherrschter* Film: ein Film, der in der Erfüllung der ihm gestellten Anforderungen diese noch (weiter um)gestaltet. Seine Formulierung als *Hawks'sches Standardwerk* verweist daher auch auf den in der Einleitung dieser Arbeit bereits entworfenen Ausdruck des

¹⁰¹ Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 11.

¹⁰² Ebd. S. 11f.

¹⁰³ Mit dem Begriff Mimesis bringt Cavell eine Doppeldeutigkeit in Anklang. Die Darstellung von *words in daily conversation* geschieht nicht nur im Film selbst durch die Arbeit der Schauspieler, sondern gewissermaßen auch an den transkribierten Dialogen, denen er entsprechende Bedeutung beimisst. Dabei geht es ihm allerdings weniger um einen textlichen Korpus eines Films, geschweige um eine argumentative Grundlage zur Etablierung eines Films als Text, sondern um den verschriftlichten Dialog als *Corpus* einer Erinnerung, einer erinnerten, wiederkehrenden Wertschätzung eines Films oder bestimmter Szenen, die sich an diesen Wortbildern darstellt.

parasitär-paradoxen Filmemachens, das zwar mit Genre-Konventionen spielt, diese Konventionen aber zugleich als Voraussetzung und Regel dieses Spiels anerkennt und sich letztlich an ihnen ausrichtet. Dies bedeutet auch, dass HIS GIRL FRIDAY als klassische Screwball Comedy einer dramaturgisch und inhaltlich tiefer greifenden Auseinandersetzung mit dem eigentlichen Sujet, dem Experiment Lebensgemeinschaft, nur wenig Möglichkeit zur Entfaltung lässt. Seine Einordnung in die Ökonomie damals populärer Genre-Konventionen sowie die daran ausgerichtete produktionstechnische und filmische Effizienz des Films fördern schließlich ein dialogisches und handlungsdramaturgisches Tempo zu Tage, das – gerade in Hinblick auf den zuvor in Bezug auf Cavell ausgearbeiteten Begriff des Logos als Sprechen – im wahrsten Sinne nicht *zu Wort kommen* lässt. Das generell hohe Tempo dieses Films wird durch den markant reduktiven Einsatz seines präsentesten Requisits – dem Telefon als *dem* Mittel der Verständigung innerhalb des Zeitungsgewerbes – wesentlich angetrieben, der interaktive Raum der handelnden Figuren wie auch der Film selbst *als* Raum dadurch virtualisiert und schließlich fragmentiert. Auf diesen Umstand soll im folgenden Kapitel zunächst genauer eingegangen werden, stellt er doch den sichtbarsten Ausdruck eines Corpus Film als eines *begrenzten* Körpers dar, eines Körpers also, dem größtenteils durch die ihn umgebenden Rahmenbedingungen seine Grenzen bestimmt werden und der in der Bestimmung eigener Grenzen daher eingeschränkt wird.

Ein weiteres – schon für Cavell – wesentliches Prinzip des Films, das zu betrachten sein wird, ist das Prinzip der Wiederholung. Dieses bildet im Bild der Wiederaufnahme einer zuvor gescheiterten Ehe nicht nur den schlussendlichen Höhepunkt der Filmhandlung, sondern auch das bestimmende Charakteristikum des Films selbst, der als Remake einer früheren Hollywood-Produktion, ihrerseits selbst Verfilmung eines Theaterstücks, durch eine den Anforderungen eines verschärften Production Codes verpflichteten Veränderung der Figurenkonstellationen und des Handlungsverlaufs auch Spuren der Anpassung an die damals bestimmenden politischen, sozialen und produktions-spezifischen Gegebenheiten in sich trägt. Die daraus resultierende hauptsächliche Beschränkung des Films auf bloß genre- und story-bezogene Gestaltungsmöglichkeiten gibt – trotz der Brisanz der vordergründigen Haupthandlung¹⁰⁴ – der grundsätzlichen Frage nach

¹⁰⁴ Das gegen den Polizistenmörder Earl Williams verhängte Todesurteil soll – so will es der Bürgermeister der Stadt – immer noch vollstreckt werden, obwohl der Gouverneur bereits eine Begnadigung ausgesprochen hat. Der Bürgermeister versucht – genau dies wird im Laufe des Films aufgedeckt –, die Begnadigung zu vertuschen, um aus der Vollstreckung des Urteils Kapital für seine eigene Wiederwahl schlagen zu können. HIS GIRL FRIDAY etabliert so das in der Filmgeschichte durchaus populäre Motiv des Kampfes eines schonungslosen und dabei selbst am Rande der Legalität agierenden Aufdeckertums gegen

Gemeinschaft in Krisenzeiten entsprechend geringes Gewicht. Der so standardisiert-standardisierende Status von HIS GIRL FRIDAY als beherrschte bzw. *kalkulierte* Wiederholung hat somit auch Einfluss auf das von ihm gezeigte Bild der Ehe, die an seinem Ende weniger als durch einen erneuten Antrag gestiftet, denn eher als Teil eines gemeinsamen (Newspaper-)Business erscheint. In der Wiederholung sind Film wie Lebensgemeinschaft also durch eine Tendenz zunehmender Konformität, zunehmender – und zunehmend einengender – Übereinstimmung mit gegebenen Anforderungen, charakterisiert. Das *geglückte Gespräch* – sowohl zwischen den beiden Ex- und zukünftigen Ehepartnern im Film, als auch zwischen dem Film selbst und seinem Publikum –, das Cavell in seinem Denken so beharrlich verfolgt, droht durch diese Tendenz selbst in jenes Stadium der Selbstverständlichkeit zu entgleiten, in dem dieses Gespräch als ein sich aus sich selbst verstehendes seinem Begriff nach nur noch tautologischen, somit gleichgültigen wie *gleich gültigen* Charakter hat – einen Charakter der Belanglosigkeit und fehlender Bezüglichkeit. Die Meisterung von Anforderungen lässt es letztlich an *Herausforderungen* an den/die ZuseherIn im Sinne des Films und seiner Sprachlichkeit als eine ständige *Verständnisfrage* fehlen. Cavells stete Betonung des Fragilen und Ambivalenten im Alltäglichen und Gewöhnlichen erfährt an diesem das folgende Kapitel abschließenden Gedanken zugleich seine Krise. Eine Krise, die, wie später zu zeigen sein wird, für die Filmarbeit John Cassavetes' einen wesentlichen Ausgangspunkt und Beweggrund bildete.

3.1. Der Film als Hindernisparcours – mit Kalkül zur zweiten Hochzeit

Jenes im einleitenden Abschnitt aufgespannte Verhältnis zwischen einer an einen Film gestellten Anforderung und der Herausforderung des Films an den/die ZuseherIn, stellt zugleich ein für den Anfang wesentliches begriffliches Grundgerüst zur argumentativen Entfaltung dieses Kapitels dar. In ihm muss zunächst der eben angerissene Terminus der *Verständnisfrage* im für das Thema dieser Arbeit erforderlichen Licht zur Erscheinung

korruptes politisches Handeln. Auch Seitenhiebe auf das damalige Weltgeschehen sind in dem Film immer wieder zu finden: in einer wilden Diskussion mit seinem Redakteur Duffy über die Gestaltung des nächsten Titelblattes schimpft Walter etwa in das Telefon: „Take Hitler and stick him on the Funny Page!“ (HIS GIRL FRIDAY. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Charles Lederer, Ben Hecht, Charles MacArthur. USA: Columbia Pictures, 1940. Fassung: DVD, 2002. 88'. 01:07:00'). Damit werden zwar populäre Genremuster aufgegriffen und bedient, ebenso werden Bezüge zu zeitgenössischen Ereignissen hergestellt, die Frage jedoch nach den Möglichkeiten einer Gestaltung gemeinschaftlicher Zukunft in Phasen politischer wie persönlicher Krisen wird im Wesentlichen nicht erörtert.

gebracht werden: trotz des hohen Tempos von HIS GIRL FRIDAY, den sich ständig in verhandelndem Streit ins Wort fallenden Protagonisten, den immer wieder im Satz abgebrochenen Telefonaten, ist der Film nicht *nicht* verständlich. Ganz im Gegenteil muss seiner Ästhetik, seiner schnörkellosen Umsetzung des Tempos, der effizient unaufwendigen Kameraführung, der stets nur die Handlung fortführenden Montage, der Reduktion der Dialoge auf eine wesentliche, der Schlagzeilen-Mentalität des dargestellten Zeitungsgewerbes verpflichteten Aussagekraft, nicht zuletzt dem Film an sich, grundsätzlich die Anerkennung als die eines filmästhetischen Meisterwerkes, vielmehr eines *Meisterstücks*¹⁰⁵ entgegen gebracht werden. HIS GIRL FRIDAY lässt – wie bereits erwähnt – nicht zu Wort kommen, auch daher, als sich an ihm *keine* Verständnisfrage stellt. Die Beherrschung seiner Mittel bedeutet somit eine Konzentration auf bloß dasjenige, was den (Ver)Lauf seiner Geschwindigkeit nicht stört. Die daraus resultierende Kanalisierung der Aufmerksamkeit stellt die Perfektionierung des Wesentlichen dar. In Bezug auf die Erarbeitung der Dialoge bringt Howard Hawks in einem Interview mit Peter Bogdanovich die Meisterschaft dieses Reduktionismus auf den Punkt:

„Mir war aufgefallen, daß Menschen beim Reden gern ‚versetzt‘ reden, vor allem Leute, die schnell reden oder sich streiten oder etwas beschreiben. Wir haben den Dialog dann so geschrieben, daß jeweils der Anfang und das Ende eines Satzes überflüssig sind, die haben wir für das Überschneiden benutzt.“¹⁰⁶

Es ist also gerade dieses Überflüssige, das der Verständlichkeit einer Aussage, eines Sprech-Aktes oder von etwas Gezeigtem gerade *nicht* dienlich ist, aus dem die Frage nach der Verständlichkeit der Dialoge, der Ästhetik, Narration und Diegese von HIS GIRL FRIDAY sich stellen würde, wäre es nicht auch in die Effizienz Hawks'schen Filmemachens eingegliedert: durch seine Kennzeichnung als überflüssiges Element wird das Wesentliche der Dialoge noch weiter *betont*. Indem dieses Überflüssige nur einen versetzt-überlappten, einen im Gespräch verzerrten, also *unhörbaren* akustischen Raum zur Entfaltung bekommt, kann es aus sich keine Verständnisfrage im Sinne der

¹⁰⁵ Das englische Wort *masterpiece*, das sich sowohl als Meisterwerk als auch als Meisterstück übersetzen lässt, veranschaulicht diese doppelläufige Konnotation auf besonders prägnante Weise. Ein Hollywood-Film wie HIS GIRL FRIDAY stellt nicht nur einen Ausdruck filmkünstlerischen Schaffens, sondern auch das Produkt einer technischen Ausfertigung dar. Bereits in der Einleitung dieses Kapitels, als mit den Worten Cavells von einer spezifischen Meisterschaft des Filmemachens gesprochen wurde, war diese Doppelläufigkeit ausschlaggebend. Ein *Meister* ist in dieser Hinsicht immer auch technisch und vor allem handwerklich tätig. Darauf spielt auch Peter Wollen an, wenn er in seiner Einführung zu den Werken Howard Hawks' schreibt, dass dieser mit seinen Filmen stets auch „his view of a well designed, well made and well functioning piece of engineering“ umzusetzen suchte. (Wollen: „Introduction“. a.a.O. S. 7)

¹⁰⁶ Bogdanovich: *Wer hat denn den gedreht?* Zürich, 2000. S. 383.

narrativen Relevanz des Irrelevanten stellen. Indem der Film aufgrund seiner Popularität der primären Anforderung schlechthin – der Unterhaltung des Publikums – erfolgreich gerecht wird, nimmt er in sich die Frage nach seiner Verständlichkeit samt ihrer Beantwortung bereits vorweg. Eine Herausforderung an die Kreation eines beiderseitigen Logos, eines beiderseitigen Sprechens, bleibt somit aus. Für den Logos an sich bedeutet der Film in seiner Verständlichkeit paradoxerweise ein *Hindernis*.

Ähnlich paradoxe Hindernisse etablieren sich innerhalb der Diegese von *HIS GIRL FRIDAY* auch in Bezug auf einen möglichen Logos zwischen den Figuren, allen voran zwischen den beiden Protagonisten Walter Burns und Hildy Johnson, ebenso zwischen Hildy und ihrem neuen Verlobten Bruce Baldwin – von einem Hindernis in der Kommunikation zwischen Walter und Bruce, Konkurrenten im Geiste der Leidenschaft für die selbe Frau, ganz zu schweigen. Alleine die Dialoge sind durch ihre Überlappungen Reduziertes, vielmehr *Fragmentiertes*. Dies vor allem, da der eigentliche Akt durch die Figuren beim Sprechen nicht in der Reduktion auf Wesentliches, sondern in der bewussten Unterbrechung, dem Abschneiden, der Fragmentierung des Anderen besteht. Dieser Akt des Fragmentierens ist zugleich Akt einer Manipulation, ein Akt der Lenkung und ein Eingriff in den Verlauf nicht nur eines Gesprächs, sondern auch der daraus folgenden Wirkungen. In *Pursuits of Happiness* weist Cavell darauf hin, dass die Tatsache, dass Hildy am Beginn des Films persönlich in Walters Büro erscheint, um ihn – und dies erst nach einigen Minuten des miteinander Sprechens – von ihrer bevorstehenden Hochzeit mit ihrem neuen Verlobten in Kenntnis zu setzen, ein Zeichen für Walter darstellt, Hildy nicht nur selbst wieder zurückgewinnen zu wollen, sondern dies auch von ihr aus zu *sollen*:

„Walter seems to know why she has come back. What does he know? He knows that she is not being straightforward with her explanations to him and he knows that she knows from his unending messages to her – by telephone, by telegram, by skywriting – that he wants her back and hence that he will use his endless resources of manipulation to get her back. It must follow for him that she has come back to see him because she wants this of him.“¹⁰⁷

Hildys Erscheinen hinterlässt bei Walter den Eindruck einer Aufforderung an ihn, sie durch seinen Einfluss bzw. die Wirkungen seiner Beeinflussungen zur Rückkehr zu ihm zu bewegen. Diese Annahme bedeutet bereits einen ersten Akt der Manipulation, eines Eingriffs zunächst nicht so sehr in Hildys Handeln als vielmehr in sein eigenes: ihr

¹⁰⁷ Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 163f.

Auftritt lässt sein Berechnen, seine Kalkulation der ihm vorhandenen Manipulationsmöglichkeiten beginnen.

Die Rolle des Walter Burns findet ihre Anlehnung demnach in der Figur des „trickster“¹⁰⁸, des Trickbetrügers und Schwindlers also, der sein Opfer stets hinters Licht führt, dieses dabei logischerweise in Unwissenheit über seine wahren Ziele, die Pläne seiner falschen Fährten und Tricks, seiner manipulativen *Handgriffe* somit im Geheimen belässt. Dementsprechend manifestiert sich diese Figur in bloß körpersprachlichen Symptomen, um den Trickster für das Publikum sichtbar, Walter *als* Trickster lesbar zu machen: „The characteristic criteria of Walter’s thinking are his drumming or fidgeting fingers and his shifting eyes.“¹⁰⁹ Diese körpersprachlichen Charakteristika weisen auf ein unablässiges, geradezu zwanghaftes¹¹⁰ Denken der kommenden Finte hin, in dem Walter stets der Deponierung und Bewirkung seiner nächsten Falle entgegenstrebt. Sein Streben ist in seiner unbedingten Konsequenz vor allem Ausdruck eines journalistischen Spürsinns, der ihn als Zeitungsmacher ausmacht: „He makes plans and sets traps often enough, but they are the plans and traps of what is called a newspaper man – they are the expression of his nose for news [...]“¹¹¹ Die Taktik, mit der seine *nose for news* jenes Streben verfolgt, ist eine Taktik des Legens falscher Fährten, der Anwendung von Tricks, die gerade durch ihr verschleiertes Überraschungsmoment entblößende Kraft haben und so zum Ziel einer Einsicht in eine Art des Wahren führen. Die anschaulichsten Beispiele für Walters manipulatives Kalkül, seine Kniffe und Täuschungsmanöver, mit denen er Hildys Verlobten Bruce immer wieder unschuldig ins Gefängnis bringt,¹¹² gründen denn auch weniger in Walters Rivalität zu diesem – den ganzen Film hindurch scheint er Bruce als Person nicht zu respektieren, geschweige denn, dass er ihn als Hildys Verlobten tatsächlich ernst nimmt oder als ernsthafte Konkurrenz betrachtet –, als vielmehr in dem Wissen darum, Hildy möglichst lange an die Reportage über den zu

¹⁰⁸ „In *The Philadelphia Story* this [Cary Grants; Anm., S.M.] photogenetic possibility is modified into a magus, in *Bringing Up Baby* (and *Monkey Business*) into an absent-minded professor. In *His Girl Friday* it serves the character of a trickster, a familiar figure in the classical history of comedy.“ (Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 164)

¹⁰⁹ Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 164

¹¹⁰ Vgl.: Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Einmal setzt Walter seinen zwielfichtigen Handlanger Louie auf Bruce an, der Letzteren vor der Polizei beschuldigt, seine Uhr gestohlen zu haben. (HIS GIRL FRIDAY. 00:40:26’ – 00:41:23’) Mit welchem Trick er Bruce diese Uhr zugesteckt hat, erfährt man nicht, da der Film generell nur im Nachhinein mittels der Telefongespräche von den Polizeistationen aus erzählt, was Bruce in etwa zugestoßen ist. Ein anderes Mal wird er wegen Belästigung einer jungen Frau in einem Revier festgehalten – auch sie wurde von Walter beauftragt, durch eine Finte gegen Bruce eine Verhaftung zu erwirken. (Ebd. 00:49:53’ – 00:50:53’) Sein letzter Anruf aus dem Gefängnis erfolgt, nachdem er mit Falschgeld aufgegriffen wurde, das er zuvor unwissentlich von Walter bekommen hatte. (Ebd. 01:25:10’ – 01:25:50’)

Tode verurteilten Earl Williams (John Qualen) binden und sie in weiterer Folge den unmittelbaren Geschehnissen um diesen Fall aussetzen zu müssen,¹¹³ um ihre Leidenschaft für den Beruf des Reporters, die Jagd nach der Exklusivstory – eine Leidenschaft, die dadurch notwendigerweise als *nur* bei Walters Zeitung, *nur mit ihm* möglich erscheinen soll – erneut zu erwecken. Im weiteren Rahmen geht es dabei also letztlich um die Wiederbelebung dessen, was die Beziehung zwischen Walter und Hildy offensichtlich immer schon ausgemacht hat und auch weiterhin ausmachen soll: die gemeinsame gegenseitige Garantie, für den beruflichen Erfolg des eigenen Spürsinns bzw. der persönlichen Leidenschaft tatsächlich auch privat einander zu benötigen.¹¹⁴

HIS GIRL FRIDAY entwickelt so auf diegetischer und dramaturgischer Ebene als ein Hindernis an sich einen sprichwörtlichen *Hindernislauf* in sich, einen *Parcours*, dem das Publikum beiwohnt. Durch seinen berechnenden Charakter, seine Tricks und Kalkulationen, gibt Walter Hildys Handlungsrahmen vor. Er stellt ihr Stolpersteine und Hindernisse in den Weg, die sie in Richtung eines ihr ebenfalls vorgegebenen Zieles überwinden und bewältigen soll – und dies auch immer wieder tut, da Walter weiß, dass Hildy seine Tricks nur zu gut kennt, und er daher ihr seinem Schwindel vorbeugendes Handeln mit einkalkuliert und gerade dadurch seinen Vorteil daraus schlägt. Das Telefon ist ihm dabei unentbehrliches technisches Hilfsmittel, das in seiner Funktion ein choreographisierendes, rhythmisierendes Moment darstellt. Es macht Walters Trickserie in dessen Vollführung zu einem umfassenden Dirigat, einer dem Setting des Zeitungsgewerbes mit all seinen Facetten und Klischees gerecht werdenden Regie und *Redaktion* der Manipulation. Es ist der sprichwörtliche rote Faden des Films, stets nur Beiwerk und Requisit, das *als* Detail erst *im* Detail seine Position spürbar bekräftigt und doch das wesentliche dramaturgische Element der Story darstellt:

¹¹³ Earl Williams schafft es, durch das unbedachte Vorgehen des Polizei-Sherrifs und eines renommierten Psychologen während einer Befragung die Flucht zu ergreifen. Während die Polizei und die Gerichtsreporter auf der Suche nach ihm sind, klettert er schließlich durch ein Fenster in den Presseraum des Gerichtsgebäudes, wo er Hildy zunächst mit einer Pistole bedroht. Nachdem auch Walter dort eingetroffen ist, beschließen sie, Earl in einem Schreibtisch zu verstecken und ihn unbemerkt aus dem Gebäude zu schmuggeln – ein Vorhaben, das allerdings scheitert und für das Hildy und Walter beinahe verhaftet werden.

¹¹⁴ Diese Garantie wird später noch von Bedeutung sein. Denn Walter braucht Hildys Faszination an der moralischen Ambivalenz jener Art der journalistischen Praxis wie er selbst sie pflegt, sowie ihre geradezu lüsterne Begeisterung an der Aufdeckung verschworener Machenschaften in einer von Kriminalität und Mittäterschaft durchtränkten Welt der Krise, um ein hartnäckiges exekutives Instrument für seine Nase für Neuigkeiten zu haben; Hildy wiederum benötigt Walters Kaltschnäuzigkeit und kühle Berechnung, um Kapital und Nutzen aus ihrer Faszination und Leidenschaft schlagen zu können und sich in der Ambivalenz dieser Welt und des Zeitungsgewerbes gerade wegen ihres emotionalen Zugangs vor einer emotionalen Angreifbarkeit schützen zu können.

„Das Telefon nimmt [...] fast den Status eines Hauptdarstellers ein. Der Film beginnt und endet mit klingelnden Telefonen. Während des gesamten Films wird nahezu ununterbrochen telefoniert, manchmal gleichzeitig an mehreren Apparaten. Das ständige Klingeln der vielen Telefone im Pressezimmer [des Gerichtsgebäudes; Anm., S.M.] unterbricht, strukturiert und hysterisiert die Handlung: Anrufe bringen Wendepunkte herbei, lösen Panik aus, kommen in letzter Minute.“¹¹⁵

Das Schallen des Telefons unterbricht, strukturiert und hysterisiert neben der Handlung des Films auch die Beziehungen zwischen den Figuren der vorherrschenden Dreiecks-Romanze, wobei Unterbrechung und Hysterisierung selbst strukturelle Elemente darstellen. Denn das Telefon bildet nicht nur Walters Instrument der Einmischung in Hildys Handeln oder Bruce' Instrument des sich in Erinnerung Rufens, wenn dieser einmal mehr im Gefängnis gelandet ist; sondern stellt im Generellen das Moment der Strukturierung der Beziehungen zwischen den Polen ihrer jeweiligen Verbindungen und Trennungen, somit ihres Hysterisiert- und Unterbrochen-Werdens dar:

„Und so wird sowohl die Beziehung zwischen Hildy und Bruce als auch zwischen Hildy und Walter zu großen Teilen über das Telefon geregelt: Bruce ruft immer wieder aus dem Gefängnis an, Walter und Hildy verhandeln die Konditionen ihrer Liebe/Story durchs Telefon, selbst wenn sie im selben Raum sind.“¹¹⁶

Die Beziehungen werden geregelt und verhandelt, also aus einer Vielzahl an verbundenen und getrennten Telefongesprächen generiert. Die *Regelung* ihrer Konditionen findet dabei in Abhängigkeit von den kommunikativen Regeln des Telefons statt: da die Trennung der Verbindung durch die technische Beschaffenheit dieses Apparats bereits in dessen Verbinden angelegt ist, ist die Trennung als *Unterbrechung*, die potenzielle Trennung als Unterbrechen-Können und Unterbrochen-Werden-Können, ebenso Mittel zur Verhandlung wie auch die Verbindung eines ist. Beide Mittel sind Teil jenes roten Fadens von HIS GIRL FRIDAY, den das Telefon an sich abbildet, und in dem die Verhandlungen als ein *Ver-Handeln*, also als ihre eigene Manipulation und Beschränkung erscheinen. In dem Ausmaß also, in dem Walter mit dem Telefon und von diesem aus seine Trickereien und Fallen koordiniert und installiert, reagiert Hildy dementsprechend immer wieder mit wütenden Rückrufen, in denen sie Walter mittels wüster Beschimpfungen und abruptem Auflegen schließlich selbst das Wort abschneidet.

Das Telefon strukturiert die Beziehungen zwischen den Figuren also wesentlich durch die starke Opposition willkürlicher Gesprächs-Trennungen zu den diese bedingenden Verbindungen. Aus diesem Gegensatz zweier Kommunikationsstrategien resultiert eine

¹¹⁵ Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 161.

¹¹⁶ Ebd. S. 148.

hysterisierte Struktur, welche die einzelnen Beziehungen ihrer Zuspitzung und Überspitzung, ihrer *Überreizung* zuführt. Das bedeutet, dass durch die ständigen Unterbrechungen der Telefongespräche die Protagonisten sich nicht mehr wie etwa am Beginn des Films gegenseitig *ins Wort fallen*, sondern tatsächlich einander *unterbrechen*. Dabei kommt es insofern zu einer Virtualisierung des Kommunikationsraumes zwischen den Figuren durch das Telefon, als dieser nicht mehr realisiert, nicht mehr *realiter* fortgeführt, kreiert und mitgetragen werden kann, sondern als bloßer *Nachhall* spürbar bleibt. Als inter-individuelle Verbindung wird dieser Raum in seiner Bezüglichkeit und seinem Sein als Bezüglichkeit gekappt. Durch die Verkürzung des Kommunikationsrahmens und die damit einhergehende Steigerung des Film-Tempos brechen dadurch verdrängte Auseinandersetzungen in überreizter, also durch eine Unterbrechung strapazierter und angegriffener, hysterisierter Form zunehmend als symptomatische Streite hervor, die als Symptom – dies wird im allerersten Disput zwischen Walter und Hildy bereits angezeigt – von einem nicht zu Ende gebrachten Kampf zweier verheiratet gewesener Menschen zeugen, der bisher auch nicht zu Ende gebracht werden sollte. Besonders bezeichnend ist es daher, dass „Walter am Ende des Films nicht Hildy [fragt], ob sie ihn heiraten wolle, sondern er seinen Redakteur Duffy – in Hildys Anwesenheit – am Telefon [unterrichtet], Hildy werde den Earl-Williams-Artikel schreiben und ihn erneut heiraten.“¹¹⁷ Auch in einem der letzten Momente von HIS GIRL FRIDAY wird also einem Logos zwischen den beiden Hauptfiguren ein Hindernis gesetzt, wird dieser als Kommunikationsraum zwischen Walter und Hildy manipuliert und einer (vor)bestimmten Richtung gemäß begrenzt. Somit wird bis zuletzt der Hörer als Instrument der Macht des Eingriffs und der Fragmentierung, der manipulativen *Zerstückelung* einer Beziehung in kalkulier- und kontrollierbare Einheiten nicht aus der Hand gegeben. Die schlussendlich beschlossene erneute Hochzeit, so scheint es, ist als Schlagzeile bzw. Schlagwort in Walters persönlicher Agenda von Beginn an geplant, verfolgt und einkalkuliert. Indem sich so an der zentralen Position des Telefons in diesem Film die innere Strukturalität, die innere Bezüglichkeit der Beziehung zwischen Walter und Hildy zu sich selbst als in all ihren Facetten steuer- und lenkbar ausgebreitet zeigt, offenbart sich daran in weiterer Konsequenz auch die innere Strukturalität des Films selbst.

¹¹⁷ Ebd.

3.2. Die erschöpfte Geste – Übereinkunft statt Heiratsantrag

Die Strukturalität der Beziehung des romantischen Paares wie auch von HIS GIRL FRIDAY bildet sich insofern am Telefon ab, als dieses als wesentliches kalkulatorisches Werkzeug vor allem auch ein *überlegtes*, wohl gewähltes Mittel der Einflussnahme darstellt. Anhand dessen kann die jeweilige Situation vor Ort der je angerufenen Person, die Lage der Beziehung zueinander *eingeschätzt*, sowie deren weitere Entwicklungen und gegebenenfalls eine neuerliche Beeinflussung dieser *abgeschätzt* werden. Das Telefon ist somit Werkzeug eines Vorausberechnens, eines im Voraus stattfindenden Errechnens der *Wahrscheinlichkeit* eines zukünftigen Geschehens, das den zuvor erwähnten Hindernislauf als strukturell angelegten Parcours etabliert, also als eine Struktur von aufeinander einwirkenden und auseinander hervorgehenden Manipulationen, Hindernissen, Fallen und Fährten, die als *Gefüge* in ihrer Gesamtwirkung beinahe einen in sich systemischen Charakter aufweisen (zumindest hat Walters Trickserie System). Die Figur des Walter kann unter diesem Blickwinkel auch als eine Art diegetischer Stellvertreter von Regisseur Howard Hawks im Film betrachtet werden: wo es Letzterem um die Produktion eines Films als „well functioning piece of engineering“¹¹⁸ geht, als zusammengefügtes Werkstück und in sich und seinen Teilen funktionierendes System, das in sich – wesentlich im Bild des Telefons – sich selbst als Struktur, Gefüge abbildet, verfolgt Walter das Anlegen einer Struktur der Hindernisse und lenkenden Eingriffe, die gemäß der Kausalität ihrer Wirkung in Richtung eines in neuer Ehe (zusammen)gefügt Paars, also ihres zentralen und finalen Elements weist. Die innere strukturelle Kausalität des Films findet ihren Fluchtpunkt somit in seiner letzten Szene, in der die erneute Eheschließung zwischen Walter und Hildy beschlossen wird.¹¹⁹

Diese Szene ist allerdings in einer bemerkenswerten Konsequenz angelegt, die so rückwirkend die Dimensionen der soeben begrifflich in Anklang gebrachten Strukturalitäten gewahr werden lässt. Das Telefonat Walters mit seinem Chefredakteur,

¹¹⁸ Wollen: „Introduction“. a.a.O. S. 7.

¹¹⁹ In ihrem filmanalytischen Standardwerk „Film art“ weisen David Bordwell und Kristin Thompson auf das im klassischen narrativen Hollywoodkino, so auch in HIS GIRL FRIDAY besonders im Vordergrund stehende Moment einer „cause-effect logic“ hin, anhand derer neben der Romanze auch die Newspaper- bzw. Crime-Story einem standardmäßigen Happy End zugeführt und daher jede Szene und jedes Handlungselement einer bestimmten kausalen Ausrichtung entsprechend in ein filmisch-narratives Gesamtsystem integriert wird: „No event is uncaused. [...] More important, both lines of action are clearly resolved at the end. Williams is saved and the politicians are disgraced. Bruce, having gone home with mother, leaves Walter and Hildy preparing for a second honeymoon no less hectic than their first.“ (Bordwell; Thompson: *Film art. An Introduction*. New York, 2008. S. 386.)

den er darin von der neuerlichen Eheschließung unterrichtet, bildet nämlich zugleich den Endpunkt eines Hindernislaufs, der bereits wenige Momente zuvor jenen Tribut von Hildy gefordert hat, der für ihre schließliche Einwilligung in eine zweite Ehe vonnöten war: kurz nach der glücklichen Beendigung der Wirren um das politisch motivierte Urteil gegen Earl Williams gibt Walter – alleine mit Hildy im Pressezimmer des Gerichtsgebäudes verbleibend – zu verstehen, dass er sie mit Bruce zu deren geplanter Hochzeit gehen lasse, damit ihrem Glück nichts mehr im Wege stehe. Doch wiederum durch das Telefon muss sie erkennen, dass es sich bei Walters Sinneswandel lediglich um dessen entscheidenden Clou handelt: „Walter küsst Hildy zum Abschied und schiebt sie dann in Richtung Tür. Einen Moment lang nimmt Hildy Walter ernst [...]. Im selben Augenblick erhält sie einen Anruf von Bruce, der wieder einmal verhaftet worden ist.“¹²⁰ Im Angesicht dieser letzten Finte, durch die Walter ihren neuen Verlobten noch einmal ins Gefängnis gebracht hat, beginnt Hildy schließlich zu weinen. Die radikale Veränderung des Verhaltens dieser bisher im als Männerdomäne charakterisierten Zeitungsgewerbe selbstbewusst agierenden Figur kann als eine Geste der Erschöpfung im doppelten Sinne betrachtet werden: als eine *erschöpfte*, einem Druck oder Hindernis nicht mehr Gegenwehr und Ausdauer entgegen zu bringen fähige, wie auch als eine *erschöpfende*, ver- und aufbrauchende, Vorhandenes nutzbar machende und Ressourcen anbietende Geste. Hildys Geste des Weinens ist eine zwischen Erschöpfung und Ausschöpfung oszillierende. Dass sie tatsächlich vor der Erschöpfung gegenüber Walters nicht enden wollender Lügerei und Unaufrichtigkeit kapitulierend, oder selbst aus einem gewissen vortäuschenden Kalkül, sein manipulatives Handeln zu verunsichern, zu weinen beginnt – beide Aspekte sind in diesem Moment angelegt. Auch Katrin Oltmanns Argumentation in ihrem Buch *Remake/Premake*, mit der sie sich gegen die häufig von feministischer Seite aufgekommene Kritik daran wendet, dass Hildy als hart gesottene und selbstbewusste Frau und Reporterin plötzlich zu weinen beginnt, als Walter sie scheinbar gehen lassen will,¹²¹ legt diesen Schluss nahe:

„Nun weint Hildy aber gerade nicht, um Walter zur Umkehr zu bewegen [sie also nicht mit Bruce gehen zu lassen; Anm., S.M.]: Sie fängt erst in dem Moment zu weinen an, in dem sie erfährt, dass Walter Bruce erneut ins Gefängnis gebracht hat und demnach nie ernstlich vorhatte, sie mit Bruce nach Albany gehen zu lassen. In Tränen bricht Hildy am Ende des Films nicht aus, weil sie an Walters Aufrichtigkeit *zweifelt* [sic!], sondern weil sie – im Gegenteil – für einen Moment glaubt, er sei aufrichtig gewesen, habe einer seiner Aussagen ‚ernst‘ gemeint und damit ihr gemeinsames ‚Spiel‘ unterbrochen (‚I thought you were on the level, for once‘, schluchzt sie).

¹²⁰ Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 158.

¹²¹ Vgl.: Ebd. S. 158f.

Hildy weint also auch aus Erleichterung, als ihr klar wird, dass es sich bei Walters Abschiedsperformance um ‚the same old act‘ gehandelt hat; und vielleicht weint sie auch aus Wut darüber, dass Walters Performance erfolgreicher war als ihre. So ließe sich diese ‚Weiblichkeits-Performance‘ auch als Versuch deuten, Walters Akt noch einmal zu überbieten, um ihn zur Aufgabe seiner Maskerade, seines scheinbaren Desinteresses zu bewegen.“¹²²

Das Hildys Geste wesentlich Bedingende ist demnach die Garantie jenes *same old act*, jener Worte also, mit denen sie zu Beginn dieser Szene Walters Akt des Abschieds noch als Trick anzweifelt und zu entlarven sucht.¹²³ Da sie später während der telefonischen Unterrichtung über Bruces abermalige Verhaftung realisiert, in ihrem Glauben an der Ernsthaftigkeit von Walters Worten diesen fälschlicherweise falsch beschuldigt zu haben, bringt sie somit durch den Moment ihrer Erschöpfung, ihres Weinens, auch ihr Eingeständnis – sowie, um Oltmanns Terminologie fortzuführen, ihre Erleichterung über dieses finale Eingeständnis – dessen zum Ausdruck, während aller Geschehnisse aktive Teilnehmerin eines *gemeinsamen Spiels* gewesen zu sein, durch ihr eigenes Handeln die Hindernisse auch gerade erfolgreich passiert zu haben, da sie diese selbst mitgestaltet hat.¹²⁴ Dass Hildy also in diesem Spiel darauf vertrauen kann, Walter nie vertrauen zu können, stellt schließlich jene Garantie dar, die sie benötigt, um auch weiterhin in das Spiel einwilligen zu können. Ihre eventuelle Wut über den Erfolg von Walters Performance, ihr Ringen um die Entlarvung seiner Maskerade durch ihr Weinen, ist vielleicht schon der nächste Schritt, der nächste Spielzug¹²⁵. Walters anschließende Reaktion, in der er für einen kurzen Moment tatsächlich so etwas wie einen Ausdruck

¹²² Ebd. S. 159.

¹²³ Im genauen Wortlaut wirft sie Walter vor, sie für dumm genug zu halten, um nicht das eigentliche Bestreben seiner plötzlichen Einsicht realisieren zu können: „Oh, I get it, Walter. The same old act, isn’t it? Trying to push me out of here, thinking I’ll be stupid enough to want to stay.“ (HIS GIRL FRIDAY. 01:23:50’ – 01:25:05’)

¹²⁴ Am Ende der Szene etwa, in der Bruce und Hildy von Walter in ein Restaurant zum Mittagessen eingeladen worden sind, bittet Hildy ihren Verlobten, ihr sein Bargeld zu geben. Walter möchte mit dem Versicherungsmakler Bruce eine Lebensversicherung abschließen und bittet ihn dafür in sein Büro, Hildy befürchtet daher – offensichtlich aufgrund genügend eigener Erfahrungen –, dass Walter versuchen könnte, Bruce das Geld abzunehmen. (HIS GIRL FRIDAY. 00:23:10’ – 00:23:52’) Gerade weil sie jedoch Walters Täuschungsmanöver kennt und diesen entsprechend vorbeugen möchte, treibt sie das Spiel wiederum selbst an: als sie Walter später erzählt, dass sie das Bargeld als Bestechungsmittel einsetzen hätte müssen, um zu erfahren, wie Earl Williams fliehen hatte können, und sie daher von ihm verlangt, es ihr zurück zu zahlen, da es eigentlich Bruce gehöre, beauftragt Walter wiederum seinen Handlanger Louie, über jene entsprechende Summe Falschgeld zu besorgen, wegen der Bruce schließlich ein weiteres Mal verhaftet werden wird. (HIS GIRL FRIDAY. 00:47:25’ – 00:49:26’)

¹²⁵ Dementsprechend stellt diese Szene für Oltmann keinen Ausdruck von Hildys „Weiblichkeit“, sondern vielmehr eine Variante ihrer Gender-Performance dar: „Hildys Tränen sind also kein Zeichen oder gar Ausdruck einer ‚wahren‘ Weiblichkeit, sondern lediglich eine weitere, weiblich semantisierte Gender-Technik, die sie hier sehr zielstrebig anwendet, und zwar genau in jenem Moment, in dem sie sich entschieden hat, auf Bruce und Albany zu verzichten, in dem sie nach Logik der Narration also gerade gänzlich zum *newspaperman* [sic!] ‚geworden‘ ist.“ (Oltmann: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 159.) Die Gender-Hybridität (Vgl.: Ebd.) dieser Figur ist nicht zuletzt dem ambivalenten Bezug von HIS GIRL FRIDAY zur männlich besetzten Rolle des Hildy Johnson in der Originalvorlage geschuldet.

seiner Zuneigung zu Hildy erkennen lässt,¹²⁶ verstärkt die Plausibilität dieser Vermutung durchaus. Ein neuerlicher Heiratsantrag ist unter diesen Gesichtspunkten daher nicht mehr nötig: die zweite Ehe ist ebenso *part of the game* wie sie auch *part of the bussiness* ist. Nicht umsonst gibt Walter seinem Chefredakteur die Nachricht von der zweiten Hochzeit per Telefon durch, als ob sie die Schlagzeile der nächsten Tagesausgabe bilden soll.

Da in HIS GIRL FRIDAY nicht nur die Konditionen einer generell gemeinsamen, sondern im Speziellen auch einer gemeinsamen *beruflichen* Zukunft Gegenstand des Spiels bzw. der – im vorigen Kapitel bereits in den Raum gebrachten – Verhandlungen (auch über künftige *Spielregeln*) sind, trägt die final beschlossene *remarriage* vor allem den Charakter einer Abmachung, eines abgeschlossenen Geschäfts, einer *Übereinkunft* an sich.¹²⁷ Da es sich dabei wiederum um eine Art Verhandlungsgegenstand, den Gegenstand *wiederholter* Streits handelt, dessen Konditionierung Ziel eines gemeinsamen Parcours aus beiderseitig gesetzten Hindernissen ist, hat konsequenterweise die Figur der Hildy eine ebenso manipulative Position in der Beziehung zwischen ihr und Walter wie dieser selbst inne. Diese Conclusio ergibt sich bereits aus dem Beginn des Films, als Hildy mit ihrem persönlichen Erscheinen in Walters Büro letztlich den ersten Akt zur Erneuerung bzw. Neu-Verhandlung ihrer Beziehung setzt.¹²⁸ Sie muss in diesem Moment zumindest wissen, dass sie Walter mit ihrem Handeln zu Manipulationen anstiftet und ihn in weiterer Folge zu einer Erneuerung des Spiels, einer neuen Verhandlungsrunde herausfordert.

¹²⁶ Auf Hildys Worte „I thought you didn’t love me“, mit denen sie ihre anfängliche Verwirrung über Walters nur scheinbar ernsthafte Unterbrechung ihres gemeinsamen Spiels zum Ausdruck bringt, entgegnet dieser: „What were you thinking with?“ (HIS GIRL FRIDAY. 01:25:46’ – 01:26:32’) Auch Stanley Cavell weist in *Cities of Words* darauf hin, dass diese kurze Frage Walters größtmögliches Liebeseingeständnis an Hildy darstellt. (Vgl.: Cavell: *Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur*. a.a.O. S. 383)

¹²⁷ Die Flitterwochen nach der zweiten Hochzeit finden zynischer Weise noch dazu in Albany, der Heimatstadt von Bruce, statt – weniger aus privaten Gründen, als vielmehr vor dem Hintergrund der beruflichen Absicht, durch diesen Urlaub auch gleich vor Ort über einen Streik berichten zu können.

¹²⁸ Die Vermutung, dass es von Beginn an um eine erneuerte gemeinsame Zukunft geht, auch wenn Hildy in ihrem ersten Auftreten vor Walter davon nicht bewusst zu wissen bzw. noch nicht davon überzeugt scheint, hatte auch Cavell. Zurecht stellt dieser die Frage, warum Hildy tatsächlich in Walters Büro erscheint – noch dazu mit ihrem neuen Verlobten, kurz vor der Abfahrt in dessen Heimatstadt Albany –, wenn sie ihm die Nachricht ihrer erneuten Hochzeit auch simpel per Telegram oder Telephon mitteilen hätte können (Vgl.: Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 163). In dramaturgischer Hinsicht wird diese Begegnung natürlich benötigt, um die Handlung als Handlung *einer Komödie* erst in Gang zu bringen (Vgl.: Ebd.): der Film würde kaum zu seinem rasanten Tempo, seinen Verwirrspielen und Ablenkungsmanövern finden, wäre etwa alleine die Figur des Verlobten Bruce nicht anwesend. Cavell jedoch sieht in der Begegnung auch eine Zuspitzung der geschiedenen Ehe zwischen Walter und Hildy bzw. ihrer *Geschiedenheit*, in der Hildy ihrem Ex-Mann noch eine letzte Möglichkeit gibt, ihr zu zeigen, dass er sie nicht nur aus sturem Egoismus zurück will, weil er schlicht die Scheidung nicht akzeptiert, sondern er ihr in einer erneu(er)ten Ehe auch eine Zukunft bietet: „Evidently his wanting her back is not enough for her; it does not, in itself, provide a way back.“ (Ebd., S. 164)

Demnach bedeutet der Begriff der erschöpften Geste auch das Aufbringen eines gewissen *Repertoires*, also das Er- und Ausschöpfen einer Geste bzw. eines gestischen Instrumentariums¹²⁹, einer Palette *mustergültiger* Verhaltensweisen zur Manipulation des Anderen während der gemeinsamen Verhandlungen. Beide – dies gilt es entsprechend zu beachten – haben berufliche Erfahrung im selben Gewerbe, im gleichen Metier, und wissen sich in diesem Milieu zu behaupten; beide kennen auch ihre jeweiligen Tricks voneinander. Im Grunde geht es diesbezüglich also auch um den Erfolg des besseren Verhandlungsgeschicks, mithin um das effizientere Er- und Ausschöpfen der jeweiligen Wirkmöglichkeiten des eigenen gestischen Apparats, eines Apparats also, der anhand seiner verschiedenen gestischen Bauelemente kommunikative Funktionen erfüllt. Der gestische Apparat funktionalisiert auf kommunikationstechnischer¹³⁰ Ebene die Gesten gemäß ihrer jeweils spezifischen Einsatzgebiete. Im Kalkül des verhandelnden Spiels in *HIS GIRL FRIDAY* findet somit eine situative Vereinzelung menschlicher Gesten statt, aus der jenes Repertoire, jenes performative Instrumentarium einer taktisch einsetzbaren wie analysier- und durchschaubaren Gestik resultiert.¹³¹

Eine erschöpfte Geste ist unter dieser Betrachtung wesentlich eine erprobte, dementsprechend eine *wiederholte* Geste bzw. als Geste der Erschöpfung auch Geste der Wiederholung. Walters Garantie, ihm stets vertrauensvoll nicht vertrauen zu können, stellt somit als Bedingung des Spiels zwischen ihm und Hildy eine Um- und Reformulierung jener Garantie dar, die bereits im letzten Kapitel in Anklang gebracht wurde: der gegenseitigen Garantie, einander zu beruflichen Zwecken auch privat, im Rahmen einer Ehe, zu benötigen. Seine Bereitschaft zu diesem manipulativ-performativen Spiel, sein Vertrauensdefizit als Bedingung desselben, stellen auf privater Ebene für Hildy letztlich eine Art betrügerische Orientierung in ihrem beruflichen Umfeld, eine ständige Trainings-Instanz zur Perfektionierung ihrer eigenen

¹²⁹ Auch Walter greift geschickt auf solch ein Instrumentarium zurück: als er bei Bruce eine Lebensversicherung abschließt und ihm dabei erklärt, dass er Hildy im Falle seines Todes als Begünstigte einsetzen möchte, damit ihr mit Bruce das Leben ermöglicht sei, das er selbst ihr nie bieten konnte, möchte er in erster Linie Bruce das Gefühl geben, einen Keil zwischen Walter und Hildy getrieben zu haben. Walter bekräftigt seine Worte mit einer gespielten Geste, indem er so tut, als würde er sich mit einem Taschentuch eine Träne von der Wange wischen. Als Bruce dies zunächst nicht bemerkt – darin liegt das komische Moment der Szene –, tippt Walter ihm sogar noch kurz auf die Schulter, um ihn so in aller Offensichtlichkeit auf diese Träne aufmerksam zu machen. (*HIS GIRL FRIDAY*. 00:27:09' – 00:29:20')

¹³⁰ Damit ist nicht eine Kommunikation im Sinne einer *techne* gemeint, als Können, als Handwerk, das als solches seine körperliche Komponente an sich anzeigen würde, sondern eine Kommunikation im Sinne einer *Technik*, eines definierten kommunikativen Ablaufs bzw. Mechanismus, eines hin zum (ähnlich eines maschinellen) Automatismus trainierbaren Kommunikationsmusters, das seine Realisierung etwa in den Regeln einer *Etikette* findet.

¹³¹ Im Lichte dieser Argumentation übernimmt Hildy demnach mit ihrer Geste des Weinens Walters manipulatives Kalkül, das er zuvor in einer Szene mit Bruce selbst mit gespielten Tränen offenbart hat.

kommunikationstechnischen Einsetzbarkeit innerhalb ihres Business dar.¹³² Ihr Eingeständnis an der Teilhabe am Spiel, an den Verhandlungen, wie es in ihrer Geste des Weinens zum Ausdruck kommt, ist mithin auch Zeugnis ihrer Bereitschaft und Garantie, Walter dieses Spiel stets aufs Neue zu ermöglichen, es immer wieder (mit ihm) aufzunehmen.

3.3. „become the one you are“¹³³ – das erfolgreich missglückte Gespräch

Das eben erwähnte repetitive Moment durchzieht nicht nur den Prozess der Erprobung eines gestischen Apparates, sondern – es wurde bereits angedeutet – als ein bestimmendes Element den gesamten Film, bzw. stellt es darüber hinaus sogar eine wesentliche Prägung des Filmes selbst dar. Abgesehen von der Hochzeit, die per Beschluss wiederholt werden soll, findet auch die Ehe an sich zunächst ihre zumindest versuchte Wiederholung mit Hildys neuem Verlobten Bruce. Auf dramaturgischer Ebene sind es vor allem die ständig und zahlreich wiederkehrenden Telefongespräche, die die Geschichte vorantreiben. Nicht zuletzt ist HIS GIRL FRIDAY selbst Wiederholung im Sinne eines Remakes.

In Stanley Cavells *Pursuits of Happiness* stellt die bereits in der ersten Silbe der Genrebezeichnung *re-marriage comedy* markierte Wiederholung den springenden Punkt des von ihm befragten und in den verschiedenen Genre-Beispielen unterschiedlich zum Ausdruck kommenden Strebens nach Glück dar. Im Sinne seines Konzepts des *reading of a film* und des von ihm geprägten Begriffs einer *mimesis of ordinary words*, der in den Filmen des Genres seine Darstellung findet, sind es vor allem die immer wieder wiederholten *Gespräche* zwischen den jeweiligen bestimmenden Figuren der Filme, deren Wörter als alltäglich und gewöhnlich nachgeahmt werden, und in denen diese Figuren über sich nachdenken. An einer daraus resultierenden Selbsterkenntnis erfahren sie so die Basis dafür, durch die Anerkennung der Fehlerhaftigkeit des geschiedenen Ex-Partners in dem Eingeständnis und der Anerkennung der eigenen Fehlerhaftigkeit

¹³² Hildy setzt ihre Kommunikationstechniken auf ebenso manipulative Weise ein: als sie im Gefängnis ein Interview mit Earl Williams führt, lenkt sie mit ihren Fragen Earls Antworten zunehmend in eine bestimmte Richtung, sodass sie seinen Worten mit der Formulierung ihrer Fragen beinahe schon vorgreift. Diese Methode der Gesprächsführung ist also vor allem ergebnisorientiert: Hildys Artikel, der sich gegen die Vollstreckung des Todesurteils gegen Williams ausspricht, dient nicht zuletzt auch der Profilierung den anderen Zeitungen und Journalisten gegenüber. (HIS GIRL FRIDAY. 00:31:47' – 00:34:50')

¹³³ Cavell: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life*. Cambridge, Mass. u.a., 2004. S. 247f.

schließlich eine *remarriage* im Bewusstsein früherer Übel und Laster, sowie im Bewusstsein einer Möglichkeit zum Besseren, in Aussicht stellen zu können.

Ein Gespräch, das derart zu seinem (vorerst) geglückten und glücklichen Ausgang gefunden und das beiderseitige Streben nach Glück in gemeinsame Bahnen gelenkt hat, steht seiner Aufgabe nach in starkem Zusammenhang mit dem Begriff des *moral perfectionism*, einem weiteren zentralen Terminus des Cavellschen Denkhorizonts. In seinem späteren Buch *Cities of Words* bringt er – wiederum anhand einer philosophisch um- und re-kontextualisierten Betrachtung einiger *remarriage comedies* und anderer für ihn prägenden Filme – in Bezug auf den amerikanischen Transzendentalphilosophen Ralph Waldo Emerson, der dem Denken eines *perfectionism* einen für Cavell entscheidenden Ausdruck verliehen hat, dieses Konzept zu seiner wesentlichen Entfaltung. Dessen zentraler Ausgangspunkt ist „die Vorstellung, dass diejenigen, die nach einem moralischen Leben streben, ‚bereits in einer Vereinigung (*association*) [sic!] leben, egal ob real oder imaginär [...]‘.“¹³⁴ Ob es sich nun um eine *tatsächliche* Partnerschaft zwischen zwei Menschen handelt, oder auch um das Gefühl einer Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft und ihrer Kultur, also auch um eine *Vorstellung* der eigenen Position, die man in dieser innehat, in beiden Fällen bedeutet der Wille, zu dieser Zugehörigkeit oder Partnerschaft Stellung zu beziehen, in moralischer Hinsicht die Bereitschaft, Verantwortung für das auch künftige Bestehen dieser Vereinigungen zu übernehmen. Das Streben nach dem Glück und dem Glücken einer Vereinigung bedingt das Streben nach einem moralischen, verantwortungsvollen Leben, wie jenes auch

¹³⁴ Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*. a.a.O. S. 29. – Elisabeth Bronfen übersetzt hier direkt aus dem englischen Original von *Cities of Words*: „[...] those who aspire to a moral life [...], already live, as it were, in an association (real or imaginary) [...]“. (Cavell: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life*. a.a.O. S. 138.) In diesem Zusammenhang gilt es dem Umstand Rechnung zu tragen, dass Bronfens Einführungswerk in die Philosophie Stanley Cavells 2009 und somit ein Jahr vor der ersten offiziellen deutschsprachigen Ausgabe von *Cities of Words* erschienen ist. Dort lautet die entsprechende Textstelle: „[...] die, welche ein moralisches Leben anstreben [...], [leben] sozusagen schon in einer anderen (realen oder vorgestellten) Gemeinschaft [...]“. (Cavell: *Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur*. a.a.O. S. 168) Das Wort *imaginary* lässt an dieser Stelle mehrere Übersetzungsmöglichkeiten zu, der Ausdruck *vorgestellt* scheint dabei aber einen konkreteren Gehalt aufzuweisen, während hingegen dem Begriff *imaginär* eher die Facette des Erfundenen, Eingebildeten und Phantasierten anhaftet. Zu berücksichtigen ist dabei vor allem, dass Cavell hier ganz konkret den kategorischen Imperativ Immanuel Kants in seinen verschiedenen Formulierungen anspricht, um aus diesem eine wesentliche Relation zu filtern: dass moralischem Handeln, das seiner Maxime nach die Menschheit in der eigenen und allen anderen Personen als Zweck, nicht (nur) als bloßes Mittel, gebraucht und demnach jederzeit allgemeines Gesetz werden kann, bereits in seinen Maximen eine konkrete *Vorstellung* von der zukünftigen Beschaffenheit der menschlichen Gemeinschaft zugrunde liegen muss, die unmittelbar in der eigenen ehelichen und familiären Gemeinschaft beispielhaft *realisiert* wird. Gleichwohl Bronfens Übersetzung mit dem Begriff *Vereinigung* mehr Spielraum in Bezug auf die Bedachtnahme von *Staatengemeinschaften* – wie gerade die USA, deren Geschichte und potenzielle Zukunft Cavells Denken stets durchzieht, eine darstellen – zulässt, wird das Ansinnen des obigen Zitats mit der Differenzierung der Vorstellung vom Vorgestellten wohl anschaulicher illustriert.

umgekehrt von diesem bedingt wird. Verantwortungsvoll zu leben heißt somit auch, entgegen einer – in ihren Gesetzen, ihren Zwängen und ihren Antrieben – stets möglichen mangelhaften Ausgestaltung der alltäglichen Welt deren ständige Vervollkommenung einzufordern und zu dieser selbst beizutragen:¹³⁵ „Das Subjekt, das sich hier kritisch befragt, fühlt sich gespalten zwischen einer gegenwärtigen Unzufriedenheit und der Vorstellung einer vollkommeneren Zukunft. Überzeugt, *perfectibility* [sic!] sei erreichbar, beurteilt es seine Welt im Hinblick darauf, wie sie sein könnte.“¹³⁶ *Perfectionism* bedeutet demnach weniger den Weg einer Erkenntnis als vielmehr eine Einstellung, die Einnahme einer Haltung sich selbst und der Welt gegenüber.¹³⁷ In der Kritik an den Mängeln des Alltäglichen wird zugleich die eigene Position und Gestaltungskraft innerhalb dieser Welt reflektiert und der Entwurf zur Vervollkommenung seiner eigenen Zukunft in der Vervollkommenung seiner eigenen Zugehörigkeit zur Gesellschaft bzw. seiner eigenen Partnerschaft angelegt. Der Weg dieser Perfektionierung ist dabei wesentlich ein Weg *zurück* im Sinne einer Besinnung auf das Eigentliche:

„Die als Krise erfahrenen Enttäuschungen der Gegenwart veranlassen das nach Vervollkommenung strebende Subjekt innezuhalten, seinen Zustand der Verwirrung und vermeintlichen Begrenzung [...] zu verlassen und sich neu zu orientieren, um jenes Potenzial, das in jedem Menschen steckt, tatsächlich zu entfalten. Cavell fasst dies in der Formel zusammen, man solle zu demjenigen werden, der man ist (*to become the one you are*) [sic!], und bezieht sich dabei auf Emerson.¹³⁸ Der Zustand einer *ultimate perfection* [sic!] lässt sich anstreben, ist jedoch nie gänzlich vollziehbar.“¹³⁹

Was zur hier beschriebenen Neu-Orientierung führt, ist weniger eine Krise des Alltäglichen oder der Gegenwart an sich, als vielmehr ein Zustand dieser Gegenwart, den man erst an sich selbst als Subjekt als eine Krise seiner selbst erfährt – oder in vielleicht treffenderen Worten: man erfährt *seine Zeit* als Krise. Der Eindruck einer Krise erhärtet sich demnach wesentlich in der zur Gegenwart eingenommenen Position des Subjekts, im Rahmen derer es seine Vorstellungen von sich und *seiner* Gegenwart als

¹³⁵ Vgl.: Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*. a.a.O. S. 29, sowie Cavell: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life*. a.a.O. S. 138.

¹³⁶ Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*. a.a.O. S. 29.

¹³⁷ Vgl.: Ebd.

¹³⁸ Die entsprechende Textstelle, in der diese Phrase als romantischer Imperativ erscheint und auf Emerson bezogen wird, findet sich in der englischsprachigen Originalausgabe auf Seite 247: „Other formulations of perfectionism are the Romantics’ more famous ‘become the one you are’, taken up as a banality, but one to be given new life, in Heidegger’s *Being and Time* [...], adapted in Emerson’s ‘have the courage to be the one you are’ (in his essay ‘Considerations by the Way’) and in young Nietzsche’s transcription of conscience as saying ‘Be yourself! All you are now doing, thinking, desiring, is not you yourself.’“ (Cavell: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life*. a.a.O. S. 247f.)

¹³⁹ Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*. a.a.O. S. 29f.

Enttäuschung, als misslungenen Versuch der Realisierung seines *Anspruchs* an eigenem Potenzial, erfährt. Voraussetzung für die Entfaltung des eigenen Potenzials ist somit die Anerkennung der Notwendigkeit, die Gegenwart, die Rahmenbedingungen der Entfaltung entsprechend umgestalten zu müssen. Letztlich bezeichnet *derjenige zu werden, der man ist*, den Schritt der Akzeptanz und Anerkennung des Faktums, (immer schon) *Teil(habender)* einer alltäglichen Gegenwart zu sein, die Entfaltung des eigenen Potenzials also nicht als solipsistisch abgekapseltes Individuum, sondern in der Partizipation an der Entfaltung des Potenzials einer Gemeinschaft suchen zu müssen.

Diese Akzeptanz und Anerkennung der schon realen Teilhabe seiner selbst an der enttäuschenden Gegenwart einer Gemeinschaft zu ermöglichen, stellt die wesentliche Aufgabe des zuvor beschriebenen Gesprächs zwischen den Figuren der verschiedenen *remarriage comedies* dar. Es ist die Basis jener *kritischen Befragung*, der sich das Subjekt wie auch sein/e PartnerIn unterziehen, um so den eigenen Anteil an dem als Enttäuschung erfahrenen Scheitern ihrer Gemeinschaft im Sinne eines *become the one you are* zu *entlarven*, und in dieser Entlarvung seiner selbst die Möglichkeit der Anerkennung des/r PartnersIn sowie die Vorstellung einer möglichen vollkommeneren Zukunft dieser Gemeinschaft zu finden:

„Das geistreiche Gespräch, in dem die zerstrittenen Eheleute sich gegenüber treten, sich selbst und einander befragen, führt sie schließlich zueinander zurück und lässt sie ihre Bereitschaft zur zweiten Hochzeit (*willingness for remarriage*) [sic!] erkennen. Diese *conversation* [sic!] kreist um die Frage, was es heißt, glücklich zu sein, und ob man sich, um dieses Glück zu erreichen, zu verändern bereit ist.“¹⁴⁰

Im konkreten Fall von *HIS GIRL FRIDAY* könnte die Bereitschaft zur zweiten Hochzeit in Hildys – zuvor dargelegtem – Eingeständnis gründen, die ganze Zeit über bereits Partnerin jenes Spiels gewesen zu sein, das sie und Walter den gesamten Film hindurch ausgetragen haben. Die Einwilligung in eine *next round*¹⁴¹ würde somit auch die Anerkennung dessen darstellen, in diesem Spiel mit Walter ihr Glück erneut *versuchen* und *finden* zu wollen. Der anstrebbare Zustand einer *ultimate perfection* käme in seiner Unerreichbarkeit nun darin zum Ausdruck, dass die in der Gegenwart angelegte Möglichkeit eines „unattained but attainable further state“ dieser Lebensgemeinschaft

¹⁴⁰ Ebd. S. 217.

¹⁴¹ Als Walter während des Mittagessens im Restaurant Hildy mit einer Ausrede dazu überreden will, mit Bruce erst später am Abend nach Albany zu fahren, um mit Earl Williams ein Interview führen zu können, entlarvt Hildy seine Finte. Walter wiederum reagiert auf seine Bloßstellung mit den Worten: „Alright Hildy, you win. I’m licked.“ Einige Sekunden danach setzt er das Gespräch mit einer Formulierung fort, mit der er zugleich eine neue Spielrunde einläutet: „Well, come on, let’s forget it. Here, we’ll start all over again.“ (*HIS GIRL FRIDAY*. 00:20:20’ – 00:23:10’)

ihrer Struktur nach „equally a worse state within this one“¹⁴² enthält. Jeder neue Versuch trägt die Ambivalenz zwischen seinem möglichen Gelingen und seinem möglichen Scheitern in sich; eine Ambivalenz, die der erste Kompromiss, den Hildy in der erneuerten Gemeinschaft Walter gegenüber eingehen muss – die Flitterwochen bei den Niagara-Fällen, die sie sich schon nach der ersten Hochzeit gewünscht hatte, finden auch diesmal an einem anderen Ort statt –, veranschaulichen und bestätigen würde.

Im Lichte dieser Ambivalenz muss allerdings an die bereits am Beginn der Betrachtungen zu HIS GIRL FRIDAY erwähnte Gefahr einer Tendenz zur tautologischen Selbstverständlichkeit erinnert werden, die diesem Gespräch des erneuten Zueinander-Findens innewohnt. Diese Tendenz wird im Angesicht der Beziehung zwischen Walter und Hildy gerade aufgrund ihrer korruptierten Form von gegenseitiger Anerkennung und Kompromissbereitschaft evident. Wo die Anerkennung der eigenen Teilhabe am Scheitern einer ersten Ehe als Basis einer Anerkennung des Entfaltungspotenzials des/r Partners/in mit der Einwilligung in eine erneute Hochzeit auch die Bereitschaft zum Kompromiss als einer gegenseitigen *Annäherung* zueinander – was in der ersten Ehe noch gefehlt hat – ermöglicht, ist diese Kompromissbereitschaft zwischen Walter und Hildy aufgrund ihres fintenreichen Spiels von Beginn an manipuliert, gelenkt und missbraucht. Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, dass die Einwilligung in eine erneuerte Ehe in HIS GIRL FRIDAY eine vor allem auch geschäftliche Übereinkunft ist. Statt mit der Einwilligung in eine *remarriage* eine Bereitschaft für eine auf Kompromissen basierende gemeinsame Zukunft zu signalisieren, verhält es sich in diesem Fall also insofern genau umgekehrt, als hier die Ehe an sich bereits der einzige Kompromiss ist. Sie bildet keinen Rahmen für die Suche nach den – zumindest – kleinsten gemeinsamen Nennern, sie *ist* bereits *der* kleinste gemeinsame Nenner. Als solcher liegt ihr Zweck primär darin, dem zwischen Walter und Hildy ausgetragenen Spiel stets das Ziel des ständigen Weiterspielens zu garantieren, um eine ebenso mögliche Ausartung in einen Kampf auf Sieg und Niederlage zu verhindern.

Das so benannte *geistreiche Gespräch* stiftet hier somit keine Kompromissbereitschaft, die auf gegenseitiger Anerkennung beruht, da im Sinne des garantierten Vertrauens in den Umstand, sich nicht vertrauen zu können, das Mindestmaß an gegenseitiger Anerkennung im gemeinsamen Anerkennen dessen besteht, sich (auch weiterhin) gegenseitig nicht anzuerkennen. Paradoxerweise macht gerade diese Grundlage weiterer spielerischer Manipulation, die jeden Kompromiss per se korruptiert, an sich die

¹⁴² Cavell: *Cities of Words. Pedagogical letters on a register of the moral life*. a.a.O. S. 138.

erneuerte Ehe als einen solchen Kompromiss, den sie als Übereinkunft darstellt, erst aus. Dieses Paradoxon wiederum liegt darin begründet, wie der Film mit Hildy und Walter in tautologischer bzw. selbstverständlicher Weise über Ehe und Gemeinschaft *spricht*. Das Diktum des *become the one you are* wird in HIS GIRL FRIDAY insofern zu einem *tautologischen Werden*, als Hildy in der Verlobung mit Bruce „einen ihr unterlegenen Bräutigam [wählt], um sich an ihrem ersten Gatten zu rächen [...]“. ¹⁴³ Cavells Begriff einer „counterfeit happiness“ ¹⁴⁴, eines falschen bzw. die in der ersten Ehe enttäuschten Erwartungen imitierenden Glücks, mit dem er die Verlobung zwischen Hildy und Bruce gewissermaßen als eine kompensatorische bezeichnet, ist demnach auch als *gefälschtes Glück* in Betracht zu ziehen, also als eine Manipulation, einen Eingriff in Walters Handeln, der als solcher bereits einen auffordernden Spielzug Hildys darstellt. Auch wenn sie diesen nicht bewusst zu setzen scheint, so legt schon der Beginn des Films die Vermutung nahe, dass Hildy die Bereitschaft von Bruce zu einer ehelichen Gemeinschaft mit ihr zugunsten der Neugestaltung ihres Verhältnisses zu Walter benutzt. Der Schein indes – wie hier der Schein des unbewussten Handelns – gehört in HIS GIRL FRIDAY zu den unumgänglichen Erfordernissen des Setzens falscher Fährten und des Vortäuschens. ¹⁴⁵ Das Werden dessen, was man ist, aber noch nicht anerkannt hat, gestaltet sich hier als ein Werden dessen, was man immer schon *gewesen sein wird*, dessen also, was immer schon der Zweck und das Ziel einer vorgetäuschten Fassade, einer als falsche Fährte angelegten Geste, gewesen sein wird. Ein Werden nicht zuletzt, das seiner ursprünglichen Intention nach immer schon in die Zukunft eines verfolgten Zieles, des kalkulierten Effekts einer Manipulation, weist, aber seiner Zukunft nach immer nur *nachträglich* aufgedeckte Manipulation, mithin als *vorgetäushtes Werden*

¹⁴³ Bronfen: *Stanley Cavell zur Einführung*. a.a.O. S. 217.

¹⁴⁴ Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 165.

¹⁴⁵ Als Walter etwa Hildy davon überzeugen zu wollen scheint, mit Bruce nach Albany zu fahren, weiß er bereits, dass Letzterer im Besitz des Falschgeldes ist, das Walters Handlanger Louie zuvor besorgt hat, und daher jeden Moment verhaftet werden müsste. Hildys Verlobung mit Bruce entlarvt er dabei als eine Entscheidung, die in seinen Augen vor allem eine Selbsttäuschung dargestellt hat: anders als im restlichen Film, in dem Hildy ihre bevorstehende Abreise mit Bruce als stete Vorbeugung gegen Walters Einmischungen dient, bekommt ihre Haltung Letzterem gegenüber angesichts seines scheinbar plötzlichen Sinneswandels eine veränderte Dynamik. Einerseits wirkt sie verunsichert, da sie Walters unermüdliches Festhalten an ihr als Journalistin und Ehefrau mehr als gewohnt ist – dieses Festhalten versucht sie zunächst erneut zu provozieren, indem sie ihm vorwirft, sie quasi mittels „umgekehrter Psychologie“ wieder an sich binden zu wollen. (Vgl. dazu Fussnote 123 auf Seite 57 dieser Arbeit) Andererseits ist es wiederum der finale Anruf des erneut verhafteten Bruce, der sie, mit ihrem Gepäck in der Tür stehend, wieder kehrt machen lässt, um ans Telefon zu gehen. Bruce, zuvor noch Hildys emotionaler Schutzschild gegen Walter, ist nun ironischerweise ihre letzte Möglichkeit, um Walter doch nicht verlassen zu müssen. Walters Kommentar zu Hildys Einverständnis, die Flitterwochen mit ihm statt bei den Niagarafällen in Albany zu verbringen, um gleichzeitig von einem dort stattfindenden Streik berichten zu können, stellt schließlich eine überaus sarkastische Selbstreferenz des Films zu dieser finalen Wendung dar: „Well, isn’t that a coincidence, we’re going to Albany. I wonder if Bruce can put us up.“ (HIS GIRL FRIDAY. 01:23:50’ – 01:27:30’)

immer schon vergangen sein wird. Dieses Werden ist in seiner Gegenwart als Vorgetäushtes anwesend, als derart Verstecktes, Verschleiertes und *Unsichtbares* abwesend. *Aus sich heraus* bedarf dieses Werden keiner Anerkennung mehr im Sinne eines nach außen hin eröffneten Eingeständnisses seiner Manipuliertheit, da es *in sich* in der steten (Vor)Täuschung bzw. (Selbst)Leugnung seiner selbst den Grund seiner Existenz als per se Manipuliertes findet.

Solch ein tautologisches Werden im Sinne einer selbstverständlichen Täuschung ist als ein Moment des Scheinbaren allerdings nicht allein als Manifestation oder Charakterisierung der Beziehung zwischen Walter und Hildy, sondern zuvorderst als ein Ausdruck des filmischen Kommunizierens gegeben. Dieser Ausdruck stellt in erster Linie die *Erscheinung* einer Projektion dar, in der die Kommunikation zwischen Film und ZuschauerIn als tautologisches Werden, als Akt des *selbst-verständlichen* Gesprächs etabliert wird, das in der romantischen Story von HIS GIRL FRIDAY sein Bild, seine Illustration und *Ausleuchtung* findet. In dieser Form eines sich in den als selbst-verständliche Täuschungen erscheinenden Gesprächen zwischen Walter und Hildy manifestierenden tautologischen Werdens liegen Spuren eines Phantoms begraben. Die Phantomstruktur dieses Werdens stellt nicht zuletzt das Phantom eines Werdens *als* Ehe dar, der Ehe als einer Gemeinschaft, die immer als eine geschiedene und zugleich zukünftige anwesend ist, aber unter dieser Attributierung als gegenwärtige ebenso abwesend bleibt.

Die Selbst-Verständlichkeit des Gesprächs, das diese Phantomstruktur zu Tage fördert, ist nicht zuletzt Resultat dessen, als BetrachterIn dieses Films einer Projektion bzw. Ausstrahlung eines *Standardwerkes* aus dem Kanon hollywoodscher Filmästhetik beizuwohnen. Die kausale Logik von Ursache und Wirkung, an der sich die Story des Films orientiert, macht diese weniger als Nachahmung des Gewöhnlichen und Alltäglichen, als vielmehr als Variante des *Gewohnten*, als aus seiner inneren Vorausgesetztheit Durchdring- und Erschließbares, lesbar. Das Prinzip von Ursache und Wirkung, an dem sich – wie bereits gezeigt wurde – die diegetische Strukturalität der Beziehung zwischen Walter und Hildy im Sinne der inneren kausalen Struktur des Films ausrichtet, ist derart auch dem Film als ein in einzelne Kader strukturierter Streifen im Sinne des Prinzips einer fortschreitenden *Timeline* eingeschrieben. In dieser inneren Selbst-Verständlichkeit verliert die eheliche Lebensgemeinschaft als Phantom in jenem Maß an diegetischer Präsenz und Gegenwart, in dem der Film selbst aufgrund seiner Strukturalität an *Sichtbarkeit* einbüßt – also an Momenten, die den Film als Sichtbares

sichtbar machen, mithin durch ein Heraustreten aus der inneren Kausalität das Moment des Sehens selbst reflektieren. HIS GIRL FRIDAY mangelt es insofern an solchem Heraustreten, als sich seine Produktion einem typisch Hawks'schen „no-nonsense-style“ verpflichtet: „no flashbacks, no screwed-up camera angles, no unnecessary camera movements, no unnecessary close-ups, nothing to annoy the audience.“¹⁴⁶ Die Ästhetik des *unnecessary* ist nicht zuletzt Ausdruck von Hawks' effizientem Filmmachen: in ihm findet sich alles, was zur Unterhaltung des Publikums nötig ist, jedoch nichts, was den/die ZuschauerIn in seinem/ihrer Unterhalten-Werden *stört*, ihn/sie selbst als Unterhalten-Werdende/n in Erscheinung treten lässt. Das Moment des Heraustretens des Films aus sich wäre vielleicht in jenem *Unnötigen* zu finden, das im Zusammenhang mit der Dialogarbeit und dem Sprechen im Film bereits als *Überflüssiges* Anklang gefunden hat: Etwas, das keine Spur des Kausalen, keinen Verweis auf das Folgende in sich trägt, den/r ZuseherIn *ohne Rat* sehen lässt und eine auch den Prozess des eigenen Sehens reflektierende Verständnisfrage im Sinne eines *Was sehe ich* provoziert.

Im Grunde stellt das Fehlen von Elementen des Unnötigen einen Mangel an Momenten dar, an denen der Film *Oberfläche* im Sinne einer Existenz als Corpus bekommt und wird. Momente der Herausforderung, des Offensiven also, des Fallens aus der Rahmung, des Heraus- und Herantretens an den/die ZuseherIn, des Be- und Anrührens – Momente auch, in denen sich der Film im Ausmaß seiner Les- und Verstehbarkeit, seiner Beschreibbarkeit, zurücknimmt und verschließt.

Das Selbst-Verständliche, Tautologische, die Strukturalität und kausale Geschlossenheit an HIS GIRL FRIDAY, ist daher nicht gleichzusetzen mit der Bildstruktur eines auf das Offene verweisenden *geschlossenen Systems*, wie es in der Einleitung dieser Arbeit mit den Worten Deleuzes definiert worden ist. Die Geschichte(n) eines Films, die sich an seinen Bildern realisieren und an ihnen eine Möglichkeit des Kinos darstellen, gestalten sich als dessen Oberfläche, indem sie *aus sich sprechen*, also gerade nicht durch eine Integration in die Struktur einer kausalen Logik *übersetzt* werden. Sie sind daher insofern mit dem Unnötigen und Überflüssigen verbunden, als sie an diesem ihr aus sich Sprechen als die Einforderung von Verständnis, eines *Nachvollzugs*, einer re-agierenden Interaktion von den ZuschauerInnen realisieren. Sie *holen sich wieder* im Sinne eines Herantretens der Bilder an den/die ZuseherIn, an jenen Momenten also, an denen der Film als Gemachtes, als Konstrukt, Montiertes, als *Handwerk* und Oberfläche der Geschichte seines *Gemacht-Werdens* in Erscheinung tritt. An Momenten dieses

¹⁴⁶ Wollen: „Introduction“. a.a.O. S. 5.

Herantretens stellt sich nicht zuletzt eine filmästhetische Unmittelbarkeit und filmsprachliche *Rohheit* im Sinne des *Unübersetzten* dar.

Jenes Credo von *HIS GIRL FRIDAY* an die Wiederholung *verschweigt* allerdings die Potenzialität von dessen Geschichte(n), indem es diese in das Handlungsschema einer Wiederaufnahme integriert und ihnen die Worte ihres Sprechens vorgibt, ihnen im Sinne seiner kausalen Logik nur *das Nötigste* an Ausdruck und Sprache überlässt. Denn die Wiederholung im Sinne einer „Wiederaufnahme einer Handlung“¹⁴⁷ bezeichnet als *remarriage* die „Folge eines notwendigen Scheiterns“¹⁴⁸: eine andauernde Liebe, die sich erst im zweiten Versuch als eine solche, gegen Krisen und temporäre Trennung weiter bestehende, gestalten kann, setzt das Erlebnis und vor allem das Bezeichnen eines Scheiterns als solches, etwa in Gestalt einer richterlichen Scheidung, voraus. Da derart jedoch der Wiederholung das bereits einmal passierte Gescheitert-Sein eines früheren Versuchs anhaftet, schreibt sich dieses Gescheitert-Sein als mit der Aufnahme eines erneuten Versuchs nachträglich gefälltes Vorurteil in den Vollzug dieser Wiederholung ein. Als durch ein solches „unfinished business“¹⁴⁹ geprägte trägt sie weniger das „performative Moment“¹⁵⁰ einer wieder aufgenommenen Handlung, als vielmehr das statistische, schematisierende, schablonisierende Moment einer Wieder-Aufnahme im Sinne einer *Bestandsaufnahme* des Vorangegangenen, einer Inventur des Nicht-Bestandenen, in sich. Mit der Fällung des Vorurteils vom Gescheiterten richtet die Wiederholung somit insofern über sich selbst im Sinne eines jedesmaligen imperativen Vorurteils des *Gelingen-Sollens*, als sie den Ausdruck eines Bestrebens darstellt, den früheren Versuch nachträglich *richtig zu stellen*, diesen also an seiner statt zu vollenden bzw. zu dem zu machen, was er ursprünglich hätte sein sollen. Die Geschichten der Story von *HIS GIRL FRIDAY*, die anekdotisch als kleine Reminiszenzen und Erinnerungen an eine gescheiterte erste Ehe und eine im Zerwürfnis geendete berufliche Partnerschaft aufblitzen, werden im Entschluss zur zweiten Hochzeit als etwas vergegenwärtigt, das sie

¹⁴⁷ Koch: „'Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich' – Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung“. In: Thiele; Trüstedt (Hrsg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. a.a.O. S. 284.

¹⁴⁸ Ebd. S. 285.

¹⁴⁹ Koch: „'Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich' – Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung“. a.a.O. S. 286. – Ursprünglich stammt dieser Begriff aus Cavells *The World Viewed*, wo dieser im Zusammenhang mit der abgeschirmten Welt des Kinos als einer Welt der eigenen Unsterblichkeit von einem *unfinished business* als einem der Gründe einer gespenstischen Heimsuchung der Welt spricht. (Vgl.: Cavell: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. a.a.O. S. 160) Katrin Oltmann wiederum gewinnt durch ihre Lektüre des *unfinished bussiness* als einer in der homosexuell konnotierten Männerbeziehung begründeten Gender-Hybridität der weiblichen Hildy-Figur in *HIS GIRL FRIDAY* dem Begriff eine neue Facette ab. (Vgl.: Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. a.a.O. S. 115f.)

¹⁵⁰ Koch: „'Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich' – Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung“. a.a.O. S. 284.

in ihrer vergangenen Gegenwart nicht gewesen sind, doch auch in Zukunft nicht mehr werden können. Eine Richtigstellung – und mit ihr das retrospektiv Richtiggestellte – sind per se zum Scheitern verurteilt, da damit ein endloses Ende vorausgesetzt wäre, in dem die erlangte Perfektion in dauerhafter Sicherheit vor jeder Möglichkeit zur Veränderung erhalten bleiben könnte. Mithin gibt dieses Ende eine weitere Ahnung von jener Totalität, die bereits im Zusammenhang mit dem Kino als Phantom charakterisiert wurde. Mit diesem Widerspruch zu ihrem eigenen Sein als finites Werden generiert sich die Wiederholung nicht nur in den Geschichten des ihr Vorangegangenen, sondern auch in den möglichen Geschichten ihrer eigenen Zukunft als Phantom ihrer selbst. Ihre Gegenwart erscheint als die Abwesenheit der Möglichkeit ihrer zukünftigen Ausgestaltung wie auch der Anerkennung des sie bedingenden Vergangenen.¹⁵¹ Das von ihr angestrebte Werden ist in sich bereits verunmöglicht, so wie das fortgeführte Spiel zwischen Walter und Hildy per se manipuliert ist.

So kommt in *HIS GIRL FRIDAY* die Gemeinschaft in Ehe als solche kaum zur Sprache, da ihre Möglichkeiten, ihr mögliches Scheitern wie ihr mögliches Gelingen als jeweils *realistische* Wege auszusprechen, durch das Credo an ein zum Scheitern verurteiltes Sollen beschnitten werden. Die der Gemeinschaft inhärente relative Ambivalenz des Possibilen manifestiert dieses Credo zu einer absoluten Ambivalenz einer ständig im Scheitern gelingenden Wiederholung,¹⁵² deren selbst-verständliche Zukunft den Blick auf den weiteren gemeinsamen Weg von Walter und Hildy als einen von vorneherein ernüchterten und enttäuschten generiert. Ein Happy End bietet der Film keineswegs: dass auch der zweite Versuch misslingen kann, wird noch in den letzten Bildern unterstrichen, in denen Walter weiterhin der bestimmende Charakter bleibt, der Hildy nach wie vor keinen Gefallen macht.¹⁵³ Es bleibt der Eindruck, die Wiederverheiratung als

¹⁵¹ Dass Walter etwa die Scheidung zwischen ihm und Hildy nie akzeptiert und damit ihren Akt der Distanzierung und des Austritts aus der Gemeinschaft nicht anerkannt hat, ist bereits zu Beginn des Films ersichtlich, als Hildy ihn bittet, sie nicht mehr zu kontaktieren, und ihn auffordert, in keinen Erinnerungen mehr zu schwelgen: „At first she says to Walter [...], ‚I came to tell you not to send me any more telegrams,‘ then toward the end of this long interview she says, ‚I’m getting married tomorrow. That’s what I came here to tell you, but you would start reminiscing.‘“ (Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 163 – Siehe auch: *HIS GIRL FRIDAY*. 00:06:45’ – 00:10:45’)

¹⁵² Mit dem Scheitern einer Richtigstellung des Wiederholt-Werdenden wiederholt sich die Wiederholung gleichsam selbst. Ihr eigentliches Gelingen kann also nur darin gründen, dass sie durch dieses Scheitern in eine erneute Wiederholung mündet, also die ihr inhärente tautologische Struktur erhält, sofern sie nicht willkürlich abgebrochen wird. Die Erfüllung ihrer vordergründigen Aufgabe – die Richtigstellung des zu Wiederholenden – jedoch kann sie im Kontext eines zum Scheitern verurteilten Sollens nie zur Gänze erreichen.

¹⁵³ „Er [Walter; Anm., S.M.] behält seinen Hut auf dem Kopf, hilft ihr [Hildy; Anm., S.M.] nicht in den Mantel, zündet ihr nicht die Zigarette an und er ändert sein Verhalten bis zum Schluss des Films nicht, als die beiden statt in die Flitterwochen nach Albany aufbrechen, um über einen Arbeiterstreik zu berichten: ‚Say, why don’t you carry that in your hand?‘, sind Walters letzten [sic!] Worte, als er seiner Braut, die mit

Übereinkunft geschähe vor allem, weil sich Walter und Hildy einer Öffentlichkeit¹⁵⁴ gegenüber dazu verpflichtet und angehalten fühlen.

In entsprechender Weise kommt es in HIS GIRL FRIDAY durch dessen Remake-Status auch zu einer Richtigstellung des ihm vorangegangenen ersten Versuchs einer Verfilmung der Theatervorlage THE FRONT PAGE: die Umschreibung des Hildy-Parts von einer zweiten männlichen in eine weibliche Hauptrolle stellt letztlich eine Anpassung der Story der um zehn Jahre früher gedrehten ersten Verfilmung an die in der Zwischenzeit veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse dar. Nachdem eine der Zurschaustellung von Homosexualität im Speziellen und der Darstellung sexueller Verhältnisse im Generellen zunehmend konservativer und repressiver eingestellte – vor allem kirchlich-institutionelle – Öffentlichkeit schließlich 1934 ein durch den Production Code manifestiertes Verbot diesbezüglicher Darstellungen in Filmen bewirkt hatte, bildet sich in HIS GIRL FRIDAY im Grunde eine „(nachträgliche) Lektüre“ des Originals als eine „’verdeckte’ homosexuelle Liebesgeschichte“¹⁵⁵ ab. Die lediglich als intensive Männerfreundschaft inszenierte Beziehung zwischen Walter und Hildy wird also erst retrospektiv als homosexuell konnotiert betrachtet. Mit Hawks’ Interpretation einer „Liebesgeschichte zwischen zwei Männern [...] als versteckten *Subtext* [sic!]“ schreibt HIS GIRL FRIDAY in seiner Ausrichtung an die veränderten „gesellschaftliche[n] Konzeptionen von Sexualität, Begehren und Gender [...]“¹⁵⁶ ein erst in seinem Wiederholt-Werden als solches generiertes und gemäß des Production Codes als gescheitert gebrandmarktes *unfinished business* im Sinne einer nachträglichen Verunmöglichung und Verschleierung des Vergangenen seinen eigenen Geschichte(n) ein. Kritik an den Verhältnissen äußert der Film nur subversiv – somit als durch eine vorgetäuschte Fassade ebenso *verschleierte* – in zweideutigen Wortspielen¹⁵⁷ oder der

Mantel, Hut, Handtasche und Koffer beladen ist, voran aus dem Zimmer marschiert, statt sie über die Schwelle zu tragen.“ (Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse*. a.a.O. S. 153f. – Siehe auch: HIS GIRL FRIDAY. 01:27:27’)

¹⁵⁴ Die Öffentlichkeit ist weniger einem überkommenen Begriff nach im Sinne einer Masse an Zeitungslesern oder eines massierten öffentlichen Raums zu fassen, als vielmehr im Sinne einer Institution, die *Öffentliches* produziert, also ein Tableau an Meldungen, das eine statistisch abbildbare öffentliche Meinung generiert. *Öffentlichkeit* bezeichnet hier also als mediales Gegengewicht zur *Obrigkeit* das Abstraktum der Zeitung und der in ihm mithörenden Journalisten, Chefredakteure und Herausgeber, denen die beiden Protagonisten des Films schon einmal ein in ihren Kreisen berühmtes Paar abgegeben haben. Diese Öffentlichkeit hängt also ganz in diesem Sinne an Walters Hörer, als er seinem Chefredakteur von seiner bevorstehenden Wiederverheiratung berichtet.

¹⁵⁵ Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse*. a.a.O. S. 118.

¹⁵⁶ Ebd., S. 119.

¹⁵⁷ Katrin Oltmann liefert hierzu eine beträchtliche Anzahl an Beispielen, auf zwei von ihnen sei zur Veranschaulichung hingewiesen: „HIS GIRL FRIDAY nun unterläuft die Vorgaben der PCA [der Production Code Agency; Anm., S.M.] durch Polysemien und das Spiel mit Phonemen. ‚Earl shot the professor right

Gestaltung der Rolle *der* Hildy als eine als männlich semantisiertes Selbstbewusstsein zeigende Frau.¹⁵⁸ Ein kritisches Gespräch, das laut Cavell die amerikanische Gesellschaft in den *remarriage comedies* mit sich selbst führen soll, die „spezifisch amerikanische Frage“¹⁵⁹ nach einem gesicherten Streben nach Glück in einer perfekter gewordenen Union der Vereinigten Staaten,¹⁶⁰ die diese Komödien fokussieren sollen, findet an diesem Film insofern nicht statt, als er durch seine wiederholt-tautologische Strukturalität vielmehr die *Unfähigkeit* eines dafür nötigen aus sich Sprechens im Sinne der in früheren Kapiteln bereits erläuterten Gestaltung eines Logos befördert. Gerade diese Unfähigkeit, dieses in der Kausalität des Selbst-Verständlichen erstickte Sprechen als Logos, als Offenes, an seiner Oberfläche und Grenze, bildete einen wesentlichen Beweggrund für John Cassavetes, entgegen der gewohnten Genremuster Hollywoods in seinem Film *FACES* dem Gewöhnlichen, dem Alltäglichen einer Gemeinschaft eine neue Unberechenbarkeit und Spontaneität des Entwurfs, eine neue Poiesis zu verleihen.

in the classified ads ... no, *ads* [sic!]’!’, berichtet Hildy einem ungläubigen Walter am Telefon begeistert von Earl Williams’ spektakulärer Flucht. Worauf sich Walters Nachfrage bezog – ‚No, *ads* [sic!]’!’, korrigiert Hildy ihn – wird das Publikum vermutlich erraten haben. ‚Been seeing me in your dreams?’, neckt Walter Hildy, als sie ihn zu Beginn des Films in seinem Büro aufsucht. ‚Oh no, Mama doesn’t dream about you anymore, Walter. You wouldn’t know the old girl now’, gibt Hildy zurück. Walter wiederholt daraufhin den Satz, mit dem er auch um ihre Hand angehalten hat: ‚I’d know you anytime, anyplace, anywhere.’ Er mag damit andeuten wollen, dass er Hildy immer und überall wiedererkennen, sprich: sie niemals vergessen werde. *To know (someone)* [sic!] ist aber auch der biblische Ausdruck für Geschlechtsverkehr [...].“ (Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse*. a.a.O. S. 148f.)

¹⁵⁸ „Über weite Strecken des Films weist Hildy ein Verhalten auf, das im klassischen Hollywoodkino männlich konnotiert ist: Sie ist nervenstark, mutig und unsentimental, sie verfolgt und überwältigt den Gefängniswärter Cooley, sie entwapfenet den Flüchtigen Williams und sie stellt ihre Familienpläne letztlich hinter ihre Karriere zurück.“ (Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse*. a.a.O. S. 153)

¹⁵⁹ Bronfen: *Stanley Cavells cultural conversations: Ein Denken zwischen Philosophie, Film und Literatur*. a.a.O.

¹⁶⁰ Vgl.: Ebd.

4. Der entgrenzte Körper – FACES (USA 1968)

Wie bereits zuvor angedeutet realisiert sich das Sprechen als Logos, als ein Sprechen aus sich an und aus der Oberfläche eines Corpus Film, wird durch ihn und an diesem als dessen Geschichte(n) bewahrt und gewährleistet. Ein Corpus, an dem sich solche Geschichte(n) mithin auch *als* dessen Oberfläche realisieren, kann, in Abgrenzung zum Leitbegriff der Analyse von HIS GIRL FRIDAY, dergestalt als *entgrenzter Körper* betrachtet werden. Als ein solcher Körper, der das Potenzial seiner Geschichte(n) nicht verschweigt, sondern offensiv an- und ausspricht, soll der zweite Beispielfilm dieser Arbeit, John Cassavetes' FACES, anhand der terminologischen Grundlegungen, die dieses Kapitel im Folgenden einleiten, zunächst charakterisiert werden.

Allem voran gilt es allerdings den Begriff des entgrenzten Körpers in Anbetracht der verschiedenen in ihm anklingenden Bedeutungsnuancen substanziell zu klären. Gemäß der Grundlagen des Nancyschen Corpus-Konzepts stellt ein entgrenzter Körper keinen von Grenzen *befreiten*, geschweige denn einen von Grenzen *freien*, also einen Körper *ohne* Grenzen dar. Vielmehr findet dieser Körper *an der Grenze* statt, hat er somit an ihr die Stätte, den Ort seiner Existenz, seines Außen-Seins. Ein entgrenzter Körper als Gegenfigur des begrenzten Körpers ist an dieser Stätte *selbst* Grenze, somit sich selbst *als* diese Grenze zu setzen fähig.¹⁶¹ Als Oberfläche und als Grenze an dieser existierend setzt er sich als die *Schnittstelle* seiner Be- und Anrührungen, seiner Annäherungen und Bezüge, seiner Interaktionen und Kommunikationen in und mit seiner Umwelt. In Rekurs auf die zuvor erfolgte Charakterisierung der Filmleinwand als variablen Rahmen existiert er zugleich als seine individuelle und stets wandelbare und bewegliche *Barriere und Öffnung*; als jenes Wechselspiel also, das ihm die eigene Handhabung seiner Zugangsmöglichkeiten wie seines Zugangs zu Fremdem bewahrt.

¹⁶¹ Eine plakative aber wirkungsvolle Illustration dieses Begriffs findet sich gleichsam im Bild eines aus religions- und kulturwissenschaftlicher Sicht besonders bedeutungsvollen, in seiner Präsenz jedoch äußerst alltäglichen Vorgangs: dem Prozess des *Entkleidens*. Nach dem Ablegen aller textilen Schichten, im vermeintlichen Nichts völliger Nacktheit, bleibt dem entkleideten Individuum nicht *nur*, sondern *vor allem* die eigene Haut als letzte, offensichtlichste und ob ihrer potenziellen Verletzbarkeit bestimmendste Grenze. Abseits modischer oder kultisch-ritueller Kulturation wird nichts geschönt, ergänzt, begradigt, vertuscht, verschnürt oder codiert – der Körper spricht aus seiner Haut, all ihren vermeintlichen Makeln, Unebenheiten, Behaarungen, Verletzungen und Öffnungen; er spricht aus seiner Oberfläche, aus sich. Gerade der Moment höchster Intimität birgt die Möglichkeit behutsamer und taktvoller Annäherung zwischen Berührung und Distanz – demnach auch die Möglichkeit einer radikalen, gemäß des lateinischen Ursprungs dieses Wortes *an sich verwurzelten* Verwirklichung seiner selbst als Individuum am eigenen Körper.

HIS GIRL FRIDAY als ein begrenzter Körper ist nicht nur unter diesen Gesichtspunkten, sondern auch unter Bedachtnahme der ihm inhärenten Strukturalität und Kausalität ein *in sich* lesbarer Corpus, ein tatsächlich *offenes* Buch im Sinne eines Buches, das nicht mehr durchblättert werden muss, um gelesen werden zu können. Der begrenzte Körper ist *entblättert*, gleichsam *entblößt*, Seite um Seite aufgefädelt, *entfaltet* – in diesem Sinne tatsächlich *ohne Haut*, ohne Schicht, ohne Faltungen – nach dem kausalen Prinzip des *one step to another*. Gemäß der bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit erfuhr HIS GIRL FRIDAY seine Begrenzung im Wesentlichen durch diese Faktoren der Strukturalität und Kausalität, welche seine Möglichkeiten, sich selbst als Grenze zu setzen, nivellierten und somit seine Oberfläche in ihrer Sichtbarkeit einschränkten. Ein weiterer begrenzender Eingriff in Bezug speziell auf die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Geschichte(n) erfolgte durch die verschärften Statuten des Production Codes, durch welche die Story in die Logik eines hegemoniellen Gesellschaftsbildes eingeordnet wurden. Letztlich setzt dieser Eingriff eine zunehmende Dissonanz des Unausgesprochenen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft als erzwungene (*Ab-*)*Spaltung* im Sinne der Unterdrückung, des Nicht-Ansprechens eines spezifischen Teils der Kinogeschichte¹⁶² durch das unterdrückende Element des Verbots der Darstellung homosexuell konnotierter Beziehungen in die Bilder des Films. Im Prozess der filmischen Richtigstellung eines dissonanten innergesellschaftlichen Verhältnisses wird die Existenz der marginalisierten Seite dieses Verhältnisses gleichsam *ungeschehen* gemacht, die so verschwiegenen Geschichte(n) des Films erscheinen als Phantom in dessen Bildern.¹⁶³

Es ist nun gerade diese in Bildern manifestierte und *festgeschriebene* Spaltung innerhalb der Gesellschaft, die sich als eine Unfähigkeit zur kritischen Reflexion ihrer selbst am Film und als Unfähigkeit zur kritischen Befragung eines durch die Scheidung der Protagonisten festgehaltenen und unterdrückten *unfinished bussiness* in der Story des Films fortsetzt. Die Differenz zwischen HIS GIRL FRIDAY und FACES ergibt sich

¹⁶² THE FRONT PAGE als Vorlage von HIS GIRL FRIDAY, war zur damaligen Zeit nicht die einzige Filmproduktion, in der intensive Männerfreundschaften thematisiert wurden oder als homosexuell geltende Figuren auftauchten: „so genannte *fairies* [sic!] oder *pansies* [sic!] [...], Männer, die sich weiblich semantisierten Verhaltensweisen, Sprache und Accessoires bedienen, manchmal auch Frauenkleider tragen“, (Oltmann: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse*. a.a.O. S. 120) wurden „in filmischen Kontexten meistens als *sissy* [sic!] bezeichnet,“ und sind als Figur „im Hollywoodfilm wohl nie so häufig vertreten wie in den 30er Jahren, [...] Schauspieler wie Franklin Pangborn, Ernest Truex, Eric Blore und Edward Everett Horton sind bekannt für ihre Sissy-Rollen. *Sissies* [sic!] oder *fairies* [sic!] stellen in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts in den USA zwar nicht die einzige, aber die dominante, weil sichtbarste Form von ‚Homosexualität‘ (genauer: Nicht-Heterosexualität oder – in der Terminologie des zeitgenössischen Diskurses – ‚sexual inversion‘) im kulturellen Repräsentationsrepertoire, auch in Hollywoods Visualisierungsverfahren dar.“ (Ebd. S. 122f.)

¹⁶³ Dass Hildy als weibliche Figur männlich semantisierte Verhaltensweisen und Charakterzüge an den Tag legt, wurde zuvor bereits erwähnt.

allerdings nicht aus der Art und Weise, wie beide Filme sich etwa mit der Thematik homosexueller Beziehungen und Lebensgemeinschaften auseinandersetzen, sondern daraus, welche Haltung die Filme generell zu gesellschaftlichen Dissonanzen einnehmen. Während Howard Hawks in seiner *remarriage comedy* durch die Wahl eines hohen Tempos sowie die Inszenierung einer Jagd nach der Schlagzeile in Zusammenhang mit einem politisch motivierten Todesurteil – also grundsätzlich durch ein *Thema der Ablenkung*¹⁶⁴ – dem Aussprechen des Verschwiegenen und Unterdrückten vorbeugt, ist es gerade die innergesellschaftliche Dissonanz, die Spaltung und die daraus resultierende Unfähigkeit zum Logos *an sich*, mit der sich John Cassavetes konfrontativ auseinandersetzt. Sein *Thema* in *FACES* ist die „allgemeine Unfähigkeit zur Kommunikation“¹⁶⁵, gerade an dieser Unfähigkeit kommt der Film an seine Grenzen und zu sich selbst als diese Grenzen. Das „Gefühl der Verzweiflung“¹⁶⁶, das er „Millionen gutbürgerlicher Ehen in den Vereinigten Staaten“¹⁶⁷ diagnostiziert, „weil sie sich nichts mehr zu sagen haben“¹⁶⁸, bildet die Bedingung für die Existenz und das Stattfinden dieses Films: „Der Film war ein Plädoyer für eine Rückkehr zu echter Kommunikation.“¹⁶⁹ Cassavetes’ Bestreben liegt allerdings nicht in der Überwindung dieser Unfähigkeit zum Sprechen miteinander, hin zu einer Kommunikation, die per se diese Unfähigkeit wieder richtig stellen wollte, sondern in der Konfrontation dieses Sich-nichts-mehr-zu-sagen-Habens mit sich selbst *als Unfähiges*.

An dieser Konfrontation findet *FACES* seine Grenze, der Film spricht somit aus sich, indem er das Unfähige zunächst als ein Sprechen *aus Verzweiflung* anerkennt. *Echte Kommunikation* ergibt sich demnach daraus, dass der Film „zeigen [will], wie die Leute wirklich miteinander reden“¹⁷⁰, wie Ehepartner also versuchen, aus ihrer Unfähigkeit zur Kommunikation heraus diese selbst anzusprechen.¹⁷¹ In diesem Prozess derart sich selbst gegenüber gestellt, gerät das Unfähige in die Krise seiner bisherigen *in sich gewohnten*

¹⁶⁴ Der Begriff des *Themas* wird hier auch in seinem musikwissenschaftlichen und narratologischen Kontext angesprochen. Der Film behandelt also nicht nur ein Thema der Ablenkung, wie es mit einer Todesstrafe als politisches Ablenkungsmanöver ins Bild gesetzt wird, sondern der Film *hat* auch ein Thema der Ablenkung, ein wiederkehrendes stilistisches, kompositorisches und erzählerisches Motiv, etwa durch das hohe Tempo, durch die ständig unterbrochenen Telefongespräche oder generell durch die *Ablenkung* der Story auf einen vordergründigen Handlungsverlauf sowie eine Änderung des romantischen Sujets.

¹⁶⁵ Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 190.

¹⁶⁶ Ebd. S. 189.

¹⁶⁷ Ebd. S. 188.

¹⁶⁸ Ebd. S. 189.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Das Unfähige im Versuch, es anzusprechen, gerade als solches geschehen zu lassen, stellt mithin nicht nur einen Akt der Anerkennung eines Sprechens aus Verzweiflung, sondern auch der Anerkennung des Unfähigen selbst dar.

Existenz, indem es sich plötzlich sich selbst als solches, als *an sich selbst Gewohntes* zu erkennen geben muss, das außerhalb seiner keine Worte mehr findet. Die aus dem Verschweigen innergesellschaftlicher Dissonanzen resultierende allgemeine Unfähigkeit zum Logos reduziert Cassavetes in *FACES* auf das grundlegende Maß unausgesprochener innerehelicher Dissonanzen sowie der Unfähigkeit, diese auszusprechen. Das als Alltag Gewohnte, das Unterdrücktes nicht zur Sprache kommen lässt, gerät im Prozess seiner Konfrontation mit sich selbst so zum *Gewöhnlichen* und *All-Täglichen* als Bedingung des gemeinschaftlichen Lebens: als Werden, das stets das Unerwartete und Nicht-Kalkulierbare des ständigen Entwerfens einer Gemeinschaft an sich trägt. Alltag unter solcher Perspektive stellt – in Anlehnung an Deleuze's Denken des filmischen *Off* – das Ganze des Entwerfens, die stets unabgeschlossene Gesamtheit aller Entwürfe dar, das derart als *All-Tag*, als Unabgeschlossenes einen Zustand des immer wieder neu zu Entwerfenden, immer wieder neu zu Erprobenden bildet.

Das Erproben bedeutet in diesem Zusammenhang allerdings nicht die dem Ziel der Perfektionierung verpflichtete ständige Wiederholung eines zu erlernenden Vorgangs, einer Handlung, einer Geste oder eines Texts, sondern die Annahme des Risikos einer Neugestaltung, eines unvermuteten und ungewohnten Akts des Individuellen, mit dem die Existenz einer Gemeinschaft von den an ihr teilhabenden Individuen aus einem neuen Entwurf gemäß gestaltet wird. Im Kontext dieses konfrontativen gemeinsamen Experimentierens an den Dissonanzen und am Unfähigen in einer Gemeinschaft wird weniger geprobt als vielmehr *probiert*, Möglichkeiten gesetzt und in ihren einzelnen wie kombinatorischen Wirkkräften gestaltet und ausgelotet. Dementsprechend – und anders als in *HIS GIRL FRIDAY* – kommt der Küche als Ort der Familienzusammenkunft, nicht nur des gemeinsamen Mahls, sondern auch des kulinarischen Experiments, eine bedeutende Rolle in *FACES* zu. In und an ihm wird die Gemeinschaft entworfen und probiert, werden die Bedürfnisse des Einzelnen als Raum zur Entfaltung forderndes zur Sprache gebracht. Dass sich die Lebensgemeinschaft im Rahmen einer Ehe dadurch vor allem als *Probe(n)raum* gestaltet, soll zu Beginn der Betrachtung dieses Films im Vordergrund stehen. Was es bedeutet, derart eine Gemeinschaft als Schöpfung von Einzelnen und individuellen Zugängen zu gestalten, und wie Cassavetes diese Schöpfung auch von und *an* seinen SchauspielerInnen, *an* seinem Film als ein Projekt des Gemeinsamen vollziehen lässt – dieses sollen die bestimmenden Fragen im Laufe der Charakterisierung von *FACES* als eines aus sich von Gemeinschaft sprechenden Films sein.

4.1. Die Ehe als Probe(n)raum – Der Körper als Fragment

Im Sinne einer Anerkennung des Unfähigen als eines Sprechens aus Verzweiflung ist es eine der Grundmotivationen von *FACES*, an und mit dieser Anerkennung die Basis eines Entwurfs des Alltäglichen zu gestalten. Dementsprechend steht dabei im Vordergrund, ein Scheitern im Lichte dieses Unfähigen nicht zu bezeichnen, sondern als solches geschehen zu lassen, es als ein Scheitern in Erscheinung zu bringen. Die Unfähigkeit, seiner je eigenen Existenz Ausdruck zu verleihen, sich dem Anderen mitzuteilen; das Scheitern an der Beziehung zu diesem Anderen, der Beziehung selbst sowie am eigenen Leben; selbst das Scheitern der Filmcrew an einzelnen Arbeitsschritten während der Produktion, all dies durchzieht die Geschichte(n) des Films wie einen roten Faden. Das Scheitern stellt dabei weniger die momentbezogene Zäsur einer Bezeichnung als vielmehr etwas Prozessuales, ein Werden und derart „ein Grundthema von *FACES*“ dar:

„Wie kann man weiterleben, wie kann man die Kraft dafür aufbringen, wenn die Beziehungen zu den Freunden oder dem Ehepartner bereits aufgebraucht sind? Wie soll man sich entscheiden, wenn alle Entscheidungen zum gleichen Ergebnis führen? *FACES* enthüllt, daß der Unterschied nicht in den gewählten Lagen zu finden ist, sondern im Akt des Wählens selbst [...].“¹⁷²

Der Akt des Wählens als der Vollzug eines Unterschieds bedeutet somit, dass die Unfähigkeit zu einem gemeinsamen Kommunizieren bzw. das in der gewählten Lebenslage sich vollziehende Scheitern einer schließlich aufgebrauchten Beziehung nichts darstellt, das – wie etwa in *HIS GIRL FRIDAY* durch eine Wiederholung – richtig zu stellen wäre, sondern vielmehr einen Zustand, in dessen Anerkennung die Möglichkeit existiert, Gemeinschaft zu probieren und zu entwickeln. Eine aufgebrauchte Beziehung, die Unfähigkeit, durch die sie aufgebraucht wurde, als solche zur Sprache zu bringen, würde etwa den Akt einer Wahl bilden, um daraus das Gewohnte, das diese Unfähigkeit befeuert, zu öffnen und an diesem Zur-Sprache-Bringen das Sprechen an sich, grundsätzlich und *aus sich* zu probieren, zu versuchen.

Gerade durch seinen roten Faden, sein Thema des Scheiterns wirkt *FACES* an sich wie eine permanente Probe, ein ständiger Testlauf, in dem stets neue Konstellationen nicht nur zwischen den Figuren, ihren Texten, Emotionen, ihren Körpern, sondern auch zwischen den einzelnen Sequenzen des Films, ihrer chronologischen Verortung innerhalb

¹⁷² Öhner: „Lebenslagen in *SHADOWS* und *FACES*“. In: Lang; Seiter (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. a.a.O. S. 53.

der Grundstory, ihrer Länge, ihrem Klang und ihrer Körnigkeit, ihrem Tempo und ihrer diegetischen Dringlichkeit versucht werden:

„Cassavetes erzählt nun nicht keine Geschichten mehr, sondern erzählt die seinen eben ein bißchen genauer. Er entwickelt einen Erzählduktus, dessen Geschichten niemals auf ein klassisches Ende zustreben und ein solches auch nie erreichen, weil sich viele Geschichten dazwischen schieben. Ein Geflecht von Geschichten voller Leerstellen, Sprünge und Ausführlichkeiten entsteht.“¹⁷³

In seinen Filmen – auch in *FACES* – „insistiert“ Cassavetes „auf eben jenen Erzählpartikeln“¹⁷⁴, das heißt, die einzelnen fragmentarischen, *nicht beendeten* Sequenzen werden als solche sichtbar belassen und lösen sich nicht oder nur teilweise in einer übergeordneten Story auf. Im Prozess dieses filmischen Probierens hat jede dieser Passagen eine eigene Ausdruckskraft, so wie während des *kulinarischen* Probierens jede Zutat ihren eigenen Geschmack entfaltet.

Einem Prozess des Probierens geht es demnach um die Genauigkeit dem Element des Einzelnen gegenüber, um die Zeit, die jedes dieser Elemente aus sich zur Entfaltung benötigt. Diese Zeit des Genauen findet an *FACES* auf zwei miteinander verbundenen und sich bedingenden und überschneidenden Ebenen statt: das Probieren des Films an sich verwirklicht sich als virtueller Raum am Probieren der Gemeinschaft zwischen den Figuren, mithin *an den Körpern der probierenden SchauspielerInnen*. Der Film ist somit auch Ausdruck unterschiedlicher Annäherungsprozesse, Zugänge und Intimitätsverhältnisse, an dem sowohl die Generierung der Beziehungen zwischen den einzelnen ProtagonistInnen des Films durch die je individuellen Figurenentwürfe der SchauspielerInnen, als auch die Handschrift der je spezifisch gewichteten Mitwirkung der Filmcrew an der Produktion erfahrbar werden. In ihrem Aufsatz *Küchenschärfe* sucht die Medienwissenschaftlerin Ute Holl nach Verweisen im Film auf solch „ungeklärte Intimitätsvereinbarungen sowohl des Paares als auch des Filmteams“, an denen „der Film zeigt, inwiefern er durch seine Raumstrategien nicht nur erzählen, sondern auch Erzählstrukturen auflösen, die Grenzen des Diegetischen verwischen kann.“¹⁷⁵ *FACES* als ein (sich) probierender Film ist unter dieser Betrachtung also vor allem ein Film des Zusammenkommens, im Sinne des *gatherings*, des Zusammentrommelns und

¹⁷³ Lang: „Das Privattheater des John Cassavetes“. a.a.O. S. 19f.

¹⁷⁴ Ebd. S. 20.

¹⁷⁵ Holl: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes' Kino“. In: Braidt; Büttner (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Wien u.a., 2009. S. 100.

Versammelns, aber auch des Zusammenkommens im Sinne des Vereinbarens, der Einigung und des miteinander *zurande* Kommens, mithin ein Ort sozialer Begebenheiten.

Als Raum, dem „[d]ie Idee des häuslichen Herdfeuers, um das herum sich alles soziale Geschehen gruppiert“, als konzeptuelles Ideal eingezeichnet ist, der somit „auch als Erfahrungsraum eine bedeutsame Rolle spielt“¹⁷⁶, sowie als Raum, in dem „mit dem Feuer zunächst das Eindringen und Ausbreiten des Unberechenbaren im Hause geregelt [wird]“, als „Ort der Konfrontation mit dem Fremden, des Zusammenstoßes der Kultur mit dem Elementaren der Natur“¹⁷⁷, ist es vor allem die Küche, in und an der das Probieren von und in *FACES* wesentlich existiert. Die Konfrontation zwischen Kultur und Natur spielt sich dabei insofern am Feuer bzw. am Herd und der Küchenbeleuchtung als dessen technisch diversifizierte Derivate ab, als diese nicht nur der Illuminierung familiärer Strukturen, sondern auch der Kulturation des Essens im Prozess des Kochens von Nahrungsmitteln, mithin der Zubereitung im Sinne kulturell tradierter Kochrezepte und Tischsitten, dienen. Ute Holl geht in ihrer Analyse der Rolle der Küche in Cassavetes' Filmen daher von Claude Lévi-Strauss' entsprechenden Betrachtungen zum Rohen und Gekochten „als die konstitutiven Grundkategorien der Küche“ aus, wie dieser sie in seinem opus magnum *Mythologiques* beschrieben hat:

„Für Lévi-Strauss umfasst die Küche nicht nur den Ort und die Tätigkeit des Kochens, sondern der Begriff des ‚faire cuisine‘ [zu Deutsch in etwa: des Kochens, des Küche Machens; Anm., S.M.] geht weit hinaus über die Formen und Qualitäten der Nahrung und auch die Bestimmung dessen, was essbar sei, die Formen der Zubereitung, der Tischsitten und betrifft auch die Verdauungs-Aktivitäten einschließlich aller Formen der Entfernung der Reste. Küchenregeln mithin schreiben Formen der Inkorporation und Elimination des Fremden im Eigenen vor. Küchmachen ist zuerst Alteritätserfahrung.“¹⁷⁸

Die Küche ist demnach ein Ort des Verhaltens, des Verhältnisses und der Verhältnismäßigkeit, der Moderation „auf menschliches Maß“, in der „das Fremde und Feindselige assimiliert“ werden. Sie ist „Hort der Domestizierung und Kulturation eines ungebändigten, rohen Anderen.“¹⁷⁹ Im Sinne einer Kulturation bedeutet der Akt der Domestizierung somit auch eine Assimilation des Fremden nicht nur auf menschliches, sondern auf ein kulturell erträgliches Maß. Kochen als Alteritätserfahrung am Anderen stellt daher in weiterer Folge die Abstimmung des Privaten mit dem Öffentlichen innerhalb eines kulturellen Umfeldes dar. An der Domestizierung des Rohen zum

¹⁷⁶ Miklantz u.a.: „Einleitung“. In: Miklantz u.a. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien u.a., 1999. S. 15.

¹⁷⁷ Holl: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes' Kino“. a.a.O. S. 101.

¹⁷⁸ Ebd. S. 98.

¹⁷⁹ Ebd. S. 101.

Gekochten realisiert sich auch das Private als Probe und Basis der Begegnung mit dem Anderen, des eigenen Schritts an das Öffentliche. Die Küche ist als Ort der *Aneignung* mithin zentraler Raum einer *Annäherung* im Sinne des Bewirtens und Bekochens von Gästen, der *Aufnahme* des Anderen in den *Bereich* des Eigenen. *Küchemachen*, das Zubereiten und Kochen, das Verzehren und Probieren sowie das Abräumen und Reinigen – auch im Sinne des Verdauens – stellen schließlich Akte einer *Öffentlichkeit*¹⁸⁰ im Privaten dar.

In *FACES* spielt die Küche derart die Rolle eines *Grenzortes* zwischen Natur und Kultur, Rohem und Gekochtem, dem Eigenen und dem Fremden sowie zwischen Privatem und Öffentlichem. Sie ist somit ein Ort der kulinarisch-sozialen Transformation. An diesem realisieren sich die eheliche Gemeinschaft zwischen Richard und Maria Forst sowie der Film als ein Projekt des Gemeinsamen als am Ort ihrer beider Versammlung, ihrer beider Pflege, ihrer Experimente und weiteren Bestimmung. Insofern als sie den Raum des Eintritts einer Öffentlichkeit in den Bereich des Privaten darstellt, bildet die Küche aus diegetischer Sicht im Umkehrschluss auch den Ort einer ehelichen Generalprobe vor einem möglichen Auftritt im Öffentlichen. Die Forsts inszenieren sich an ihrer Hausbar als einer „pervertierte[n] Küche“ gleichsam selbst als ausgehendes, geladenes Paar:

„[D]as Heim und das Gewohnte im eigenen Haus wird an der Hausbar als Fremdes inszeniert. Familienmitglieder werden an diesen Tresen gesetzt als seien es Gäste, Besucher, Außenstehende. Nicht das Private der Küche wird hier produziert, sondern, andersherum, ein künstlich ‚Öffentliches‘ wird auf diese Weise in die Küche, in den Kern des eigenen Heims geholt.“¹⁸¹

In der Konsequenz dieser inszenatorischen Pervertierung sind in der Küche der Forsts „keine Spuren des Kochens oder Backens zu erkennen“¹⁸², „keine Spuren jener notwendigen Domestizierung des Wilden“¹⁸³ – sie ist demgemäß bereits potenziell *öffentlich* gemacht, einer Öffentlichkeit dargeboten als Fassade des Gewohnten. An dieser *vor-*, nicht zubereiteten Fassade als „sichtbares Indiz für Spurlosigkeit“¹⁸⁴ hat mithin die alltägliche Arbeit an Ehe und Gemeinschaft aufgehört zu existieren, sind Ehe

¹⁸⁰ Die Öffentlichkeit wurde in Bezug auf *HIS GIRL FRIDAY* bereits als Öffentliches produzierendes Abstraktum charakterisiert. Im aktuellen Zusammenhang wäre sie vielmehr als Abstraktum, oder besser: als das *Abstrahierte* des Öffentlichen im Privaten zu bezeichnen, das mit jedem Empfang von Gästen, bereits mit jeder Vorbereitung eines solchen Empfangs in den eigenen Raum eindringt, dem man sich selbst, den Haushalt, die Familie eröffnet, darbietet und ausliefert.

¹⁸¹ Holl: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes’ Kino“. a.a.O. S. 99.

¹⁸² Ebd. S. 100.

¹⁸³ Ebd. S. 101.

¹⁸⁴ Ebd. S. 100.

und Gemeinschaft zum Gewohnten im Sinne eines stets nur aufpolierten *Status quo* geworden.

Doch gerade in jener derart inszenierten Küche und gerade in der Arbeit Cassavetes' findet *diese* eheliche Gemeinschaft nicht nur die Grenze ihrer Existenz, sondern daran auch ihre Grenze *als* Existenz. Ein Raum der Spurlosigkeit bildet gleichsam den Ort der Konfrontation des Gewohnten mit sich selbst: Es ist jene scheinbar aus dem Nichts geschehende Passage im ersten Drittel des Films, in der Richard ohne einen benennbaren Grund und ohne bedeutender vorangegangener Auseinandersetzung zwischen den Ehepartnern – und überdies an der Hausbar – von seiner Frau Maria lautstark die Scheidung fordert,¹⁸⁵ dieser Akt einer radikalen Positionierung seiner selbst als handelndes Individuum einer Gemeinschaft, in dem die Fassade des Gewohnten zu entblößen und einzureißen versucht wird. An diesem Akt realisiert sich die Ehe der Forsts insofern als ein Probe(n)raum, als diese damit *auf die Probe* gestellt wird. Sie ist insofern selbst Grenzort und Ort ihrer Grenze, als sie durch Richards Forderung *ausgereizt* wird. Das bisher Gewohnte wird somit vor die Notwendigkeit eines neuen Entwurfs gestellt – eine Notwendigkeit, die zunächst einen je individuell be- und aufgearbeiteten Selbstentwurf des jeweiligen Ehepartners erfordert. Zu einer Scheidung kommt es in *FACES* nicht, vielmehr wird die Ehe der Forsts zu einem hybriden Raum, in dem auch das eigene Selbst auf die Probe gestellt und probiert wird, in dem sowohl Richard, der nach dem Ehestreit bei Jeannie (Gena Rowlands), einem Callgirl, übernachtet, als auch Maria, die nach einem Clubbesuch mit ihren Freundinnen den jungen Chet (Seymour Cassel) zu sich nach Hause einlädt, die folgende Nacht mit einem anderen Partner verbringen.¹⁸⁶ Mit der Ausreizung der Ehe an sich geht gewissermaßen die radikale Ausreizung des eigenen Spielraums in dieser Ehe sowie die Ausreizung seiner selbst einher. Für Maria als die von Richards Ansprechen des Gewohnten und des Scheiterns ihrer Beziehung in dieser Konfrontation, in ihrer öffentlich gemachten Küche Bloßgestellte und zum Probieren Gezwungene wird dieser Prozess in einem Selbstmordversuch enden, einem Akt, dem gerade ihr Liebhaber Chet mit aller Vehemenz widersprechen wird, indem er ihr *das Leben* rettet.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *FACES*. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes USA: Produziert v. John Cassavetes u. Maurice McEndree, 1968. Fassung: DVD, 2006. 125'. 00:34:20' – 00:37:33'.

¹⁸⁶ Ebd. 00:40:39' – 01:09:39' sowie 01:09:40' – 01:39:22'

¹⁸⁷ Chet entdeckt Maria am nächsten Morgen bewusstlos im Badezimmer, nachdem sie eine Überdosis Tabletten zu sich genommen hat. Er legt sie daraufhin in die Badewanne unter das laufende Wasser, um sie wieder aufzuwecken. Nachdem ihr Bewusstsein stark getrübt bleibt, trägt er Maria zur Toilette, um sie dort

Es ist eine körperlich intensiv und eindringlich inszenierte Sequenz, in der Maria das Scheitern ihrer Ehe auch an ihrem Körper *als Figur* exerziert. Selbst die Entscheidung zum Freitod, daran lässt auch Chets Handeln keinen Zweifel, ist immer noch Spur *des Lebens*, wie dieses Zeichen der Verwüstung, des Vergehens und Verzweifeln, des Verwesens und Sterbens an sich tragen kann. Sie ist insofern Spur an ihrem Körper, als sich die Lage *ihres Lebens* als diese Entscheidung an ihrem Körper manifestiert. In seinem Denken über die Lebenslage als Lage des Körpers differenziert der Film- und Medienwissenschaftler Vrääth Öhner – ausgehend von einem Zitat Gilles Deleuze' zum *Kino der Körper*¹⁸⁸ – zwischen der Lebendigkeit des Körpers, die sich an dessen Lagen verwirklicht, und dem Leben an sich als jenes Abstraktum, das von den Lagen dieses Körpers bezeugt wird und an ihm Spuren des Zeugnisses hinterlässt:

„Der Körper ist nicht an sich lebendig, erst die Lagen, die er einnimmt, bezeugen seine Lebendigkeit. Das Leben, von dem sie Zeugnis ablegen, geht durch sie hindurch, ohne von ihnen erfaßt zu werden. Das Leben vollendet sich nicht in den Lagen, es erstarrt nicht in erhabenen Posen, es vollzieht sich im Übergang von einer Lage zur anderen [...]“¹⁸⁹

Indem die Lagen des Körpers dessen Lebendigkeit bezeugen, er an ihnen lebendig *wird*, legen sie als Zeugen zugleich Zeugnis vom Leben ab, das sich an ihnen als Medium eines steten Übergangs, somit an ihnen selbst *als Zeugnis* des Lebens im Sinne eines „Unfaßbare[n], Unbestimmbare[n]“, das „weder Anfang noch Ende [kennt]“, schlicht eines „Werden[s]“¹⁹⁰, vollzieht. Dieser Übergang des Körpers von einer Lebenslage in die andere bedeutet nichts anderes als jenen Akt des Wählens, der bereits zu Beginn dieses Kapitels – ebenfalls mit den Worten Vrääth Öhners – als Grundthema von *FACES* in Anklang gebracht wurde. Oder anders gesagt: „Es ist das *Wie* [sic!] der Wahl, das am Körper abgelesen werden kann.“¹⁹¹ So ist es mithin das *Wie* des Vollzugs des Lebens am *Liegen* und *Legen* des Körpers, das die Frage nach der Wahl, die Frage nach dem Entwurf und dem Probieren in ständiger Evidenz hält. An der Wahl seiner Lagen ist der

zum Erbrechen der Tabletten zu zwingen, indem er ihr einige Male seine Finger in den Rachen steckt. (*FACES*. 01:46:22' – 01:50:54')

¹⁸⁸ Das angesprochene Zitat findet sich in den ersten Zeilen jenes Kapitels, das Deleuze dem Begriff des Kinos der Körper widmet: „Wir wissen nicht einmal, wozu ein Körper in der Lage ist“. (Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main, 1997. S. 244) Deleuze hat an dieser Stelle eine gewisse Doppeldeutigkeit des Wortes *Lage* im Blick: es bezeichnet nicht nur den *Zustand* einer Situation, sondern auch die *Möglichkeit* einer Entwicklung. Die Lage eines Körpers verweist daher einerseits auf dessen Potenzial, seine Möglichkeiten, zu denen er in der Lage sein kann, andererseits auch auf die *Lage* seiner selbst, den Zustand, die Beschaffenheit seiner Lebendigkeit. Zu begreifen, wozu ein Körper in der Lage ist, heißt laut Deleuze also zu begreifen, „was seine Fähigkeit“, aber auch, was „seine Verhaltensweisen oder Stellungen sind [sic!]“. (Ebd.)

¹⁸⁹ Öhner: „Lebenslagen in *SHADOWS* und *FACES*“. a.a.O. S. 48.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd. S. 53.

Körper – greift man den Begriff vom Nancyschen Corpus-Konzept her auf – selbst Werden, Unabschließbares, Offenes. An seinen Lagen existiert er an der Oberfläche seiner Geschichte, an und aus der er an der Grenze und an sich als Grenze agiert. Im Sinne dieser Wahl, des Entwurfs und des Übergangs ist der Körper wesentlich *Fragment* – jedoch nicht *Fragmentiertes*. Er ist *virtuell* der Möglichkeiten seines Entwurfs und der Fähigkeit zur Lage nach, virtuell nach außen, ohne dabei *von außen virtualisiert* zu sein.

Richard und Maria Forst, so ließe sich demnach behaupten, setzen sich in ihrer Ehe, ihrem Probe(n)raum, als Fragmente, machen durch diesem Akt ihre Gemeinschaft gleichsam selbst zum Fragment, zum Unabgeschlossenen, das das *Wie* seiner Zukunft als virtuellen Raum des Probierens offen belässt: „Niemand wird sagen können, ob und auf welche Weise sich ihre Geschichte fortsetzen wird. Es gibt bei Cassavetes keine Geschichte jenseits des Körpers und seiner Lagen.“¹⁹² Ihre Ehe als Leben *in* und Leben *einer* Gemeinschaft realisiert sich mithin insofern an ihren Körpern und deren Lagen, als das Probieren von Gemeinschaft auch eine zutiefst kulinarische und somit – auch in sexueller Hinsicht – intime körperliche Angelegenheit des Abstimmens, des Würzens und (*Ab*)*Schmeckens* ist. Wenn daher „am nächsten Morgen [Richard] [vergeblich] Anhaltspunkte“ für Marias Fremdgehen „im Weiß-in-Weiß der Einbauküche suchen [wird]“¹⁹³, dort wo ihr One Night Stand gerade keine Spuren hinterlassen hat,¹⁹⁴ dann ist gerade diese Schlusszene¹⁹⁵ der evidente Hinweis darauf, dass ein Weiterarbeiten an ihrer gemeinsamen Ehe, ein Entwerfen und Probieren ihrer Ehe *als Gemeinsames* auch in der Küche als re-generierter Ort des Sozialen wird stattfinden müssen.

4.2. Die schöpferische Geste – filmische Alltäglichkeit

Was in der Küche der Forsts an Spuren, an Rückständen eines *Alltäglichen* und Einprägungen einer Beziehung fehlt, spiegelt sich andererseits in Jeannies Küche, in der diese für Richard Rühreier zubereitet, nachdem er bei ihr übernachtet hat,¹⁹⁶ diametral wider: „Bei Jeannie hinterlassen Essen, Rausch und Sex Spuren: Spuren vom Vorabend in Form von altem Abwasch und vollen Aschenbechern, und Spuren vergangener Jahre

¹⁹² Ebd. S. 54.

¹⁹³ Holl: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes' Kino“, a.a.O. S. 101.

¹⁹⁴ Vgl.: Ebd.

¹⁹⁵ FACES. 01:56:22' – 02:03:19'.

¹⁹⁶ Ebd. 01:40:44' – 01:45:37'

als endlose Fotosammlungen an allen Wänden.“¹⁹⁷ Die Rückstände in ihrer Küche zeugen von ihren Erinnerungen, ihren Beziehungen wie ihren Aufträgen, ebenso wie von der Verköstigung ihrer Liebhaber – also von ihrem Leben in seiner bisherigen *All-Täglichkeit*. Diese Rückstände sind mithin Spuren des *Archivischen*: „Jeannies Küche ist ein Archiv, ein Arsenal von Genuss-Spuren, die sich nicht aufräumen, kaum abwaschen lassen.“¹⁹⁸ Als Archiv ist ihre Küche nicht Chronik einer Konservierung, einer *Erhaltung*, sondern simultane Bündelung von Veränderungen, unterschiedlichen Lagen und *Haltungen*. Gerade die Zeugnisse des Unvollkommenen, Ungemachten fördern an Jeannies Küche das Archivische als das Sammelnde von Relikten des Aufbewahrens *und* des Verlierens, als das Forschende *in* diesen Relikten zu Tage.¹⁹⁹ Die Anzeichen des Aufgeschobenen im Haushalt als Anzeichen des Verlusts von Zeit – ein Verlust, den das Archivische wesentlich ausmacht – sind so auch Spuren und Zeugnisse des Lebendigen. Der Raum von Jeannies Probieren ihres eigenen Lebens bildet daher das, als was Richard und Maria ihren Probe(n)raum stets zu bilden verabsäumt haben: ein Fragment.

Diese Elemente des Archivischen und Fragmentarischen finden sich auch im Filmischen selbst wieder: die Handlung von *FACES* vollzieht sich im Wesentlichen in den Häusern von Richard und Maria bzw. von Jeannie, findet also hauptsächlich in Innenräumen statt. Die einzigen längeren Sequenzen – abgesehen vom Beginn des Films –, die sich außerhalb dieser Sets zutragen, sind jene, in denen Maria und ihre Freundinnen ausgehen und in einem Club schließlich auf Chet stoßen bzw. Richard in der verabredeten Show-

¹⁹⁷ Holl: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes’ Kino“. a.a.O. S. 102f.

¹⁹⁸ Ebd. S. 103.

¹⁹⁹ In seinem Aufsatz *Das Archiv brennt* weist der französische Philosoph und Kunsthistoriker George Didi-Huberman darauf hin, dass das Wesen eines Archivs weniger in seinen Beständen, sondern vielmehr in dem begründet liegt, was dem Archiv die chronologische Gebundenheit nimmt: „Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöcherter Wesen. Nun sind die Lücken oftmals das Ergebnis willkürlicher oder unbewusster Zensuren, Zerstörungen, Aggressionen oder Autodafés. [...] Indem wir das Gedächtnis des Feuers in jedem einzelnen Blatt entdecken, das nicht verbrannte, erfahren wir die Barbarei, die – wie es Walter Benjamin so treffend charakterisierte – in jedem Kulturdokument bezeugt ist. ‚Die Barbarei steckt im Begriff der Kultur selbst‘, schreibt Benjamin.“ (Didi-Huberman: „Das Archiv brennt“. In: Didi-Huberman; Ebeling: *Das Archiv brennt*. Berlin, 2007. S. 7f.) Anhand dieses, dem *Passagen-Werk* entlehnten Benjaminschen Gedankens (Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main, 1983. S. 584. – zit. n. Didi-Huberman: „Das Archiv brennt“. a.a.O. S. 8) vollzieht Didi-Huberman den Umkehrschluss, dass jedes Dokument oder jeder Hinweis auf einen Akt der Barbarei und Zerstörung ebenso ein Dokument der Kultur seiner Zeit darstellt. (Vgl.: Ebd., S. 8 und S. 185) Das Archiv als eine Stätte der Dokumentation des Vergangenen ist so auch wesentlich durch Spuren des Verlusts gekennzeichnet. Das Archivische in Jeannies Küche manifestiert sich demnach nicht allein in den Fotografien an den Wänden oder in überfälligen Hausarbeiten und Erledigungen, sondern vor allem als ein *Verlust des Überblicks* im Aufbewahren und Aufschieben. Die Reste vorangegangener Abende sind in ihrer Ansammlung sofort der potenziell zunehmenden Ungenießbarkeit preisgegeben, Jeannies Küche als Archiv ist also per se der implizite Akt des *Vernichten-* und *Entsorgen-Müssens* seiner nicht mehr zu gebrauchenden, verwesenden Bestandteile eingeschrieben.

Bar nach Jeannie sucht.²⁰⁰ Mit der Konzentration auf wenige Schauplätze und der inszenatorischen Dekonstruktion von Innenräumen als von Öffentlichkeit durchzogene und pervertierte Orte des Privaten rücken auch die Raumstrukturen als *Schau-Plätze* der Körper in den Fokus der Linse. „Das Sich-Ankleben der Kamera“ an die Körper, wenn sie diese „durch verschachtelte Innenräume“ und durch „die langen ungeschnittenen Einstellungen“ hindurch verfolgt, „so als ob sie Teil von ihnen wäre“²⁰¹, macht den Schauplatz auch zu einem Platz des Schauens. Die Kamera symbolisiert keine vierte Wand und (be)gleitet auch nicht am Geschehen entlang, als ob sie selbst nur Zuschauer wäre. Sie definiert den Schauplatz, indem sie *Raum gibt*, sie gibt Raum, indem sie sich selbst *als Körper* setzt und setzt sich selbst als Körper, indem sie die SchauspielerInnen und bzw. als deren Körper zur Aktion herausfordert: „die Kamera, ihre Einstellungen, vor allem ihr Verhältnis zu den aufzunehmenden Körpern kann gleichfalls als ein Tätigkeitsvermögen eingesehen werden“. Sie ist somit ein „’Aufnahmekörper’, der selbst die anderen Körper zu affizieren vermag.“²⁰² Die Kamera richtet sich in ihrer Arbeit weniger an den Gesetzmäßigkeiten gegebener Blickachsen aus, sondern orientiert sich vielmehr an ihren eigenen Blicken, gestaltet den Raum aktiv von der je eigenen Position aus. Die Wahl ihrer Einstellungsgrößen geht oft nahe an die SchauspielerInnen heran, treibt die Großaufnahmen ihrer Gesichter bis ins Voyeuristische, an die Grenze des (An)Starrens.²⁰³ Ihr Schauen ist obsessiv, greift an, rührt an den Körper heran. Das Herantreten der Kamera an die Körper schafft den Raum, den diese damit gibt, gleichsam als Fragment. Sie (er)öffnet die Orte des Stattfindens der Handlung, des Interagierens der Körper, immer nur im Rahmen ihres eigenen Agierens. Dabei zerstückelt sie nicht bereits am Set vorhandene Räume, sondern verwirklicht diese an sich, aus der Verwirklichung der Möglichkeiten der jeweiligen Position. Das jeweilige Set existiert als solches erst an der Kamera und ihrem Blick, an den SchauspielerInnen und ihrer Arbeit in Bezug zur Kamera, an der Gestaltung des Raumes zwischen Kamera und SchauspielerInnen. Dieses Werden kann wiederum mit dem Begriff der Arealität illustriert werden, der bereits im ersten Teil dieser Arbeit in Zusammenhang mit dem Kino als Phantom eine wichtige Rolle gespielt hat. Allerdings erscheint der Raum im Kontext von *FACES* weniger im

²⁰⁰ *FACES*. 00:37:34’ – 00:40:39’ sowie 01:09:39’ – 01:14:16’.

²⁰¹ Ries: „Spinozas Kino. Anmerkungen zu zwei Filmen von John Cassavetes“, in: Braidt; Büttner (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. a.a.O. S. 39.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Besonders augenscheinlich wird diese Art der Kameraarbeit etwa in jener Szene, in der sich Richard und Maria in ihrem Bett umher wälzen, er ohne Unterlass Witze erzählend, sie teilweise sichtbar bemüht lachend. Der Blick der Kamera trägt an dieser Stelle ein entblößendes, eindringendes Moment an sich. Damit vergleichbar ist auch ein späterer Part des Films, in dem Maria und ihr Liebhaber Chet einander körperlich näher kommen. (Vgl.: *FACES*. 00:32:01’ – 00:34:19’ sowie 01:35:44’ – 01:39:22’)

Sinne einer A-Realität als *verschwiegener* – sondern höchstens als aus sich *schweigender* – Raum, vielmehr wird er im Sinne einer Arealität seiner Realisationsmöglichkeiten als Fragment nach in Szene gesetzt.

Diese Bestimmung der Filmsets als Raumfragmente generiert zugleich den Raum der Existenz des Filmischen an sich. Die Kamera hinterlässt Spuren des Unvollständigen nicht nur an den Raumfragmenten und den Körpern der SchauspielerInnen, sondern auch in ihren eigenen Blickwinkeln und Einstellungsgrößen. Spuren des Vergehens, des zeitlich Unvollständigen und Flüchtigen, hinterlässt sie in den Bildern der oft langen Sequenzen, in denen den je spezifischen Teilen der Story die je eigene Zeit zum Passieren gegeben wird. Nicht zuletzt ist es das verwendete Filmmaterial, „das körnige 16-mm-Material, das ein Rauschen ins Bild trägt“²⁰⁴, und das somit die Tätigkeit der Kamera als Spur der Abnützung auf dem Filmstreifen hinterlässt. Die Kamera wird am Filmischen mithin selbst Teil des von ihr ins Bild gesetzten Alltäglichen: das Rauschen im Bild gilt Ute Holl gleichsam „als Ersatz für das Diffuse, das Küchen einst als Orte des Rauches und des Dampfes kennzeichnete, und das sich in modernen Küchen nicht mehr findet.“²⁰⁵

Indem „Cassavetes’ Kino auf seine Materialität, auf das Rauschen der Übertragung [verweist]“²⁰⁶, realisiert sich die Kamera durch dieses Rauschen als Schnittstelle zwischen dem Probieren des Films und dem Probieren einer Gemeinschaft und Beziehung. Die Spuren am Filmischen von *FACES* tragen – wie schon Jeannies Küche – das Moment des Archivischen an sich. Sie sind grobkörnige, kaum hochwertig erhaltene, meist beschädigte Dokumente²⁰⁷ eines mehrjährigen Prozesses, während dessen dieser Film entstand. Sie sind somit auch Spuren eines Probierens im Sinne eines *alltäglichen* Prozesses. Das Rauschen als Signal einer Übertragung von Küchendünsten in die

²⁰⁴ Holl: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes’ Kino“. a.a.O. S. 101.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Da Cassavetes die Postproduction oft unterbrechen musste, um durch Engagements als Schauspieler in anderen Filmen Geld für die Weiterarbeit zu verdienen, entstanden zunehmende Probleme durch den schnellen Alterungsprozess des Filmmaterials: „Ich drehte auf 16 mm, weil es viel billiger war. Aber viel schwieriger zu schneiden. [...] Der Film bricht, reißt, altert. Die Perforation reißt und beim Schneiden verbringt man die Hälfte der Zeit damit, sie zu reparieren.“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 243) Auch die Tonaufnahmen machten Probleme: „Cassavetes hatte erst nach Abschluss der Dreharbeiten genug Geld, um den Ton zu überspielen, und im Spätsommer stellte er zu seinem Entsetzen fest, dass der Soundtrack unbrauchbar war. Die miserable Aufnahmequalität war noch das kleinere Problem. [...] Wesentlich schlimmer war, dass das gebrauchte Perfectone-Aufnahmegerät von Anfang an defekt gewesen war. Es wurde im Verlauf eines Bands immer langsamer und lief asynchron. [...] So verbrachten er und seine unbezahlten Helfer die nächsten zwei Monate damit, das Band mit der Hand in winzige Schnipsel zu schneiden und Bild für Bild, Silbe für Silbe neu zu synchronisieren (stellenweise musste er es durch neues Tonmaterial ersetzen) [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.]“ (Ebd. S. 244)

diffusen Lichtverhältnisse der Filmbilder ist somit auch Ausdruck eines *filmischen Alltäglichen*, dem das All-tägliche einer Ehe bzw. Gemeinschaft als Probe(n)raum stets inhärent ist.

Dieses filmische All-tägliche stellt in Cassavetes' Filmschaffen allerdings nicht etwa eine filmische *Nachahmung* des Alltäglichen dar, wie es in Zusammenhang mit *HIS GIRL FRIDAY* der Fall war, sondern bildet die Alltäglichkeit des Filmischen selbst. Das Produzieren eines Films bedeutet hier gleichsam einen Rahmen, an dem das Alltägliche als dieser Film im Sinne eines Werdens – sowie als Film im Sinne einer Branchenbezeichnung, einer Assoziation verschiedener spezifischer Tätigkeitsbereiche – stattfindet, sich das Alltägliche an sich als dieses Produzieren erörtert. Auch im Falle von *FACES* ist es gerade dieses assoziativ Tätige des Produzierens, durch das sich das filmische Alltägliche an sich selbst thematisiert. Es generiert sich an seiner potenziellen Unberechenbarkeit, als das im Gewöhnlichen Unvermutete, das den Blick auf den Faktor des Eigenen und Individuellen im Alltäglichen freigibt, an dem dieses seine Grenze hat und Grenze ist. Das filmische Alltägliche resultiert bei Cassavetes aus dem Sich-Einbringen des Einzelnen in die Arbeit am Gesamten. Filmemachen war gerade auch während der mehrere Jahre andauernden Produktion von *FACES* konkretes alltägliches Geschehen, an dem ein Team aus Mitgliedern mit je unterschiedlicher beruflicher Bildung, unterschiedlichen Talenten, Positionen, Zugängen zum Film und unterschiedlichen Beziehungen zueinander in je unterschiedlichem Ausmaß mitwirkte. Die Produktion dieses Films bildete somit ein je individuell geprägtes Ausbalancieren der Beteiligung aller Crewmitglieder zueinander. Jeder hatte *seinen* Grund, am Entstehen des Films Anteil zu nehmen – von einem *Anteil am finanziellen Gewinn* des Films oder einem Erfolg innerhalb des amerikanischen Kinosystems ging kaum Jemand aus²⁰⁸ –, nicht nur im Sinne einer persönlichen Motivation, sondern auch im Sinne eines quasi-territorialen Anspruchs auf den Film in seinem Werden: „Die Darsteller arbeiteten umsonst. Die Crew auch. Jeder arbeitete für ein Stück des Films, daher gehört er uns allen.“²⁰⁹

Die Alltäglichkeit des Filmischen markiert zugleich die Grenze zwischen dem Ort des Privaten und dem Ort des Diegetischen, zwischen Lebens- und filmischem Raum. Als unabhängig von den Studios in Hollywood finanzierter und *gedrehter* Film, als Film, der mit dem industriellen Rahmen auch aus dessen produktions- und

²⁰⁸ Vgl.: Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 195.

²⁰⁹ Ebd.

vermarktungstechnischer Infrastruktur fiel, nistete sich FACES während seines Entstehens umso mehr im Häuslichen und *Lebendigen* ein:

„Gedreht wurde, wo immer es umsonst und ohne Drehgenehmigung möglich war. Das Haus von [Gena; Anm., S.M.] Rowlands Mutter diente als Set für Jeannie Rapps Apartment, Cassavetes' eigenes Haus wurde zum Haus der Forsts.

[...]

Für die Szene im Vorführraum²¹⁰ [am Beginn des Films; Anm., S.M.] stellte David Wolper ihm übers Wochenende einen Projektionsraum zur Verfügung. Die Inhaber des Loser's Club am La Cienega Boulevard gestatteten Cassavetes, vier Wochen in den Clubräumen zu drehen [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“²¹¹

Das Einnisten der Filmproduktion in die Orte gewöhnlicher, alltäglicher Arbeits- und Lebens(ab)läufe stellt auch ein Beispiel jenes parasitären Filmens dar, wie es bereits in der Einleitung dieser Arbeit charakterisiert wurde. Cassavetes nutzte jede sich bietende Möglichkeit, um bei der Produktion von FACES Kosten vermeiden zu können. Gerade dadurch wurden die Drehorte des Films nicht zur Gänze ihren alltäglichen Bestimmungen enthoben und in Ästhetik, Story und Zeitmanagement eines Films und seiner Produktion eingepasst, sondern das Geschehen des Filmischen während der Dreharbeiten dem gegebenen Geschehen des Alltäglichen gemäß, das die jeweiligen Räumlichkeiten bestimmte, *eingerrichtet*. Nicht zuletzt die Art der Zusammenarbeit der Crewmitglieder untereinander sowie ihrer Arbeit mit den SchauspielerInnen wurde so zu einer alltäglichen Blaupause für die zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen, die im Film dargestellt werden sollten:

„[D]er Prozess des Filmemachens [entsprach] der in den Filmen dargestellten Welt. Cassavetes hatte es bei der Entstehung seiner Filme mit denselben Rivalitäten, Diskussionen, Auseinandersetzungen und schwierigen Beziehungen zu tun, die er in seinen Filmen darstellt. Viele Mitarbeiter kamen mit ihm oder untereinander nicht zurecht. Ständig beschwerte sich einer über den anderen oder war genervt [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“²¹²

FACES ist derart auch ein Ort der Konfrontation alltäglichen Lebens mit dessen Übertragung ins Filmisch-Fiktionale. Er ist als Film somit eine „*Grenze* [Hervorgehoben durch S.M.]“, „ein Ort zwischen dem Leben und der Fiktion, ein Transitraum, durchlässig für beide Seiten und keiner ganz zugehörig, sondern eben Grenze [...]“.“²¹³ Als Ort des potenziellen *Übertritts* und durchlässiger Variabilität ist der Film

²¹⁰ FACES. 00:00:00' – 00:02:56'.

²¹¹ Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 196.

²¹² Ebd. S. 201.

²¹³ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. In: *Nach dem Film*. 2004. Online-Artikel, einsehbar unter: <http://www.nachdemfilm.de/content/das-kino-der-koerper-und-die-frage-der-gemeinschaft> - Zugriff: 17.05.2013.

„virtuelle[r] Möglichkeitsraum“, in dem „auch die Einzelnen, AutorInnen und SchauspielerInnen, sich an ihren Grenzen begegnen [...]“.“²¹⁴

Das Fiktionale an *FACES*, das im Film als virtuellem Möglichkeitsraum auf das Lebendige des Filmemachens trifft, stellt im Grunde nichts anderes als die bloße Möglichkeit der Interpretation, einen *Spielplatz* dar, an dem in gemeinsamer Arbeit zwischen Regisseur – der in diesem Fall zugleich Autor und Produzent war –, SchauspielerInnen und Crew die einzelnen Figuren, Szenen und Aufnahmen entwickelt und gestaltet werden. An diesem Fiktionalen kommen alle am Film Mitwirkenden von sich aus und aus sich heraus an ihre Grenzen, da der jeweilige *Spielraum*, die je eigene Interpretation des *Spielplatzes*, sich immer anhand der *Auslegungen* der Anderen ausgestaltet. Der Film als ein Akt des (Sich-)Probierens ist also insofern eine Grenze, als er an sich deren *Verortung* darstellt, also als Grenzzort auch ein Ort der *Grenzziehung* und des *Durchbrechens* von Grenzen, nicht nur zwischen dem Lebendigen und dem Fiktionalen, sondern auch zwischen den an der Produktion Beteiligten, ist. Als *Grenzbereich*, als virtuelles *Niemandsland* zwischen zwei Seiten, gemahnt *FACES* in seinem Sein als Grenze auch an jenen *blind spot*, an jene einer Berührung inhärente Facette der Unberührbarkeit, die in der Einleitung dieser Arbeit im Zusammenhang mit der Grundlegung des Nancyschen Corpus-Konzepts schon einmal eine Rolle spielte. Der Film trägt diesen blinden Fleck als sein eigenes Werden an sich selbst, als das Interpretieren des Spielraumes in vorläufiger Unkenntnis des Ergebnisses – schlicht als das Produzieren im Sinne eines Probierens, das vor und mit jeder neuen *Zu-Tat* einem Unvermuteten, Unberechenbaren und Ungewissen entgegen sieht.

In Rekurs auf Nancy vollzieht sich der Film an seinem ungewissen Werden, seinem je nach Interpretation des Fiktionalen sich ergebenden Einschlag in die jeweilige Richtung²¹⁵, als ständig sich ändernder *Körper*. Im Sinne einer so fortlaufenden Realisierung des Films stellt dessen probierende Produktion daher eine Art jenes *Schreibens des Körpers* dar, das diesem in dessen permanentem Veränderungspotenzial seine Form als *Corpus* mit stets *offenem Ende* gibt. In Erinnerung an ein bereits zuvor in

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ „Cassavetes schrieb die Szenen während der Dreharbeiten um, auf der Grundlage dessen, was sich am Vortag ergeben hatte. Er zögerte auch nicht, eine Pause zu machen, sich in eine Ecke zu verziehen und das Drehbuch umzuschreiben, wenn ein bestimmter Moment nicht stimmte [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 223) Diese Änderungen wiederum ergaben sich daraus, wie Cassavetes als Regisseur die Szenen mit seinen SchauspielerInnen erarbeitete: „Cassavetes passte seine Regieführung den jeweiligen emotionalen Bedürfnissen des Darstellers und den Erfordernissen der Szene an. Das war nicht immer angenehm. Es wurde gebrüllt und gestritten, es gab wütende Blicke und zorniges Schweigen. Cassavetes tat, was nötig war: Manchmal war Sanftheit gefordert, ein andermal Strenge [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Ebd. S. 232)

dieser Arbeit angeführtes Zitat Nancys ließe sich *FACES* anhand seines Probierens als eines Akts des Schreibens – und in Abgrenzung zur Rolle der Gestik in *HIS GIRL FRIDAY* – als eine *schöpferische Geste* charakterisieren: „Schreiben’ meint: weder das Zeigen noch das Aufzeigen einer Bedeutung, vielmehr eine Geste, um an den *Sinn zu rühren* [sic!].“²¹⁶

Mit dieser Geste des Schreibens wird eine *ex-pressive*, eine *ausdrückende* und *ausdrückliche* Tätigkeit vollzogen, an der sich der Film als *Corpus*, als seine eigene Oberfläche gestaltet, nach außen drückt, hervor- und herantritt. Am Akt des Schreibens kommt der Film als Grenze zum Ausdruck, tritt er als jener virtueller Möglichkeitsraum in Erscheinung, dessen Sinn an seinem Sein als Virtuelles geäußert wird. Diese Geste richtet sich somit an den blinden Fleck, an das Werden des Films, das als Interpretation im Sinne eines ständigen Um-, Neu- und Weiterschreibens sich als dieses Werden selbst generiert. Schreiben stellt mithin nicht nur im konkreten Prozess der Drehbuch-Entwicklung, sondern auch in Bezug auf die Arbeit der SchauspielerInnen und der Kameramänner, der Entwicklung und Inszenierung der Figuren sowie der Raumgestaltung an diesen, einen Akt des *Fabulierens*, derart einen Akt des (Aus)Denkens dar. An diesem Denken im Sinne des Probierens und Schreibens realisiert sich *FACES* an sich selbst und aus sich selbst, aus dem eigenen Ungewissen, als seine eigene Schöpfung, die in der Geste ständigen Probierens und Schreibens als *Corpus* zum Ausdruck kommt. „Die Schöpfung als *Corpus* [sic!]: ohne Schöpfer“, hat letztlich ihren Sinn an sich selbst: „*einzig die Schöpfung wäre der Zweck* [sic!] [...]“.“²¹⁷ Das Werden an sich selbst „hin zum möglichen Sinn eines Körpers“ zu öffnen, bildet daher den Zweck eines „*schöpferischen* [sic!] *Corpus* dieses Körpers.“²¹⁸ Ein Körper als *Corpus* bildet mithin eine Stätte potenzieller Wirklichkeit, an der das Schöpferische dieses *Corpus* als *das Schöpfen*, das Werden im Sinne eines (Ab-)Wägens und Gewichtens²¹⁹ unterschiedlicher Möglichkeiten der Verwirklichung des Körpers, seinen Sinn *als Corpus* einer ständigen Sinnstiftung kreiert. Das Wesentliche an *FACES* als einer schöpferischen Geste besteht also darin, dass der Film an seinem Werden, seinem Schreiben, seinem Probieren, seinen Sinn als fortlaufende Verwirklichung und somit als stetes *Rühren an den Sinn*, gleichsam sich selbst *als* diesen Sinn, als schöpferischen *Corpus*, realisiert.

²¹⁶ Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 20.

²¹⁷ Ebd. S. 86.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. hierzu das Kapitel „Wägen“ in: Ebd. S. 81 – 85.

4.3. „Just say what you are“²²⁰ – emotionale Improvisation

Da sich die Geste des Schreibens an jenes Unbekannte und Verschlussene des blinden Flecks von FACES richtet, an dem das Spiel der Interpretation stattfindet, „[ist] Schreiben das adressierte, an den Körper gesandte Denken, das heißt an das, was es auseinanderhält, was es fremd macht.“²²¹ Dieses Denken im Sinne eines Fabulierens, eines wechselhaften und permanent sich verändernden Schreibens, stellt immer auch eine distanzierende Tätigkeit dar, die in Distanz stattfindet. Gerade im Kontext von Cassavetes' Art und Weise, Filme zu produzieren, bedeutete der Prozess des Fabulierens auch eine stete Arbeit an den innerhalb der gesamten Crew und des Casts hervortretenden Auseinandersetzungen und Ungereimtheiten.²²² Inmitten dieses oft konfrontativ-angespannten Arbeitsklimas vollzieht sich das Fabulieren als das Schaffen gegenseitiger Distanz, die allen voran den SchauspielerInnen als Basis dient, aus sich selbst, an den je eigenen Grenzen zu agieren, ihre jeweiligen Figuren zu gestalten. Der Raum der Interpretation von Drehbuch- und Szenenvorlagen existiert somit an den Grenzen der SchauspielerInnen,²²³ an den Grenzen der Kamera, an den Grenzen der restlichen Crew, die als Orte des unmittelbaren Heran- und reflexiv-distanzierenden *Zurücktretens*, als jene bereits zuvor erwähnten *Raumfragmente* in Erscheinung treten. Das Adressieren des Denkens an das Auseinanderhaltende, das Fremde, zeigt an sich zugleich die Grenze des Adressaten wie auch die Grenze des Adressierenden auf, stellt also den Akt einer Berührung zwischen dem Eigenen und dem Fremden dar, zwischen

²²⁰ Carney (Hg.): *Cassavetes on Cassavetes*. London; New York, 2001. S. 146.

²²¹ Ebd. S. 21.

²²² In diesen Ungereimtheiten lag gleichsam ein großes Potenzial für die darstellerische Qualität des Films, und Cassavetes verstand es, dieses Potenzial zu nutzen: „Wenn die blutige Anfängerin Carlin mit einem etablierten Schauspieler wie Marley um Beachtung konkurrieren konnte und die Frauen in den späteren Szenen dramaturgisch gleichwertig behandelt wurden, dann durften die Szenen nicht von einer einzelnen Figur dominiert oder emotional kontrolliert werden. Cassavetes kultivierte eine gewisse ‚Rivalität‘ unter seinen Darstellern, um den Film selbst von Rivalität und Ungleichgewicht freizuhalten. Es gab keinen ‚Star‘. Selbst die unwichtigsten Figuren bekamen zumindest ein paar große Szenen und Close-ups [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 225f.)

²²³ Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür stellt das schwierige Verhältnis zwischen John Marley und Lynn Carlin dar, das Cassavetes wiederum als nützliche Basis für deren Darstellung des Verhältnisses zwischen Richard und Maria Forst betrachtete: „Als erfahrener ‚Profi‘ hatte Marley eine hohe Meinung von sich und fühlte sich seinen weniger erfahrenen Kollegen überlegen – vor allem der Anfängerin Carlin. Er schüchternete sie ein, bevormundete sie und kritisierte ihre Spielweise. Wenn Cassavetes einen Take wiederholen wollte, reagierte er oft gereizt (da er fand, er sei gut genug gewesen). Cassavetes ignorierte diese Regungen nicht, sondern benützte sie für Marleys Darstellung eines einflussreichen Geschäftsmannes und die Beziehung zwischen Richard und Maria [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 225) Cassavetes selbst meinte zu dieser Methode: „Vielleicht ist das Schikane, aber es stimmte. [...] Sobald sie eine gemeinsame Szene gut spielten, waren sie ein Herz und eine Seele. Das Schwierigste war, ihr das Bewusstsein auszutreiben, dass sie einen Film machte. Danach kam alles aus ihr selbst.“ (Ebd.)

dem Schritt nach vorne und dem Schritt zurück, dem/der durch den Anderen Berührten und dem/der sich am Anderen erfahrenden Berührenden. Figurenentwicklung bedeutet im Falle von *FACES* adressiertes Fabulieren aus der Distanz des gegenseitig Unbekannten, Fremden und Ungewissen, das Gestalten der Rolle aus sich im *uneinschätzbaren* Angesicht eines ebenso aus sich Gestaltenden. Das Ungewisse im Werden der schöpferischen Geste findet seine Vorgabe wie seine Fortsetzung in einer Art des Schauspiels, in der sich die Interpretation einer Figur als die Erfahrung seiner selbst als Individuum am Unbekannten des Prozesses der *Improvisation* verwirklicht.

Cassavetes' Verständnis vom Begriff der Improvisation bezieht sich dabei allerdings nicht auf ein etwaiges Fehlen von Dialogtexten bzw. auf die freie Erfindung gesprochener Texte innerhalb grober Handlungsrichtlinien und Szenenanweisungen. Die Art und Weise, wie er seine SchauspielerInnen die je individuelle Interpretation ihrer Rollen umsetzen ließ, kann vielmehr als eine *emotionale Improvisation* betrachtet werden:

„Den Prozess, in dem die Darsteller ihre persönliche Interpretation einer Rolle finden, nennt Cassavetes ‚Improvisation‘. Die Kritiker verstanden darunter, dass die Darsteller ihren Text selbst erfinden, doch Cassavetes betont, auch wenn sich der Text während der Arbeit an einer Szene leicht ändern könne, gehe es bei den Improvisationen, die ihn interessierten, um die emotionalen Empfindungen und Entdeckungen der Schauspieler [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“²²⁴

Nach den Erfahrungen mit der Produktion von *SHADOWS* (USA 1959), seinem ersten unabhängig produzierten Film, der in seiner Grundidee aus von Cassavetes geleiteten Schauspiel-Workshops²²⁵ hervorgegangen war und dessen finale Version neben den vorrangig auch textlich improvisierten Szenen neu gedrehte Sequenzen enthielt, die im Gegensatz zu den anderen vor dem Dreh geschrieben worden waren,²²⁶ wollte er nun während der gesamten Dreharbeiten zu *FACES* mit vorgefertigtem Drehbuch arbeiten: „Sobald ein schriftliches Drehbuch vorliegt, können die Schauspieler freier agieren. Sonst ist die Anspannung zu groß, sie ist kaum zu bewältigen.“²²⁷ Das Improvisatorische an dieser Produktion gründet demnach in einem *Wie der Haltungen*,²²⁸ in der Frage nach der emotionalen Interpretation des Textes – also auch nach dem je persönlichen Zugang

²²⁴ Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 219f.

²²⁵ Vgl.: Giddins: „*Shadows*: Eternal Times Square“. In: *The Criterion Collection*. 2004. Online-Artikel, einsehbar unter: <http://www.criterion.com/current/posts/339> - Zugriff: 17.05.2013.

²²⁶ Vgl.: Meyer: „Schattenexistenz. Zu John Cassavetes' *Shadows* (USA 1959)“. In: Braidt; Büttner (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. a.a.O. S. 13.

²²⁷ Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 220.

²²⁸ Vgl.: Ebd.

zum Text²²⁹ –, aus der schließlich das Element des Ungewissen, das sich dem ganzen Verlauf des Produktionsprozesses *einschreibt*, zu Tage tritt:

„So wusste ich in gewisser Weise nie, was der Schauspieler daraus machen würde. Die Sätze waren schriftlich festgelegt, doch wie sie gesprochen wurden, entschied sich spontan. Und wenn die Interpretation zur Folge hatte, dass der Text geändert werden musste, damit sich der Darsteller ausdrücken kann, dann habe ich die Sätze geändert oder die Schauspieler den Text improvisieren lassen.“²³⁰

Die Begegnung mit diesem Ungewissen und Uneinschätzbaren während der Improvisation des Emotionalen stellt allerdings keine Begegnung mit – wie es der Filmwissenschaftler Ray Carney formuliert – den emotionalen Empfindungen *und* Entdeckungen der SchauspielerInnen dar, sondern eine Konfrontation mit den emotionalen Empfindungen *als* Entdeckungen der SchauspielerInnen, mithin auch des Regisseurs und Autors. Cassavetes orientierte sich in der Entwicklung seiner Figuren beim Schreiben des Drehbuchs durchaus in gewissem Ausmaß an den Charaktereigenschaften der SchauspielerInnen, die er für die jeweiligen Rollen vorgesehen hatte. Dementsprechend legte er sie bei sich ändernder Besetzung wieder anders an.²³¹ Überdies ging er während der Dreharbeiten auf seine DarstellerInnen ein oder nutzte auch deren emotionale Angriffsfläche für die Gestaltung ihrer Figuren²³² – dies jedoch immer mit gewisser fiktionaler Distanz, so dass *„sich die Figuren genügend von den Darstellern [unterschieden], dass diese Ähnlichkeiten mit sich nicht erkannten und ihre Rollen unbefangen spielen konnten* [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm.,

²²⁹ Vgl. dazu eine Anekdote, in der Cassavetes über die Vorbereitungen zu jener Szene berichtet, in der Richard Forst entdeckt, dass seine Frau einen One Night Stand hatte: „Es gibt Millionen Reaktionsmöglichkeiten, wenn man heimkommt und seine Frau mit einem anderen Mann im Bett erwischt. Der eine sagt: ‚Ich würde den Dreckskerl umbringen‘, ein anderer: ‚Ich würde alle beide erschießen‘ oder ‚Ich würde gehen und sie nie wieder sehen‘, und so weiter. Man kann sich hinsetzen und diskutieren, aber ich glaube, wir wissen nicht, wie wir reagieren würden, bevor es nicht wirklich passiert. John Marley [der Darsteller von Richard Forst; Anm., S.M.] hatte eine so enge Beziehung zu seiner Figur, dass wir fast alle mit ihm neurotisch wurden und uns Gedanken machten, *wie* [sic!] es für ihn passieren würde, *wie* [sic!] er auf die Situation reagieren würde, als er schließlich mit ihr konfrontiert war.“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 221)

²³⁰ Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 220f.

²³¹ „Cassavetes wollte ursprünglich, dass Rowlands die Rolle der Maria Forst spielt; eine Hausfrau zu spielen war ihr jedoch zu brav und sie entschied sich stattdessen für Jeannie, weil sie glaubte, in dieser Rolle exotischer und verführerischer zu sein. [...] Glücklicherweise fand Cassavetes, als er daraufhin Carlin bat, die Rolle zu lesen, die Verletzlichkeit und Unschuld, die sie beim Lesen zeigte, genau richtig für Maria. Wie immer hatte Cassavetes die meisten Darsteller bereits im Kopf, als er das Drehbuch schrieb [...]. Im Falle von Rowlands und Carlin schrieb er die Rollen um, um sie den neuen Darstellern anzupassen [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 194f.)

²³² „Cassavetes konnte hervorragend Schauspieler ‚lesen‘. Er nutzte ihr Wesen und ihre Gefühle, bediente die richtigen Knöpfe, zog alle Register, um etwas Besonderes aus ihnen herauszukitzeln. Val Avery war einr der Schauspieler, den Cassavetes gelegentlich bewusst auf die Palme brachte, um ihn aus der Reserve zu locken [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 231)

S.M.].²³³ Indem Cassavetes seine SchauspielerInnen dazu anhielt, „*beim Spielen auf die verborgenen Seiten ihrer Persönlichkeit zurückzugreifen* [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.]²³⁴, also zu einer Methode, deren unbefangene Anwendung erst durch die fiktionale Distanz zur jeweiligen Figur ermöglicht wurde, agierten diese bei der Interpretation ihrer Rollen insofern aus sich selbst, als sie an ihren Rollen auch aus Distanz *zu sich selbst* agierten. Das Sprechen eines Textes aus sich selbst, durch emotionale Improvisation, verwirklicht sich somit vor allem aus dem sich selbst Verborgenen und Unbekannten. In diesem Prozess eines *an die Figur* adressierten Denkens richten die SchauspielerInnen ihr Schreiben und Fabulieren gleichsam an etwas, das sie sich selbst fremd macht. Sie agieren mithin insofern an ihren Grenzen, als sie sich nicht nur in der Konfrontation mit den anderen SchauspielerInnen, sondern auch an ihrer Figur als Individuum im Sinne eines ent-deckten Verborgenen, der Fremdheit zu sich selbst, erfahren.

Als derart an seiner/ihrer Grenze existierend, außen seiend, verwirklicht sich der/die SchauspielerIn als solche/r an der Improvisation seiner/ihrer Figur als *Corpus*, als Oberfläche, als an sich offener Körper, der aus seinem/ihrer Ge- und Verschlussten in Erscheinung tritt. In Erinnerung an die Gedanken Vrääth Öhners manifestieren sich so vergangene oder aus dem Hintergrund persönlicher Lebensgestaltung schimmernde Lebenslagen des/r Schauspielers/in als Spuren des Verborgenen an der konkreten Lebenslage des Mit-Spielens in *FACES*, mithin als improvisierte Lage des/r Schauspielers/in als Körper. Diesen an den SchauspielerInnen und ihrem preisgebenden *Zeigen sich zeigenden* Zusammenhang zwischen Leben und Fiktion hat der Dramaturg und Filmwissenschaftler Robert Buchschwenter in seinem Aufsatz *Das Schauspiel* folgendermaßen zum Ausdruck gebracht:

„Wenn die Darsteller ihre Rollen improvisieren, dann vor allem deshalb, weil sie Personen darstellen, die ihr Leben improvisieren – oder, von einem anderen Gesichtspunkt aus: weil sie als Darsteller Situationen zu spielen haben, die zu improvisieren sie in ihrem eigenen Leben gelernt haben.“²³⁵

Dieses improvisierende Agieren *aus dem eigenen Leben* heraus – einem Leben, das durch die Mitarbeit an *FACES* auch insofern etwas Verborgenes und Unbekanntes an sich trug, als es sich während der Produktion aufgrund fehlender Bezahlung zumindest in

²³³ Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 224.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Buchschwenter: „Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch Wahrheit“, in: Lang; Seiter (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. a.a.O. S. 65.

finanzieller Hinsicht in der Lage des *Pausierens*, des *Stillgelegt-Seins* befand – stellt somit eine Art des *Sprechens aus sich* dar. *Wie* man einen Text spricht, bildet demgemäß auch einen Akt der Anerkennung seiner selbst als (auch) Verborgenes und dessen am Anerkennen vollzogene Offenlegung: „Say what you *are* [sic!]. Not what you *would like* [sic!] to be. Not what you *have to be* [sic!]. Just say what you are. And what you are is good enough.“²³⁶ Im Sinne eines Mimesis-Konzepts, das Buchschwenter ausgehend von einer diesbezüglichen These des Anthropologen Christoph Wulf entwickelt, derzufolge „[j]eder mimetische Akt auf den eigenen Körper [verweist]“²³⁷, ließe sich solch ein Akt der Anerkennung und der Offenlegung als Mimesis, nicht in ihrer Bedeutung als *Nachahmung* – wie im Falle von *HIS GIRL FRIDAY* –, sondern als *Darstellung* und *Ausdruck* betrachten.²³⁸ Als *Ex-Position* also, als eine *Ausstellung* und ein *Heraustreten*, dem durch die Anerkennung des Fremden an sich auch die Anerkennung des Fremden am – (sich) ebenso anerkennenden – Anderen potenziell inhärent ist. Der Begriff der Mimesis bedeutet damit auch einen Prozess des wechsellvollen und wechselhaften aufeinander Re-Agierens, der als solcher keinen Akt der Nachahmung, sondern einen Akt des *Alltäglichen* darstellt, dessen Darstellung somit einen Ausdruck von Wahrheit²³⁹ vermittelt, einer Wahrheit im Unbekannten, Verborgenen, einer Wahrheit des Überraschenden.

Der Akt des Anerkennens zeigt damit auch einen Wechsel je eigener Lebenslagen im Schauspiel an, ein Werden, das sich als Sprechen aus sich, als Improvisation, Interpretation, als Fabulieren, Schreiben, Probieren, als schöpferische Geste verwirklicht, an welcher der Film selbst als Geste des Schöpfens und Probierens in Erscheinung tritt. An *FACES* realisiert sich somit eine Art des Kinos, die Anja Streiter mit den Worten Gilles Deleuzes und in Bezug auf dessen Begriff des *Kinos der Körper* als *Kino des Werdens* beschreibt: eine Art des Kinos, in dem „das Spiel nicht repräsentativ ist, die SchauspielerInnen keine Erzählung beglaubigen müssen, sondern der Spielplan des Drehbuchs, seine Dialoge oder seine Struktur, dazu dient, die SchauspielerInnen zu

²³⁶ Carney (Hg.): *Cassavetes on Cassavetes*. a.a.O. S. 146. – An dieser Stelle wurde aus dem englischsprachigen Original von *Cassavetes über Cassavetes* zitiert. Das obige Zitat findet sich in der deutschen Übersetzung auf Seite 201 in folgendem Wortlaut: „Sagt, was ihr *seid* [sic!]. Nicht, was ihr gern *wärt* [sic!], und auch nicht, was ihr *sein müsst* [sic!]. Sagt einfach, was ihr seid. Das ist allemal gut genug.“ (Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 201)

²³⁷ Wulf: „Mimesis“, in: Gebauer u.a. (Hg.): *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*. Reinbek bei Hamburg, 1989. S. 83 – zitiert nach: Buchschwenter: „Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch Wahrheit“. a.a.O. S. 67.

²³⁸ Vgl.: Ebd.

²³⁹ Vgl.: Ebd.

provozieren“, sie also an „der Grenze zwischen sich als Person und ihrer Rolle“ in einem Raum virtueller Möglichkeiten „zu anderen [Hervorgehoben durch S.M.] werden zu lassen.“²⁴⁰ Als Kino der Provokation, des Herantretens und Ansprechens, des Anrührens, ist es in seinem „performativen, nicht repräsentativen Prozeß der Erarbeitung der Figuren“ von einer Art der „gegenseitigen Bezogenheit der ProduzentInnen, der SchauspielerInnen und der RegisseurInnen [gekennzeichnet]“²⁴¹, die gerade im Falle von *FACES* ein in und an sich individuelles und eigenständiges Bild von Gemeinschaftlichkeit entwirft:

„Mein Credo lautet: Es gibt *nur Individuen* [sic!]. Jeder denkt anders. Der Film hat keine allgemeine Philosophie, er ist das Ergebnis dessen, was die einzelnen Figuren denken. So gesehen entsteht der Film dadurch, dass jeder mehr als Einzelner denn als Mitglied des Teams zum Gelingen beiträgt.“²⁴²

Die MitarbeiterInnen des Films verbleiben also als Individuen am Set, ihre Arbeit vollendet sich nicht auf einer höheren Ebene eines alles verbindenden und einvernehmenden *Teamworks* oder *Teamplays*. So wie die Produktion von *FACES* daher eine Passage in den Lebensverläufen der einzelnen an der Entstehung des Films Beteiligten darstellt, so wirkt auch der Film wie eine Passage aus dem Leben zweier EhepartnerInnen, die darin selbst ihren gemeinschaftlichen Probe(n)raum eher als Einzelne denn als Mitglieder einer Lebensgemeinschaft gestalten. Als solche Passagen – dies gilt auch für *FACES* – „[enden] John Cassavetes’ Filme, wo sie beginnen: im Bereich des Indefinitiven, das keine endgültige Botschaft bereithält.“²⁴³ Es ist zugleich dieses Indefinitive, dieses bloße Passieren, anhand dessen der Film an sein Kinopublikum als Corpus, als Oberfläche, als an seiner Grenze existierend herantritt, es anrührt, provoziert, aus sich anspricht. *FACES*, so ließe sich der Titel lesen, stellt *jedem Einzelnen* seiner ZuschauerInnen *von Angesicht zu Angesicht* die Frage nach dem je individuell Verborgenen und Ungewissen, dem unbekannten Eigenen in den Beziehungen und Gemeinschaften jedes/r Einzelnen.

Welche Konsequenzen diese in der Produktion von *FACES* um- und in Szene gesetzte Konzeption von Gemeinschaftlichkeit weniger für das Kino *der* Körper, als vielmehr für

²⁴⁰ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 217.

²⁴³ Gotto: „An der Grenze. John Cassavetes’ *Shadows* (USA 1959)“, in: Braidt; Büttner (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. a.a.O. S. 25.

das Kino *als* Körper, Körper des Gemeinschaftlichen, bedeutet, soll schließlich die bestimmende Frage für das nächste Kapitel darstellen.

5. Körper und Raum – Das Kino des Räumlichen

FACES als ein Film, der die Frage nach dem Verborgenen und Ungewissen, nach dem Unberechenbaren und Überraschenden in ständiger Evidenz hält, diese offenkundig macht und aus diesem Moment des Fremden und Ungeahnten sich selbst entfaltet, wirft folglich auch die Frage nach der Form des Kinos auf, die sich an diesem Film verwirklicht. Im bisherigen Verlauf dieser Arbeit wurde das Kino als phantomhafte Totalität bestimmt, das sein Publikum als Un-Totes heimsucht und dessen Vergegenwärtigung als absolut Abgeschlossenes und derart Un-Sterbliches wesentlich eine Erfahrung von Gespenstigkeit darstellt.²⁴⁴ Dieser Totalität des Un-Sterblichen ringt Cassavetes einen Logos des Lebendigen, des Aus-Sich-Sprechens ab, indem er das Fiktionale als Alltäglichkeit des Fabulierens anerkennt und ihm eine Mimesis als den Ausdruck seiner selbst als Lebendiges ermöglicht. FACES existiert derart an sich als eine Stätte des Entwerfens. Das Kino, das sich an solch einem virtuellen Möglichkeitsraum, am Film als Grenze und Corpus, als *aus sich* entgrenztem Körper verwirklicht, ist notwendigerweise ein Kino des Räumlichen. Der Film als ein entgrenzter Körper setzt an sich selbst den Raum seiner Existenz, als Grenze dieses Raums ist er damit immer schon eine Form des Bezüglichen und der Interaktion, gleichsam an sich selbst Raum: „Die Körper sind nichts Volles, kein gefüllter Raum (Raum ist überall gefüllt), sie sind *offener* [sic!] Raum, d.h. in gewisser Hinsicht eigentlich *räumlicher* [sic!] Raum, viel mehr als geräumiger Raum, oder auch das, was man als eine *Stätte* [sic!] bezeichnet.“²⁴⁵

Als Stätte seiner Existenz, seines Außen-Seins, generiert der Film derart ein Kino des Räumlichen an sich, das insofern ein Kino des Offenen ist, als dieses sich an den Geschichte(n) des offenkundig Verborgenen verwirklicht. Raum als Offenes und selbst Räumliches, das an sich selbst und somit an sich als das *Zwischen* und das Außen raumbezogener, räumlich agierender und Raum setzender Körper existiert, entfaltet sich als solches aus dem Geschlossenen, sich Öffnenden der Körper. Das Kino des Räumlichen stellt gleichsam den Corpus einer Bewegung, einer Aktion dar, der am Film als Grenze stattfindet und in Erscheinung tritt. Indem dieses Kino dem Film wiederum selbst Existenzstätte ist, gestaltet es sich an diesem mithin als ein Kino des Übergangs, als Raum einer Wechselwirkung zwischen dem Fiktionalen und dem Lebendigen. In dieser Wechselwirkung gehört es für Cassavetes „zum Film, sich mehr für die Leute als

²⁴⁴ Vgl.: Åkervall: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. a.a.O. S. 291.

²⁴⁵ Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 18.

für den Film, mehr für die ‚menschlichen Probleme‘ als für die ‚Probleme der Inszenierung‘ zu interessieren [...].²⁴⁶ „[D]amit die Leute nicht auf die Seite der Kamera hinüberwechseln, ehe nicht die Kamera auf ihre Seite hinübergewechselt ist“²⁴⁷, muss sich diese selbst als *Aufnahmekörper* stets am Grenzverlauf dieser Wechselwirkung bewegen.

Es ist diese Grenze zwischen Fiktion und Leben, an der sich das Fabulieren nicht als Instrument des Fiktionalen, sondern als *Fabulieren an sich* verwirklicht, als Prozess der Fiktionalisierung des Lebendigen und Verlebendigung des Fiktionalen, den Gilles Deleuze als ein Kino des Werdens definiert. Letztlich bildet das Kino des Räumlichen, des Übergangs und des Werdens, als Corpus einer Bewegung auch die Stätte einer Berührung zwischen den, einem Film als entgrenztem Körper gleichermaßen inhärenten Bereichen des Fiktiven wie des Dokumentarischen²⁴⁸ – einer Berührung im Takt von Unmittelbarkeit und Distanz, Annäherung und Entfernung, Verbindung und Trennung. Ausgehend von Deleuze’s *Kino*-Büchern soll anhand der darin geprägten Begriffe des *Kinos der Körper* und des *taktilen Raumes* dieses Statthaben der Berührung auch als ein Kino des gegenseitigen er- und abtastenden Affizierens charakterisiert werden, das sich durch die Arbeit der Kamera über die Dreharbeiten hinaus auch auf Ebene des Bildes und der Montage sowie auf Ebene der Projektion im Kinosaal vollzieht. Cassavetes’ Hinüberwechseln (mit) der Kamera wie auch sein Interesse an den menschlichen Problemen stellen sich somit in letzter Konsequenz ebenso als ein Interesse an den Reaktionen des Publikums dar. An solch einer Berührung, nicht nur zwischen Fiktion und Leben, sondern auch zwischen Film und Publikum, entwickelt sich in stetem Entwurf die Alltäglichkeit des Filmischen als Realität des Fabulierens, das die Realität als an sich im Fabulieren konstituierte zeigt.

Entgegen einer Bestimmung des Kinos als Phantom und – in Erinnerung an *HIS GIRL FRIDAY* – als Verschweigendes, das sich unter Abschirmung durch die Kinoleinwand als Vergangenes vergegenwärtigt, wird zu zeigen sein, wie das Kino des Räumlichen die Leinwand als Öffnung und Zugang zum Realen selbst ansetzt und somit den Teil einer Wirklichkeit darstellt, zu der es selbst den Blick darbietet und freigibt. Die Filme eines solchen Kinos sind mithin Teil des Lebens und wie dieses selbst, bewegen sie sich als

²⁴⁶ Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. a.a.O. S. 202f.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Die Kamera als Aufnahmekörper im Sinne eines *aufzeichnenden* Körpers stellt in diesem Zusammenhang somit nicht nur ein Instrument des Filmischen bzw. der Gestaltung des Fiktiven dar, sondern übt auch eine chronistische, dokumentierende Funktion aus – der Film ist daher nicht nur Fiktion, sondern auch Dokument seiner selbst.

Lebendiges „auf nichts anderes [...] als auf den Tod zu, der auf seltsame, schmerzliche Weise Teil des Lebens ist.“²⁴⁹ Auch die am Set von *FACES* praktizierte Art der gemeinschaftlichen Arbeit – nicht *Aller*, sondern *Einzelner* – anerkennt die Grenzen jedes an ihr Teilhabenden, insofern diese letztlich Grenzen des Sterblichen sind. Anhand eines weiteren wesentlichen Werkes von Jean-Luc Nancy, *Die entwerkte Gemeinschaft*, soll das Kino des Räumlichen als ein Kino des genuin am Sterblichen sich entfaltenden Gemeinschaftlichen definiert werden.

5.1. Das Kino der Körper und der taktile Raum

Dasjenige, das John Cassavetes' *FACES* innerhalb eines Kinos des Räumlichen seinen – auch in epistemologisch-ontologischer Hinsicht – besonderen Status als Moment des Indefinitiven und der Passage gibt: das probierende Geschehen des filmischen Alltäglichen, stellt zugleich die Folge wie den Rahmen einer „Schauspielerführung und Regiearbeit“ dar, „die auf das aus ist, was sich im Spiel der SchauspielerInnen an Überraschendem, Unvermutetem und Unbewusstem ereignet.“²⁵⁰ Das filmische Alltägliche bedeutet also nicht nur den Ausdruck des je eigenen Fremden und Verborgenen der SchauspielerInnen, das an deren Spiel zu Tage tritt, sondern auch den Prozess der Ent-Deckung Desselben als (auch) Unbewusstes, mithin als körperlich *Verinnerlichtes* bzw. als im Sinne eines Symptoms des Psychischen vom Außen-Sein des Körpers *Abgekoppeltes*,²⁵¹ Verdrängtes und abgeschirmt Wirkendes, das am Spiel der

²⁴⁹ Nancy: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*. Berlin, 2005. S. 16.

²⁵⁰ Streiter: „Doch das Paradies ist verriegelt ...“, in: Schmutz; Widmann (Hg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln, 2004. S. 57.

²⁵¹ In einem Kapitel in *Corpus* weist Jean-Luc Nancy auf eine Notiz Sigmund Freuds hin, in der dieser einen Zusammenhang zwischen Psyche und Ausdehnung herstellt: „Das faszinierendste und vielleicht (ohne übertreiben zu wollen) entscheidendste Wort Freuds findet sich in dieser posthum veröffentlichten Notiz: ‚Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon [sic!].‘ Das heißt, daß die ‚Psyche‘ *Körper* [sic!] ist, und daß es genau dies ist, was ihr entgeht, und daß (könnte man denken) dieses Entgangene oder Entgehen sie als ‚Psyche‘ konstituiert, und zwar in der Dimension eines Sich-nicht-Kennen(-Könnens/Wollens).“ (Nancy: *Corpus*. a.a.O. S. 23) Nancy zieht aus dieser Notiz den Schluss, dass „[d]as ‚Unbewußte‘ das Ausgedehnt-Sein von Psyche [ist],“ (Ebd. S. 24) und daher „ein gewisser psychoanalytischer Diskurs“ seinen eigentlichen Gegenstand verkennt, indem dieser „hartnäckig versucht, den Körper ‚bezeichnend‘ [...] zu machen“. (Ebd.) Indem also der Körper als Grundlage einer *Bezeichnung* der Psyche derart der Psychoanalyse als Bedeutungsträger dient, anstatt die Psyche selbst als Körper anzuerkennen, verhindert der analytische Zugang, der das Körperliche vom Psychischen trennt, dem Unbewussten, nicht nur im Sinne des Verdrängten und Begrabenen, sondern auch im Sinne kulturell oder erzieherisch geprägter, gleichsam inkarnierter körperlicher Verhaltensweisen, als dem Sein, dem *Corpus* der Psyche in Ausdehnung gewahr zu werden, somit eine gewisse Einsicht in das Entgehen zu erlangen, das die Psyche begründet. Der Prozess der Ent-Deckung des eigenen Unbewussten, den das filmische Alltägliche darstellt, ließe sich demnach als solch ein Prozess der Gewahrwerdung bezeichnen. (Vgl. zum Begriff des Unbewussten bei Freud: Sandkühler (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Bd. 2. a.a.O. S. 1661 – 1662)

SchauspielerInnen zu seiner *Ansicht* und seinem Ereignis findet. Es prägt das Moment des Indefinitiven als stets zu Ent-deckendes, dessen Inhalt nie als geklärt und nie als in all seinen *Passagen* offen gelegt erscheint. Das Sich-Ereignen des Unbewussten als einer Form der verdrängten Passagen aus dem Leben eines/r Schauspielers/in, bildet somit ein konstitutives Element des Films selbst *als* Passage.

Auch auf diesen Zusammenhang verweisen die Worte Anja Streiters, wenn sie mit Bezug auf Deleuze von einem Kino spricht, in dem die SchauspielerInnen, RegisseurInnen und AutorInnenen zu *anderen* werden. Es ist ein Kino des Ent-Deckens, des/r im Spiel (sich selbst) erfahrenden Schauspielers/in, der/die seine/ihre Figur damit insofern *als* Realität seines/ihrer Fabulierens gestaltet, als er/sie dieser selbst eine Existenz als bloße Passage und weniger als vollendet komponiertes Absolutes zugesteht. In diesem Prozess des Ent-Deckens vollzieht sich gleichsam eine Art des Schauspiels, das Deleuze als *freie indirekte Rede* bezeichnet – mit einem Begriff also, der eigentlich ein literarisches Stilmittel darstellt. Demgemäß fasst ein/e AutorIn die Worte seiner/ihrer Figur weder in direkte (der direkten Zitation ihrer Worte), noch in indirekte Rede (der vergleichweisen Nacherzählung ihrer Worte), sondern eignet sich diese anhand einer Geste des erlebten Wortes an.²⁵² Anstatt seine/ihre Worte lediglich in den Mund seiner/ihrer Figur zu legen, legt der/die AutorIn die Worte seiner/ihrer Figur sich gleichsam selbst in den Mund. Die freie indirekte Rede gibt Aufschluss über die Figurenentwicklung des/r Autors/in, ihr interpretatives Moment bringt zum Vorschein, *wie* der/die AutorIn seiner/ihrer Figur ihre Worte in den Mund legt und fördert damit das Schreiben des/r Autors/in selbst als das Schreiben *seiner/ihrer eigenen* Worte zu Tage. Im Prozess der freien indirekten Rede verwischen dementsprechend die Grenzen zwischen dem/r AutorIn und seiner/ihrer Figur, so wie auch Deleuze im Zuge seiner Umformulierung dieses Stilmittels zum *Spielmittel* weniger ein Verwischen, als vielmehr ein ständiges *Zurückweichen* der Grenze zwischen SchauspielerIn und Figur diagnostiziert.²⁵³ „Es gehört zur Eigenschaft des Films, stets außerhalb seiner Markierungen zu sein, mit dem ‚richtigen Abstand‘ zu brechen, das ‚Reservat‘ zu verlassen, wo man ihn gerne in Raum und Zeit festgehalten hätte.“²⁵⁴ Dass der Film als entgrenzter Körper seine Grenzen in seinem Werden immer wieder neu setzt, indem er diese immer wieder überschreitet und außerhalb ihrer steht, liegt in der freien indirekten Rede als der Methode des/r Schauspielers/in begründet, mit

²⁵² Vgl. dazu: Jannidis u.a.: „Erlebte Rede“. In: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online*. 2005. Online-Quelle, einsehbar unter: <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/erlebterede.html> - Zugriff: 17.05.2013.

²⁵³ Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. a.a.O. S. 203.

²⁵⁴ Ebd.

der diese/r seine/ihre Grenzen und die Grenzen seines/ihres Spiels stets durchbricht, den Abstand zu sich selbst, seiner/ihrer Figur und den anderen SchauspielerInnen permanent neu absteckt, austariert und ausbalanciert. An den SchauspielerInnen, die durch die emotionale Improvisation ihrer Texte mithin selbst zu AutorInnen *werden*, finden deren Figuren die Stätte ihrer Existenz als das Werden des Fabulierens und des Entwerfens. Zugleich liegt das Spiel selbst, die Improvisation, an diesem Werden ständig offen. Wo der/die SchauspielerIn *seinen/ihren* Text als Individuum spricht, und wo die Figur *ihren* Text als Teil einer Filmhandlung, lässt sich in diesem Prozess nicht mehr klar zuordnen. In weiterer Folge werden dadurch auch der Film selbst und „[d]as ganze Kino [...] zur freien indirekten Rede, die sich in der Wirklichkeit ereignet.“²⁵⁵ Deleuze spricht damit die Wirklichkeit eines schöpferischen Werdens an, in dem die Mimesis zu sich selbst als ein Ausdruck von Wahrheit findet, und das Kino „die *Serie der Zeit* [sic!]“ an seinen Bildern in Erscheinung treten lässt, „die das Vorher und Nachher in einem [eben diesem; Anm., S.M.] Werden zusammenführt, statt beide voneinander zu trennen [...]“. ²⁵⁶

Diese Herausarbeitung eines Kinos des Werdens, das seine Grenzen als stets zurückweichende definiert, stellt nicht zuletzt ein Plädoyer gegen einen filmischen Formalismus dar, dessen VertreterInnen „sich nicht auf ihre SchauspielerInnen stützen“ und daher „eigentlich keine andere Botschaft vermitteln [können], als dass das System den Einzelnen zerquetscht.“²⁵⁷ „[D]as Einzigartige, Überraschende, nicht genau Fassbare an einem Menschen als zentrale Quelle von Bedeutung“²⁵⁸ anzuerkennen, bildet den wesentlichen Prozess, der sich in diesem Kino vollzieht – einem Kino, das Deleuze als eine serielle Spielart seines *Zeit-Bild*-Konzeptes begreift, also als ein Bild, dem durch die Zusammenführung eines Vorher und eines Nachher das Paradox inhärent ist, „ein Intervall einzuführen, das im Augenblick selbst andauert.“²⁵⁹ Gerade also das Moment des Indefinitiven, der Verlauf der Passagen, bildet im Kino des Werdens auch dasjenige Element, das die Trennung zwischen dem Vorher und Nachher als eine Trennung zwischen *Anfang und Ende* überwindet. Die Existenz der Gegenwart ist nicht mehr determiniert und verflucht durch eine begrifflich-schizophrene Aufspaltung zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern findet nunmehr *als Vorher und Nachher* statt. Die Handlung eines Films ist nicht mehr der klassisch-narrativen, formalistisch-strukturalen Verabsolutierung von Anfang und Ende unterworfen, sondern bildet die Stätte des

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd. S. 204.

²⁵⁷ Streiter: „Doch das Paradies ist verriegelt ...“. a.a.O. S. 58.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. a.a.O. S. 204.

zusammen(gelegten) Wirkens ihrer Passagen. Ihr serieller Charakter besteht in der Aufnahme und Verwirklichung eines filmischen Potenzials, das in den jeweiligen Enden dieser Passagen als ein Moment des Vorläufigen ruht. An diesem Moment tragen die Passagen somit die Möglichkeit eines Nachher in sich, das weniger chronologisch bedingt ist, sondern vielmehr das *Nachher eines filmischen Blicks* darstellt, der sich in je verschiedenem Ausmaß unterschiedlichen Szenerien und Sequenzen ab- und (wieder) zuwendet. Schlussendlich ist es das Schauspiel als schöpferische Geste, an dem sich das Zeit-Bild als solches realisiert, jener Moment der Figurenentwicklung in freier indirekter Rede also, an dem das Werden als ein permanentes Vorher und Nachher *zwischen* SchauspielerIn und Figur zur Form der Zeit gerinnt, die zugleich beiden Seiten ihr jeweiliges Element des Eigenen zugesteht.²⁶⁰

Deleuze verfolgt mit der Entfaltung dieser Art des Zeit-Bildes allerdings weniger die Generierung eines Ausdrucks der Simultanität oder einer Art Koexistenz zeitlicher Elemente in der Zeit – diese Aufgabe kommt den anderen Arten des Zeit-Bildes zu²⁶¹ –, sondern vielmehr das Sichtbar-Machen einer *Morphologie* der Zeit, die am Werden zu ihrer Gestalt findet. Gemäß des griechisch-antiken Ursprungs des Begriffs der Morphologie wird mit diesem allerdings keine Wissenschaft oder Lehre der Form oder Gestalt im strengen Sinne angesprochen, sondern ein *Logos* im Sinne einer *Sprache*, einer Fabel, einer Einsicht im Sprechen, mithin eines *Denkens der Form*. Die wesentliche Bedeutung des Zeit-Bildes liegt also in der Offenlegung des Denkens der Zeit *als* eine Form, deren Existenzstätte Deleuze als ein *Kino der Körper* auffasst. Indem nämlich „[d]er Körper nicht länger ein Hindernis [ist], das das Denken von sich selbst trennt und das es zu überschreiten hat, um zum Denken zu gelangen“, sondern sich das Denken nun „in ihn [den Körper; Anm., S.M.] [versenkt] [...], um das Ungedachte, das heißt das Leben zu erreichen“²⁶², wird das Denken sich selbst am Körper als das in diesen sich Versenkende, Verbergende gewahr, um an sich als ein *Aus-Sich* die wesentliche Bedingung der Gestaltung des Lebens als *Ungedachtes*, gleichsam als im Entwurf stets neu zu Denkendes, zu bilden. Das Denken als Verborgenes ist somit an sich selbst das immer wieder Unvermutete und (sich selbst) ständig *Unbedachte*, als das es das Überraschende und Zufällige des Alltäglichen begründet und als solches (er)öffnet. Im

²⁶⁰ Die freie indirekte Rede als das Verwischen und Zurückweichen der Grenzen zwischen dem Schauspieler und seiner Figur, hat den doppeläufigen Prozess zur Folge, dass die Figur am Ausdruck des Eigenen des Schauspielers zugleich *ihren je eigenen* Ausdruck erhält. Sie ist demnach genau *diese* Fabulation *dieses* Schauspielers und somit im Prozess ihrer Verwirklichung verortet.

²⁶¹ Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. a.a.O. S. 132 – 167.

²⁶² Ebd. S. 244.

Kino der Körper kommt daher das Denken der Zeit als Form am Geschehen des filmischen Alltäglichen, wesentlich am Prozess der freien indirekten Rede des/r Schauspielers/in, also *am Körper selbst als Stätte* des Fabulierens des Alltäglichen zum Ausdruck: „Das alltägliche Verhalten versetzt das Vorher und Nachher, die Zeit, in den Körper; es macht den Ablauf der Zeit am Körper sichtbar. Das Verhalten des Körpers setzt das Denken in einen Bezug zur Zeit als ein Außen, das unendlich ferner ist als die äußere Welt.“²⁶³ Die Zeit als Form, als Außen, hat durch das Werden ihrer Form somit kein Ende an sich, ihre *Enden* sind stets neu geöffnet, sind unendlich und daher nie im Sinne vollkommener Gesamtheit fassbar.

Neben Filmen etwa von Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Agnès Varda, Jean Eustache, Jacques Doillon sowie den Ausformungen des Experimentalfilms bei Warhol oder den Wiener Aktionisten, ist es auch das filmische Schaffen John Cassavetes', an dem Deleuze seinen Begriff vom Kino der Körper entwirft. Der auktoriale und schöpferisch-performative Imperativ: „'Gebt mir einen Körper'“²⁶⁴, den er diesem Kino gleichsam als Credo voranstellt, bedingt allerdings „kein Kino der Kreatürlichkeit und der Unmittelbarkeit, sondern ein Kino des Spiels, der Theatralisierung, der in der Erarbeitung der Figuren stattfindenden Begegnung von Personen [...]“.²⁶⁵ Dieser Prozess der Theatralisierung, an dem die RegisseurInnen, AutorInnen und SchauspielerInnen gleichermaßen beteiligt sind, bedeutet – „in zeitweiliger Ununterscheidbarkeit dieser Positionen“²⁶⁶ – allem voran eine „Arbeit der gegenseitigen Aneignung und Formung des *Vorgeschlagenen* [Hervorgehoben durch S.M.]“²⁶⁷, des Drehbuchs also als Vorlage einer emotionalen Interpretation und Improvisation. Es sind somit gerade die Grundlagen des filmischen Alltäglichen in Cassavetes' Filmen – darauf geht Deleuze auch ein –, also die Entkopplung der Figur von der Filmhandlung als Ausgangspunkt ihrer Gestaltung;²⁶⁸ das Statthaben ihrer Existenz am Körper des/r Schauspielers/in und dem an ihr selbst hervortretenden Verborgenen, das „die Geschichte aus den Figuren hervorgehen“²⁶⁹ lässt; diese Grundlagen also bewirken, dass „die Figur auf ihre eigenen körperlichen Verhaltensweisen reduziert [ist]“, aus denen „der Gestus, das heißt ein ‚Schauspiel‘, eine

²⁶³ Ebd. S. 244f.

²⁶⁴ Ebd. S. 244.

²⁶⁵ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Vgl.: Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. a.a.O. S. 248.

²⁶⁹ Ebd.

Theatralisierung oder Dramatisierung“ in Erscheinung treten sollen, „die jede Intrige aufwiegt.“²⁷⁰ Die Theatralisierung der Körper vollzieht sich demnach nicht ausgehend vom Bild der Intrige als fast axiomatischem Antrieb des Dramaturgisch-Theatralen im Kontext des Komischen wie auch des Tragischen, sondern insofern an den Körpern selbst, als diese die vorgelegten und vorgeschlagenen Fiktionen an sich durch ihr je eigenes Fabulieren einer Figur *des* je Eigenen ersetzen.²⁷¹ Die Körper der SchauspielerInnen werden dadurch zur Stätte der sich exponierenden, sich ausstellenden *Mit-Teilung* ihrer selbst durch ein aus sich heraustretendes Aus-Sich-Sprechen, wie auch Stätte der Vermittlung der RegisseurInnen und AutorInnen als an dieser Mit-Teilung sich gleichsam selbst daran mit-teilende Mitwirkende.²⁷² Als solche sind die Körper nicht Kreatürliches, „betonen keine neue Fleischlichkeit“²⁷³, sondern stellen *Kreatives*, Schöpferisches, dar, als das sie sich nicht in reiner Unmittelbarkeit, sondern im Sinne eines sich im Unmittelbaren zugleich Distanzierenden zeigen.

Der Prozess der Theatralisierung, als ein steter im Wechselspiel von Begegnung und Distanzierung sich vollziehender Akt des Eigenen, trägt anhand dieser Polarität von Grund auf eine Komponente des Räumlichen, auf den Raum Bezogenen an sich. Sie ist insofern eine für die Theatralisierung der Körper konstitutive Komponente, als Erstere einen grundlegend *filmischen* Akt darstellt, der sich im Wesentlichen von der Position der Kamera als eines – im vorangegangenen Kapitel bereits begrifflich dargelegten – affektiv-expressiven, affizierend-performativen, räumlich agierenden *Aufnahmekörpers* aus gestaltet. Dementsprechend stellt Deleuze fest, dass das bereits erwähnte Credo eines Kinos der Körper „zunächst [bedeutet], die Kamera auf einen alltäglichen Körper zu richten.“²⁷⁴ Ihre Tätigkeit lässt das Schauspiel gleichsam zum *Schau-Spiel* werden, ihr Blick ist somit ein spielerisch-schöpferischer, der Blick eines Werdens mit Blick auf *das* Werden, der so, „anstatt eine fiktive oder reale Gegenwart zu bearbeiten, die Person beständig an das Vorher und Nachher zurückbindet, die beide ein unmittelbares Zeit-Bild konstituieren.“²⁷⁵ Als Aufnahmekörper ist die Kamera selbst Handelnder; kein Instrument einer gegenwärtig-formalistischen Bearbeitung, sondern ein Körper der Aufnahme *von* Handlungen im doppelten Sinne: einerseits der Aufnahme schauspielerischen Handelns, andererseits der *Aufnahme*, des An-Gehens des eigenen

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Vgl.: Ebd. S. 198.

²⁷² Vgl.: Ebd.

²⁷³ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.

²⁷⁴ Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. a.a.O. S. 244.

²⁷⁵ Ebd. S. 200.

schau-spielerischen Handelns, das zugleich das Aufnehmen der SchauspielerInnen, mithin deren eigenes Spiel, stets affiziert. Die Theatralisierung der Körper tritt in den Bildern der Kamera erst durch und an deren schöpferischem Blick als filmischer Akt, als Gestus eines Werdens, als jene schöpferische Geste, die der Film letztlich an sich als Grenze und Möglichkeitsraum darstellt, in Erscheinung.

Im Zuge ihres affizierenden Blicks, der zugleich ein körperlicher, be- und anrührender, ein im „Sich-Ankleben [...] an die anderen Körper“²⁷⁶ aufdringlicher, betatschender, abtastender ist; im Zuge dieses Blicks also gestaltet die Kamera die Räume des Kinos der Körper, indem sie mit ihrem Blick, ihrer Aufdringlichkeit, auch und vor allem ihre eigenen Räume, ihre eigene Räumlichkeit *ertastet* und auslotet. Sie eröffnet den Filmen dieses Kinos insofern die Dimensionen des Taktilen wie auch des Taktvollen, als ihrem Blick der Takt eines Vorher und Nachher inhärent ist und sie in ihren Bildern das Taktile des Werdens und des Logos der Zeit als der Form einer Berührung, einer Verschiebung, Überlappung und Gewichtung beider Pole dieses Taktes hervortreten lässt. Der Raum, den die Kamera in diesem Er- und Abtasten generiert, wird gerade dadurch und *daran* „zu einem gestischen Raum, einem Raum des Affekts,“ einer (an)reizenden (Er)Regung, einer *ausbrechenden* Bewegtheit im Sinne einer *E-Motion* – mithin zu einem Raum, „der sich einzig durch seine Beziehung zu diesem Affekt definiert.“²⁷⁷ Mit ihrem taktilen Blick definiert die Kamera also den Raum als einen selbst affizierten, „[a]ls Ausdrucksraum, Raum der Gesten“²⁷⁸, Raum des Expressiven, der in seiner konstitutiven Bezüglichkeit zum Hervor- und Heraustreten innerer Bewegtheiten *als* Bewegung gleichsam zu bewegtem Raum, einem an seinem Ertastet-Werden selbst berührten Raum wird. Gemäß seines Bezugs zum Affekt und zum Taktilen ist der Raum an sich als Raum sich gegenseitig (er)regender sowie an- und berührender Körper selbst Berührung und Bewegung. Er ist Raum *von* Bezogenheit und Raum *der* Bezüglichkeit, mit den Worten Deleuze's „taktiler Raum“²⁷⁹, oder auch „*beliebiger Raum* [sic!]“²⁸⁰ – Raum also, in und an dem die Bewegung des Taktilen immer wieder aus dem Takt schlägt und Letzterer somit permanent andere Möglichkeiten seiner Gewichtung und seiner Balance, seines *Feingefühls* vorfindet:

²⁷⁶ Ries: „Spinozas Kino. Anmerkungen zu zwei Filmen von John Cassavetes“. a.a.O. S. 39.

²⁷⁷ Löffler: „Riskante Gesten. John Cassavetes' *Opening Night* (USA 1977)“, in: Braidt; Büttner (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. a.a.O. S. 75.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. a.a.O. S. 152.

²⁸⁰ Ebd. S. 153.

„Es ist ein [...] Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird.“²⁸¹

Seiner begrifflichen Struktur nach hat Deleuze den Terminus des taktilen Raums als einer nie in ihrer Gesamtheit erfass- oder abschließbaren Stätte des Möglichen durchaus analog zum Begriff des Off bzw. des Ganzen angelegt, der bereits in den ersten Kapiteln dieser Arbeit von einiger Bedeutung war. Nicht zuletzt ist diese strukturelle Analogie dem Umstand geschuldet, dass beide Begriffe als Konstituenzen des Bewegungs-Bildes entwickelt wurden, jener Gattung des Filmbildes, deren Name zugleich den Titel von Deleuze's erstem Kinobuch bildet. Entgegen der Theorie des Zeit-Bildes, welches den Verlauf der Zeit als solcher in ihrem Werden sichtbar macht, zeigt das Bewegungs-Bild an sich als grundsätzlich montiertes Bild weniger den zeitlichen Ablauf der Bewegung als vielmehr die Bewegung in ihrer Sichtbarkeit als Schnittpunkt. Das Bewegungs-Bild stellt demnach eine kinetische Zäsur in einer amorphen universalen Bewegung dar, die im Stillstand ihrer Eingebundenheit in die Montage eine neue Bewegung im Sinne eines neuen Anstoßes, der vom Schnitt ausgeht, in Gang bringt.²⁸² So wie also die Bewegung am Schnitt offengelegt, in der Montage herausgeschnitten wird und dadurch das Ganze als die unendliche Fülle an daraus resultierenden Anschlussmöglichkeiten erst zur Geltung kommt, so wird auch das Räumliche als Komponente der Bewegung herausgeschnitten und „Stück für Stück“ als „ein Raum mit taktiler Wertigkeit aufgebaut,

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Ausgehend von den drei Thesen zur Bewegung von Henri Bergson beginnt Deleuze seine Entfaltung des Begriffs des Bewegungs-Bildes mit der Feststellung, dass sich Bewegung nicht anhand bestimmter Punkte in Raum und Zeit rekonstruieren oder *fixieren* lässt, sie also nicht in Raum und Zeit verortbar ist. Bewegung findet demnach immer *zwischen* zwei Punkten, innerhalb eines räumlichen oder zeitlichen Intervalls statt. Wollte man eine Bewegung innerhalb eines raum-zeitlichen Ganzen verorten, ginge sie als Bewegung gleichsam verloren. (Vgl.: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. a.a.O. S. 13) Die Bewegung ist also keine Moment-Abfolge, sondern „*Ausdruck* [sic!] eines Wandels in der Dauer oder im Ganzen“: „Bewegung ist Verlagerung im Raum. So gibt es zunächst jedes Mal, wenn es zu einer solchen Verschiebung von Teilen im Raum kommt, auch eine qualitative Veränderung eines Ganzen.“ (Ebd. S. 22) Die Bewegung verweist also immer auf die Veränderungen in einem relativen und relationalen Ganzen, das in seinen Veränderungen als Unabschließbares begründet ist und als solches in sich auch keine Verortung und Rekonstruktion von Bewegungen zulässt, da dadurch mit den Bewegungen auch das Ganze in seiner eigentümlichen Beschaffenheit verloren ginge. Der Film bietet seinen ZuschauerInnen somit keine Momentaufnahmen, sondern das Bild einer Bewegung, ein Bild, in dem „[Bewegung] unmittelbar gegeben [ist].“ (Ebd. S. 14) Das Bewegungs-Bild ist im Gegensatz zu den unbewegten Schnitten, den vierundzwanzig Einzelbildern pro Sekunde, ein „bewegliche[r] Schnitt in einer Dauer“. Es führt eine Verzögerung zwischen zwei möglichen Bewegungen ein, es ist das ‚Dazwischen‘.“ (Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München, 2003. S. 19) Das Bewegungs-Bild macht als beweglicher Schnitt Bewegung als solche also sichtbar, indem es „die Chronologie der gemachten Aufnahmen“ (Ebd. S. 92) aufricht und Bewegung daher nie *in ihrer* oder *als Gesamtheit* zeigt, sondern die kombinatorischen Möglichkeiten der Montage nutzt, um Bewegung immer wieder zu unterbrechen, zu verzögern, und so ihr spezifisches Sein zum Ausdruck zu bringen: ihr Sein als *Relationales*, das sich stets *dazwischen* schiebt.

wo dann schließlich die Hand die Leitfunktion [...] übernimmt und das Gesicht entthront.“²⁸³ An diesem Prozess vollzieht sich nicht zuletzt die Entkopplung des Affektbildes – einer Spielart des Bewegungs-Bildes – von den mimetisch-expressiven Einschränkungen der Großaufnahme, indem das affektive Potenzial der Hand als das im Montage-Prozess in den Film und in die taktile Qualität des Räumlichen Eingreifende und *Einschneidende*, das die Bewegung offen legt und gleichsam sichtbar affiziert, sich am Schnitt verwirklicht.

Im Kontext des Zeit-Bildes allerdings ist der taktile Raum als ein Raum der Theatralisierung, des Gestischen und Schöpferischen wesentlich an die Kamera als Aufnahmekörper, ihren affizierend-taktilen Blick sowie an das Fabulieren der SchauspielerInnen gebunden. Im Sinne des Nancyschen Begriffs der Arealität ist dieser Raum vor allem Areal eines Körpers. Er ist Virtuelles, schöpferisch-generative Heterogenität des Möglichen und Ort seiner Verwirklichung nicht erst im Prozess der Montage, sondern bereits am Akt des Fabulierens, der freien indirekten Rede, findet also während der Dreharbeiten als *konkret* am Erfahrbaren des Körpers definierter Drehort statt. Der taktile Raum wird weder durch den Prozess der Montage fragmentiert, noch stellt er *an* seiner Montage einen fragmentierenden Raum dar.²⁸⁴ Vielmehr ist er an sich stets selbst Fragment, virtuelles Areal, das als solches unerschöpfliche Möglichkeiten des Ausbreitens, des Erweiterns, des Zurückweichens – schlicht: der Veränderung – in sich birgt. Er ist nicht zuletzt ein Raum des *Vorher und Nachher*, der an seinem Werden das zeitliche Element der Serie als Moment des Taktilen offenbart, indem er den Prozess der Theatralisierung und Affizierung an diesem selbst als ein virtuelles *und*²⁸⁵ zu Tage treten

²⁸³ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* a.a.O. S. 152.

²⁸⁴ Vgl.: Ebd. S. 152 – Deleuze spricht an der entsprechenden Stelle von der „Fragmentierung“ als „das Gesetz dieses Raums“, indem er sich in der dazugehörigen Fussnote auf einen Auszug aus Robert Bressons Buch *Notes sur le cinématographe* bezieht, das im Jahr 1980 erstmals als *Noten zum Kinematographen* ins Deutsche übersetzt wurde: „Sie [die Fragmentierung; Anm., S.M.] ist unerlässlich, wenn man nicht in die REPRÄSENTATION [sic!] fallen will. Die Menschen und die Dinge in ihren trennbaren Teilen sehen. Diese Teile isolieren. Sie unabhängig machen, um ihnen eine neue Abhängigkeit zu geben.“ (Bresson: *Noten zum Kinematographen*. Arbeitsheft Film 4. München, 1980. S. 54. – zit. n. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* a.a.O. S. 307) In der im Jahr 2007 als *Notizen zum Kinematographen* erschienenen Neuübersetzung, mit dessen verändertem Titel keine „musikalische Poesie“ mehr suggeriert wird, da „im Original tatsächlich nur die nüchternen ‚Notizen‘ gemeint waren“ (Fischer: „Zu diesem Buch“. In: Bresson: *Notizen zum Kinematographen*. Köln, 2012. S. 122), findet sich das entsprechende Zitat zur Fragmentierung in treffenderer, griffigerer Formulierung, da sich dieser Terminus zum Begriff des *Abbildens* in fruchtbarer korrelativer Wirkung verhält als zu jenem der *Repräsentation*: „Sie [die Fragmentierung; Anm., S.M.] ist unerlässlich, wenn man nicht ins ABBILDEN [sic!] verfallen will. Menschen und Dinge in ihren trennbaren Teilen sehen. Diese Teile isolieren. Sie unabhängig machen, um ihnen eine neue Abhängigkeit zu geben.“ (Bresson: *Notizen zum Kinematographen*. a.a.O. S. 77)

²⁸⁵ Gilles Deleuze selbst hat sich in einem *Filmkritik*-Interview zur begrifflichen Ausprägung des *und* folgendermaßen geäußert: „Das UND [sic!] legt keine besondere Art der Relation fest, vielmehr reißt es alle Relationen mit sich fort, sodaß es schließlich ebensoviele Relationen gibt wie es UND [sic!] gibt, das

lässt. *Zwischen* Kamera und SchauspielerInnen und Figuren werden das *vor* und das *nach* als zeitliche Trennelemente zum Vorher *und* Nachher als eine be- und anrührende Verbindung im Werden.

5.2. Der Film als Element des Sterblichen

Gilles Deleuze bedeutet mit dem Begriff der Theatralisierung einen Prozess der Figurenentwicklung, eines Fabulierens, das sich an den Körpern der SchauspielerInnen realisiert, an deren Verhalten, deren Haltungen und Lagen. Im Kontext der Filme von John Cassavetes stellt dieser Prozess auch das Werden eines filmischen Alltäglichen dar, in dem die SchauspielerInnen an ihren Figuren „ihr Innerstes nach außen kehren.“²⁸⁶ Im und am Zusammenspiel der SchauspielerInnen, ihrem Wechselspiel mit der Kamera, mithin an der Wechselwirkung zwischen Schauspiel und Schau-Spiel, entsteht und existiert ein taktile Raum, ein virtuelles Fragment des Räumlichen, in dem sich „das spontane, ungebremsste Ausschöpfen sprachlicher und mimischer Möglichkeiten“²⁸⁷ permanent als potenziell *schamloses* Schauspiel verwirklicht. Es verwirklicht sich als das Ablegen einer Scheu oder Verlegenheit der Offenbarung des eigenen Verborgenen und Fremden gegenüber, das gerade in der Konfrontation mit der eigenen Figur stattfindet, im Angesicht der anderen SchauspielerInnen, der Unberechenbarkeit ihrer Figuren sowie des Blicks der Kamera, die als Aufnahmekörper auch die Position eines Chronisten schauspielerischer Entblößungen vor einem potenziellen Publikum markiert: „Keine disziplinierte oder gar akademische Interpretation von Rollen, auch kein *method acting*

UND [sic!] erschüttert nicht nur alle Relationen, es bringt auch das Sein, das Verb in Bewegung. In dem UND [sic!], dem ‚und . . . und . . . und . . .‘ manifestieren sich schöpferisches Stottern und der fremde Gebrauch der Sprache im Gegensatz zu ihrer herrschenden und konformen Verwendung, die auf dem Verb sein basiert.“ (Deleuze: "Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und 'Six fois Deux'". In: *Filmkritik* Nr. 242. 1977. S. 86.) – In diesem Sinne stellt das *und* eine Konfrontation mit dem Fremden dar, sei es einer Sprache, sei es einer Kultur, oder sei es das Fremde seiner selbst. Es bildet an sich die Erschütterung des verbalisierten Seins als eines herrschenden *Status quo*, der sich in das Verb *sein* einschreibt. Das *und* schafft neue Relationen und setzt sich als korrelatives Element außerhalb des Konformen, indem es das Sein jenseits seiner Verbalisierung mit dem Verb *werden* als seinem eigentlichen assoziativ-prozessualen Verb, seiner eigentlichen Existenz-Stätte, zusammenführt. Diesen schöpferischen Akt des *und* kann man etwa in den Filmen Cassavetes' ins Bild gesetzt finden: an der Arbeit seiner oft ungewohnt agierenden, immer wieder auch taumelnden und wankenden Kamera wie auch am Verlust der Sprache der Schauspieler im Angesicht des an ihrer Figur sich realisierenden eigenen Fremden bzw. deren häufig genug scheiternden Versuchen, ihrer Sprache und anhand dieser dem Fremden Herr zu werden. Diese Bilder ließen sich vielleicht als ein *filmisches Stottern* betrachten.

²⁸⁶ Alexander: „John Cassavetes“. In: Prinzler; Jatho (Hg.): *New Hollywood 1967 – 1976. Trouble in Wonderland*. Berlin, 2004. S. 113.

²⁸⁷ Ebd.

[sic!], sondern [...] ein Freilauf darstellerischer Energie, eine gänzlich *un-verschämte* [Hervorgehoben durch S.M.] Kunst.“²⁸⁸

Dieser Freilauf des Schamlosen, „in dem die Schauspieler sozusagen vor nichts zurückschrecken,“²⁸⁹ bedingt eine Unmittelbarkeit des schauspielerischen Prozesses, der das Charakteristikum des (sich) Distanzierenden nicht als kritisch-reflexives Moment, sondern vielmehr als ein gerade in seiner radikalen Offenbarung stets unberechenbar bleibendes Element inhärent ist. Das sich *als* eine solche Offenbarung und Veräußerung zugleich in Unberechenbarkeit Verschließende und Distanzierende, das in der Überraschung und der Überraschung zu seiner Form findet und derart eine wesentliche Bedingung der Theatralisierung wie des taktilen Raumes darstellt, konstituiert gleichsam die Existenz des Zeit-Bildes, indem es die Virtualität des *und* als Unvermutetes und Zufälliges zu Tage fördert. Es realisiert das Vergehen der Zeit im Werden eines Vorher und Nachher mithin als die Notwendigkeit und Herausforderung zur Annahme, zum *Aushalten* und *Ertragen* der Unvorhersehbarkeit des an diesem Werden Möglichen.

Dieser Prozess hat wesentliche Auswirkungen auf die Montage: erst durch diese und an dieser wird das Überraschende und Überraschende in seinem Takt aus Unmittelbarkeit und Distanz sichtbar. An ihrem eigenen Werden finden „[d]ie Verwirrung und die Intensität der Gefühle [...] durchaus ihre formale Entsprechung.“²⁹⁰ Verwirrung und Intensität, verschlossene Unberechenbarkeit und offenbarte Unmittelbarkeit werden insofern an der Montage sichtbar, als diese den Prozess „einer notwendigen, aber mitunter brachialen *Organisation* [Hervorgehoben durch S.M.] der Unmittelbarkeit“²⁹¹ darstellt. Die Montage setzt in Cassavetes' Filmen also die Anwendung eines groben, rauen und ungestümen Schnitts ins Bild, der kaum das Überbordende und Ausufernde der Unmittelbarkeit zu brechen gewillt ist, keine *ordnende* Distanz schafft, sondern an sich selbst das Moment des Unberechenbaren im Sinne einer Organisation der Bilder als der *Gestaltung des Organischen*, des Wuchernden, des Lebendigen verwirklicht. Sie ist demnach jener virtuelle Ort des Möglichen, an dem die Figuren in ihrer Existenz als Realität des Fabulierens ihre Sichtbarkeit am Film als schöpferischer Geste entfalten. Indem dieser Sichtbarkeit durch das Werden des Films als Geste auch eine *Un-Sichtbarkeit* im Sinne einer Unvorhersehbarkeit des als Sichtbares Möglichen inhärent ist, impliziert der Prozess der Montage gleichsam die Sichtbarkeit des Blickes selbst, an

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

dieser mithin das am Blick der Kamera anwesende und sich seiner selbst gewahr werdende Sehen des Publikums. Insofern der Schnitt das Filmbild an ein Vorher und Nachher seiner selbst als Fragment bindet, wird der Blick der Kamera an diesem Schnitt selbst als Fragment, Virtuelles, somit als Möglichkeit seiner selbst, als *Passage* sichtbar. In der Unmittelbarkeit seiner ertastenden *Teilhabe* am Vergehen von Zeit, mit dem er SchauspielerInnen wie Figuren stets an ein Vorher und Nachher bindet, verschließt sich der Blick wiederum zur sichtbaren Unberechenbarkeit seines Seins als *Passage*. Das Episodische, Serielle, A-Chronologische und nicht zu erwarten Mögliche des Blicks kommt derart am Schnitt zum Vorschein, es generiert daher das Sehen des Publikums als Akt des *Un-*Vermuteten, als das Ertragen eines permanent *ungewohnten* (An-)Blicks. Am Blick der Kamera erfährt das Publikum somit das Fremde und uneinschätzbar Andere seines eigenen Blicks, an seinem Sehen wohnt es also seinem Blick als einem ebenso werdenden und vergehenden bei. Indem John Cassavetes sein Publikum im Rahmen von Vorpremieren teilweise selbst zu Teilhabenden am Werden seiner Filme machte – auch während der Fertigstellung von *FACES*²⁹² –, gestaltete er das Sehen der ZuschauerInnen selbst als Passagen dieser Filme, mithin als im Montage-Prozess verortete virtuelle Möglichkeiten eines Vorher und Nachher des Films *als* der Realität eines am Blick erblickten Sehens.

Indem sich also am Prozess der Montage die Verbindung der einzelnen schöpferischen Ebenen des Films sowie des jeweiligen Werdens der Blicke von Kamera und Publikum vollzieht, begründet dieser Prozess den taktilen Raum nicht als Konsequenz oder Ergebnis, nicht als Herauszulösendes oder finale *Endfertigung* einer derart verabsolutierten Bildfolge, sondern *an sich selbst* als eine Stätte des Taktilen. Die Montage stellt somit an ihrem eigenen Stattfinden einen taktilen Raum dar, an und mit dem der Film als entgrenzter Körper sein Areal zur Verwirklichung vorfindet. Indem an dieser Verwirklichung der Blick selbst sich zu seiner Sichtbarkeit als Realität des Sehens entfaltet, konstituiert der Film gleichsam die Leinwand seiner Projektion als eine

²⁹² Ray Carney erwähnt in *Cassavetes über Cassavetes* etwa die ersten Rohfassungen des Films, die mit einer Länge von acht bzw. sechseinhalb Stunden kaum für den Kinoverleih geeignet waren. (Vgl.: Carney (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. a.a.O. S. 250 und 251) Eine 1968 erstellte, immer noch über dreieinhalbstündige Fassung wurde schließlich „den Mitwirkenden gezeigt, in separaten Vorführungen für Damen und Herren; Cassavetes hörte sich die Reaktionen an, um weitere Kürzungen vorzunehmen [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Ebd. S. 251) Auch spätere, unterschiedlich lange Versionen wurden in Previews gezeigt „um die Schnittfassung zu verbessern [Kursivsetzung durch den Hg.; Anm., S.M.].“ (Ebd. S. 252) wobei die Reaktionen des Publikums je nach Länge der Fassung und Ort der Vorführung von purer Begeisterung, über verhaltenes Wohlwollen, bis hin zu offener Ablehnung oft stark divergierten. (Vgl.: Ebd. S. 251 – 254)

Öffnung, einen Zugang zum Stattfinden und Sich-Ausbreiten des Lebendigen, zum Geschehen der Welt als Reales.

In seiner filmphilosophischen Schrift *Evidenz des Films* charakterisiert Jean-Luc Nancy die Beschaffenheit der Filmleinwand auf ähnliche Art und Weise. Zwar entfaltet sich dieses Werk argumentativ stets anhand einer spezifischen Betrachtung und Analyse der Filme des iranischen Regisseurs Abbas Kiarostami; doch trotz dieser Konzentration auf einen namentlich markierten Teil und, vor allem in politischer Hinsicht, eng umgrenzten *Ort* der Kinogeschichte – oder gerade deswegen – ist es von Beginn an geprägt von einem Denken, welches das Kino als Blick auf eine Welt auffasst, deren Bestandteil es selbst ist.²⁹³ In seinem eigenen Stattfinden und Geschehen gibt dieses Kino nicht zuletzt den Blick frei auf sich selbst als grundsätzlich kinematische, *in Bewegung gebrachte* oder *in Gang gesetzte* Realität:

„In his book on Abbas Kiarostami, Nancy [...] acknowledges that while the films he is celebrating include images, such as torn photographs, portraits and television screens, this is not because all we have are mediated, doubled, created and secondary simulations of a reality that is never given in itself. On the contrary, reality is cinematic [...]. It is through the experience of cinema, and cinema *as experience* [sic!] – the exposure of the viewer to the unfolding of images, and images as the very mobility of a world given in light and in the gaze [...].“²⁹⁴

Ins Bild gesetzte Bilder stellen demnach keine Doppelung oder einen Ausdruck von medialer Selbstreferenzialität dar, sondern geben vielmehr Hinweise auf die Realität des Kinos selbst – eines Kinos, dessen Realität man als Ausgestzt-, Ausgeliefert- und Ausgestellt-Sein gegenüber dem Entfalten, Ausbreiten und Stattfinden der Bilder erfährt, und das *als* Erfahrung des Bestaunens einer im Lichte seiner Projektion (er)scheinenden²⁹⁵ Welt das Sein des Realen errahnen lässt:

²⁹³ Vgl.: Nancy: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*. a.a.O. S. 17.

²⁹⁴ Colebrook: „Jean-Luc Nancy“. In: Colman (Hg.): *film, theory and philosophy. The key thinkers*. a.a.O. S. 158.

²⁹⁵ Der letzte Teil des vorangegangenen Zitats, „a world given in light and in the gaze“, wird in seinem sprachlichen Gehalt von der Mehrdeutigkeit der Begriffe *light* und *gaze* getragen. Dementsprechend ließe sich in diesem Kontext sowohl von einer Welt sprechen, die im Licht und im Blick gegeben ist, als auch von einer Welt, die sich im *Schein* und im *(Be)Staunen* darbietet. *Im Lichte ihrer Projektion* erscheint die Welt gleichsam als eine sich offenbarende, als Erscheinung, im Angesicht derer sich das Staunen nicht alleine an die bloße Sichtbarkeit der Welt richtet, sondern auch an die Erhabenheit ihrer selbst als Erscheinung, die in jenem un(ab)schätzbaren Potenzial zum Ausdruck kommt, das sie dem Blick mit ihrer Projektion einschreibt. Schon Stanley Cavell spielte in seinem Buch *The World Viewed* mit diesen sprachlichen Mehrdeutigkeiten, wenn auch in Bezug auf das Bestaunen der Hollywood-Stars. In jenem ins Deutsche übersetzten Auszug des Buches schreiben Gertrude Postl und Ludwig Nagl in ihrer Anmerkung zum Satz: „Stars sind nur dazu da, angeguckt zu werden, ihre Handlungen erraten unsere Wünsche“. „Cavell spielt hier, schwer ins Deutsche übersetzbar, mit der Metaphorik von Star, Sterngucken und astrologischer Weissagung. Die Textstelle lautet im amerikanischen Original: ‚The stars are only to gaze at, after the fact, and their actions divine our projects‘ [...].“ (Cavell: „Aus: *Die Welt betrachtet*“. a.a.O. S.

„Es handelt sich nicht um die Faszination des Bildes: es handelt sich um das Bild, insofern es sich auf das Reale öffnet und darum, wie nur das Bild sich auf dieses Reale öffnet. Die Realität des Bildes ist der Zugang zum Realen *selbst* [sic!]: zu dem, was die Konsistenz und die Widerständigkeit zum Beispiel des Todes oder des Lebens hat.“²⁹⁶

Das Staunen über die Bilder wohnt also nicht ihrem bloßen Abbilden inne, sondern liegt in ihrer kinematischen Realität begründet, ihrer Bewegtheit und ihrem Werden in und als Bewegung, in der und als die sie sich dem Realen im Sinne *des Werdenden* öffnen und durch die sie den Blick an der Leinwand als *Akt* einer Öffnung, als „ein Eintreten in einen Raum, ein Eindringen“²⁹⁷ konstituieren. Die Realität des Bildes *als* ein Sich-Öffnen auf das Reale, als Zugang zum Realen, bedeutet letztlich, dass die Welt als das Reale an sich, als das werdende Sein, sich seit den frühesten Formen der Malerei, seit der ersten Ent-Deckung ihrer Visualität, als eine *an Bildern sich gebende Welt* zeigt und erfahrbar macht. Die Realität des Kinos als Erfahrung wie die Erfahrung des Kinos als Realität ist demnach wesentlich in der Realität des Bildes als einer potenziellen Sichtbarkeit des Realen begründet, einer virtuellen Möglichkeit seines Bewegt-Werdens, seines Bewegens und seines Werdens. Indem der Blick selbst an der Montage als taktilem Raum sichtbar wird, bedeutet er als Akt des Eindringens eine direkte Teilhabe am Geschehen des Realen, also eine schöpferische Gestaltung einer Realität des Bildes am Schnitt. „Das Kino bietet uns“ demnach vor allem „eine *Intensität* [Hervorgehoben durch S.M.] des Blicks“ – mithin die Intensität eines solchen Eindringens, das Eindringen *als* Intensität – „auf eine Welt, deren integraler Bestandteil es ist [...]“.²⁹⁸ Es ist also nicht zuletzt das Geschehen des filmischen Alltäglichen, das durch seinen Gestus des Entwerfens an der Welt teilnimmt und „zu ihrer Strukturierung“ beiträgt: „als eine Welt, wo der Blick auf das Reale sich resolut an die Stelle von Visionen jeglicher Art, des Voraussehens oder Hellsehens, gesetzt hat.“²⁹⁹ Die Intensität des Blicks, der das Sehen an sich selbst sicht- und erfahrbar macht, hält somit in der *Unmittelbarkeit*, die dieser an sich als Akt des Eindringens darstellt, die Zukunft im Sinne des Erwarteten als das Unberechenbare und Unvorhersehbare des Geschehens des filmischen Alltäglichen verschlossen. Sie schreibt somit an der Realität des Bildes das entwerfende Werden dieses Alltäglichen in die Projektion des Films ein. Das Kino findet daher im Kinosaal

133) In diesem Kontext zwischen Prophetie und Sterndeutung wird auch der Moment des Ungläubigen und Zweifels offenbar, der jedes Staunen konstituiert.

²⁹⁶ Nancy: *Evidenz des Films*. Abbas Kiarostami. a.a.O. S. 15.

²⁹⁷ Ebd. S. 13.

²⁹⁸ Ebd. S. 17.

²⁹⁹ Ebd.

als dem *Ort* einer Öffnung gleichsam „als Teilhabe und Mitteilung“³⁰⁰ statt: der Blick als ein Eintreten und Eindringen in einen taktilen Raum *als* beständigen Entwurf, in eine Welt als reales Geschehen, bedeutet an sich selbst als Akt des Eindringens eine am filmischen Alltäglichen *Anteil nehmende*, selbst gestaltende Teilhabe an der Realität des Kinos *als* Raum des an den öffnenden Bildern sich entfaltenden, ausbreitenden und am Kino als Erfahrung sich mitteilenden³⁰¹ Realen.

Die Realität des Kinos als eine am Blick sich vollziehende Erfahrung des Bildes als Zugang zum Realen lässt am filmischen Alltäglichen, am Prozess des Fabulierens, am an der Montage sich vollziehenden Film als einer schöpferischen Geste, als einem entgrenzten Körper, jene *Konsistenz* und jene *Widerständigkeit* in Erscheinung treten, die das Reale ausmachen. Gerade die *Passagen*, an denen sich der Film derart verwirklicht, und an deren Vorher und Nachher das Vergehen von Zeit seine Form findet, konstituieren das Kino selbst als Realität einer bloßen Passage, als Teil einer Welt, die in ihrer Visualität ebenso immer nur als kinematische, als *an* Passagen vergehende und das Reale *in* Passagen zeigende erfahrbar bleibt. Durch das ihnen inhärente und über bloße chronologische Strukturen hinausreichende Vorher und Nachher bringen diese Passagen an ihren immer nur vorläufigen Anfängen und Enden das stets widerständige, jeglichem *Aufhören* widersprechende Reale als permanentes Werden des Lebendigen, als ständiges Vergehen *des* Lebens zum Ausdruck. Selbst der Tod als *steter* Teil des Lebens widersteht der Finalität des *Beendens* als letztem Akt und gibt dem Leben seine Konsistenz des *Gedeih und Verderb*, seine *Beschaffenheit* als im Tod Unvorhersehbares und aus dem darin Verborgenen sich Entfaltendes. Im ausladenden Wuchern seiner Passagen, seinem unmittelbaren Heraus- und Herantreten, stellt der Film als schöpferische Geste und entgrenzter Körper ein Element des Lebendigen, als Corpus, als Oberfläche, die das Fremde an sich stets aus dem Verborgenen und Geschlossenen sprechen lässt, in gleichem Maße letztlich ein *Element des Sterblichen* dar:

„Anstatt das Leben zu etwas anderem zu machen als es ist, ist der Tod Teil des Lebens. Der Tod *ist* [sic!] weder das Gegenteil des Lebens, noch die Passage in ein anderes Leben: er ist der *blinde Fleck* [Hervorgehoben durch S.M.], der den Blick öffnet, und ein solcher Blick ist es, der das Leben filmt [...], ein Blick, durch den man sehen muß, aber den man selbst nicht sehen kann, der nicht zu dieser Ordnung gehört [...].“³⁰²

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ An dieser Stelle sei nochmals an die Mit-Teilung der RegisseurInnen und AutorInnen erinnert, wie sie in Bezug auf das Kino der Körper als sich in der Mit-Teilung der SchauspielerInnen sich vollziehend charakterisiert wurde. Auch diese Mit-Teilung, die Realität des Fabulierens, ist mit dem Kino als Mitteilung angesprochen.

³⁰² Nancy: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*. a.a.O. S. 16f.

Es ist jener blinde Fleck, aus dem heraus der Film seine Grenzen setzt, er sein Fabulieren entfaltet; es ist jenes Agieren aus dem eigenen Fremden, dieses Unerwartete und *Verdrängte*, das an den Passagen des Films, an deren Vergehen, das dem Lebendigen als Sterblichem inhärente Unbekannte und *Unergründliche* des Todes auf der Leinwand zum Vorschein bringt. Der Blick, dessen Sichtbarkeit sich als Unvorhersehbares zugleich in Unsichtbarkeit verschließt, mit dem die Kamera dem Publikum das Moment des Fremden in seinem eigenen Sehen eröffnet, betrachtet als fremder, als *außerordentlicher Blick* das Leben als Vergehendes von dessen *aus diesem selbst* hervorgehenden Tod aus. Am blinden Fleck, dem Verborgenen, sich Distanzierenden des Films wird der Blick der Kamera dem Sterblichen ausgesetzt, als solcherart *zum Leben* hin geöffneter Blick ist dieser selbst ein vergänglicher, durch den das Sehen des Publikums sich selbst als ein Sehen des Sterblichen gewahr wird. Der Blick der Kamera und das sich an ihm erfahrende Sehen werden zugleich in das Zelluloid *imprägniert*: Mit jeder Projektion, so ließe sich sagen, nimmt der Film Abschied nicht nur von seinem Publikum als einem selbst sterblichen, sondern auch im Sinne seiner *physischen* Vergänglichkeit, hinterlässt der Gebrauch des Filmstreifens also Spuren und *Passagen* der Abnutzung am Material, in denen das Vergängliche des filmischen Alltäglichen gleichsam als ursprünglich *ingebrannte* Wunde stets aufs Neue (weiter) aufgerissen wird.

5.3. Das Kino als Ort der Gemeinschaft

Die ontologisch-epistemologische Beschaffenheit des Films als ein Element des Sterblichen, seine Existenz als Imprägnation und Imprägnierung, die *Aufschluss* über das Lebendige als Sterbliches gibt, indem sie zugleich selbst vergänglich ist, wirft nicht zuletzt die Frage auf, wie sich diese Beschaffenheit nicht nur auf die Projektion des Films an sich im Sinne einer *Erscheinung* des Sterblichen, sondern auch auf die Realität des Kinosaals als des Ortes einer Öffnung auswirkt. Auf die Annahme, dass sich an diesem Ort letztlich eine Öffnung hin zum Realen im Sinne des Gemeinschaftlichen an sich vollziehen könnte, die im filmischen Alltäglichen als dem Probieren von Gemeinschaft begründet liegt, gibt Anja Streiter in Bezug auf das Kino der Körper einen ersten Hinweis, indem sie feststellt, dass „[d]ie Beschränkung auf die intime Welt und die Konzentration auf den Prozeß der Zusammenarbeit vor der Kamera“ in den Filmen

dieses Kinos „einander [bedingen].“³⁰³ Aus dieser gegenseitigen Bedingung, die sich auch in *FACES* finden ließ, resultiert „[a]uf beiden Ebenen (der Produktionsseite und der Darstellungsebene) [...] eine Auseinandersetzung mit dem Gegenüber, und mit der Frage nach dem, was Menschen verbindet und was sie trennt, nach der Möglichkeit von Gemeinschaft.“³⁰⁴ Diese Auseinandersetzung, diese Suche nach den Bedingungen der Möglichkeit von Gemeinschaft, das *Durchspielen* dieser Bedingungen, verlangt in letzter Konsequenz ein radikales Heraustreten jener, welche Gemeinschaft wagen, aus dem gewohnten, üblichen oder überkommenen gesellschaftlichen Rahmen:

„In diesem Kino [dem Kino der Körper; Anm., S.M.] schrumpft die Welt auf die Welt der Beziehungen, oder vielmehr, sie geht daraus hervor. Es ist ein Kino der Paare, der Randgruppen, der ‚Bands à part‘, *außerhalb der Gesellschaft* [Hervorgehoben durch S.M.], am Rande, isoliert, zurückgezogen, asozial.“³⁰⁵

Es ist bezeichnend, dass im Kino der Körper aus dem Prozess der Reduktion, der Isolation und des Sich-Zurückziehens gerade nicht die Totalität der Einsamkeit und des *allein-stehenden* Individuums hervorgeht. Vielmehr stellt jener Moment des Asozialen, des Kappens sozialer Verbindungen, der Zurückweisung einer solidarischen, wirtschaftlichen, juristischen, wissenschaftlichen, kulturellen, administrativen oder anders gearteten Teilhabe an einer Gesellschaft, die Kristallisation einer ursprünglichen Bezüglichkeit, einer ursprünglichen *Neigung*³⁰⁶ zum Anderen aus dem eigenen Anders-Sein heraus dar, in der die Welt als eine grundsätzlich an Beziehungen und Bezüglichen ausgestaltete Welt den Punkt ihrer *Verdichtung*, ihrer Gerinnung und Form findet.

Streiter prägt in Zusammenhang mit den außerhalb der Gesellschaft stehenden Beziehungen den Begriff der „Gemeinschaft der Einzelnen“ und bezieht sich dabei auf Jean-Luc Nancys Schrift *Die entwerkte Gemeinschaft*.³⁰⁷ Deren Entstehung fällt in das

³⁰³ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Vgl.: Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart, 1988. S. 16.

³⁰⁷ Der Vollständigkeit halber muss darauf hingewiesen werden, dass die deutsche Übersetzung dieses Textes nicht als eigenständige Publikation erschienen ist. *La Communauté désœuvrée* – so der Titel im französischen Original – erschien zuerst 1983 in der Zeitschrift *Aléa* in Ausgabe Nummer 4, die zur Gänze Beiträge zum Thema der Gemeinschaft enthielt. In Buchform – und unter Beibehaltung des Titels – erschien der Text schließlich 1986, ergänzt um zwei weitere Teile: *Le Mythe interrompu* („Der unterbrochene Mythos“) und *Le Communisme littéraire* („Der literarische Kommunismus“) – neuere Editionen enthalten auch einen vierten und fünften Teil. 1988 wurde das Buch ins Deutsche übersetzt, allerdings unter dem Titel *Die undarstellbare Gemeinschaft* – der Einfachheit halber, und in Übereinstimmung mit dem Quellenverzeichnis dieser Arbeit, wird in den Quellenverweisen dieser Titel ausgewiesen. Der Titel *Die entwerkte Gemeinschaft* ist allerdings als Überschrift des ersten Teiles dieses

letzte Jahrzehnt vor dem Zusammenbruch der kommunistischen Systeme und fasst an ihrem Ausgangspunkt „das Zeugnis der Auflösung, des Zerfalls oder der Erschütterung der Gemeinschaft“ als das wesentlichste und schmerzlichste Zeugnis auf, das „die moderne Welt“³⁰⁸ von sich ablegt. Ausgehend von den Idealen der bestimmenden Modelle von Gemeinschaft im Zeitalter der Moderne, deren Denken der Gemeinschaft „von der Idee der *menschlichen* [sic!] Gemeinschaft [...] beherrscht wird, das heißt von einer Vision der Gemeinschaft von Wesen, die wesensmäßig ihre eigene Wesenheit als ihr Werk herstellen und darüberhinaus genau diese Wesenheit *als Gemeinschaft* [sic!] herstellen“³⁰⁹, bestimmt Nancy den überkommenen Begriff von Gemeinschaft als ein Ins-Werk-Setzen der Gemeinschaft. Mit seinem Werk realisiert ein Mensch also nicht nur sein Wesen als Mensch-Sein, das in diesem Werk als von Menschenhand Gemachtes zum Ausdruck kommt, sondern auch das Wesen der Gemeinschaft als einer Gemeinschaft von ihr Wesen ins Werk setzenden Menschen. In der modernen Gesellschaft³¹⁰ wird das Verhältnis zwischen Mensch und Gemeinschaft somit als ein Verhältnis von innerer Immanenz definiert, als ein Innewohnen des Wesens der Gemeinschaft im Wesen des Menschen, demzufolge der Einzelne in seinem Wirken, seinem Werk, in das kollektive Werk der Gemeinschaft eingeht, sich in der Gesamtheit

Buches, des Ursprungstextes also, erhalten geblieben. (Vgl. dazu: Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 5 sowie 91f.)

³⁰⁸ Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 11.

³⁰⁹ Ebd. S. 13f.

³¹⁰ Zwischen den Termini *Gemeinschaft* und *Gesellschaft* besteht in Nancys Denken ein wesentlicher Unterschied. Der Begriff der Gesellschaft kommt erst mit der Erwähnung von Jean-Jaques Rousseau ins Spiel, jenem Philosophen der Aufklärung, der laut Nancy „der erste“ sei, „der das Problem der Gesellschaft als Sorge um die Gemeinschaft empfindet; der erste, der sich als Bewusstsein eines (vielleicht irreparablen) Bruchs, eines Auseinanderfallens der Gemeinschaft erlebt.“ (Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 26) An dieser Stelle wird klar, dass der Begriff der Gesellschaft als zeitlich, räumlich und historisch gebundener angelegt ist, als eine Art kollektivierende Einfassung, die den Zustand des politischen, wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen und wissenschaftlichen Zusammenlebens während einer bestimmten Epoche, Ära, eines bestimmten Zeitalters der Menschheitsgeschichte oder auch in einem bestimmten Staat oder Kontinent beschreibt. Rousseaus Bewusstsein über den für ihn *gegebenen* Zustand der Gesellschaft, in der er lebte, ist auch Ausdruck einer *Zeitgenossenschaft* und stellt mithin eine Analyse des zu dieser Zeit herrschenden und eines im Gegensatz dazu *nötigen* Denkens von Gemeinschaft dar. Die Realität einer Gesellschaft ist also auch in der Art und Weise begründet, wie diese ihren Begriff von Gemeinschaft problematisiert und gestaltet. Das Denken der Gemeinschaft durchzieht demnach jede Gesellschaft, doch in jeder Gesellschaft findet dieses Denken zu einem je anderen Begriff, gibt dieser Begriff der Gesellschaft ihre konkrete Beschaffenheit, allerdings nicht ihre *Form* oder ihren Ausdruck. Vielmehr bedingt die jeweilige Realität einer Gesellschaft in umgekehrter Weise die je spezifische Ausformung des Denkens der Gemeinschaft. Gerade die Dynamik zwischen Herrschaft und Unterdrückung hat immer wieder gezeigt, dass dieses Denken sich nicht zwingend konform zu der es bedingenden Gesellschaft verhält: vielmehr ist einem absolutistisch oder tyrannisch geprägten Gesellschaftsbild jederzeit auch ein potenziell revolutionärer Gemeinschaftsbegriff inhärent.

eines allgemeinen Guts oder auch der absoluten Immanenz der *Menschheit* und ihrer Geschichte auflöst.³¹¹

In dem Ausmaß also, in dem die moderne Gesellschaft auch und vor allem den Rahmen eines technologischen und industriellen Fortschritts darstellt, der das Potenzial menschlicher Arbeit in *Arbeitsschritte* und technische Spezifizierungen vereinzelt und damit die Möglichkeit erschließt, überkommene Herrschaftsformen der Unterdrückung in ihre kapitalistische Umdeutung im Sinne einer industriellen *Ausbeutung* von Arbeitskraft zu überführen, in dem Ausmaß versucht das Denken der Gemeinschaft, dem Werk des Einzelnen als einem Ausdruck eines gemeinschaftlichen Wesens und seinem Eingang in ein *höheres* Gut jenseits der technischen Vereinzelung und Ausbeutung einen umfassenden Sinn zu geben, bzw. den technologischen Fortschritt insofern als *potenzierte* Möglichkeit einer Verwirklichung des Wesens der Gemeinschaft zu betrachten, als dieser dem Individuum ein technologisch verbreitetes Spektrum an Möglichkeiten der Entfaltung und Verwirklichung seiner selbst an die Hand gibt. Dieses Streben nach Immanenz, nach der absoluten Gemeinschaft im Sinne eines *zivilisatorischen* Fortschritts, bedeutet allerdings nichts anderes als das Streben nach der Totalität des Wesens aller Menschen als Wesen der Gemeinschaft, nach einer Einswerdung³¹², als solche die Immanenz die Gemeinschaft an sich letztlich auflösen würde:

„Die Immanenz, d.h. die einheitsstiftende Verschmelzung, birgt keine andere Logik in sich als die des Selbstmordes der Gemeinschaft, die sich auf das Prinzip der Immanenz bezieht.“³¹³ Daher

³¹¹ Sowohl der Kommunismus, der den Menschen „grundsätzlich als Produzent seines eigenen Wesens in Gestalt seiner Arbeit oder seiner Werke“ (Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 13) definiert, als auch die Ideologie der „Gesellschaft als einer Heimat des Individuums,“ (Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.) das „als vollständig losgelöstes, deutlich abgetrenntes und abgeschlossenes Sein“ (Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 16) seinem eigenen logischen Widerspruch erliegt und als absolut Losgelöstes „das Absolute seiner eigenen Absolutheit sein,“ (Ebd. S. 17) somit seine eigene Trennung mit einschließen muss, um existieren zu können, sich also letzten Endes insofern in einer Gemeinschaft auflöst, als es jedes Individuum als Markierung seiner Abgetrenntheit mit einschließen muss; beide Ideologien oder Politiken oder Philosophien sind also einem Denken von Gemeinschaft als einer absoluten Immanenz verhaftet, in der das Wesen des Menschen im Wirken für die Allgemeinheit begründet liegt.

³¹² Ihren Ursprung hat dieses Streben in der Vorstellung von der Einswerdung in und mit Gott durch den Leib Jesu, wodurch es Nancy als integralen Bestandteil des christlich-abendländischen Denkens von Gemeinschaft ausmacht: „Die Gemeinschaft [...] wird als Einswerdung gedacht, und diese Kommunion vollzieht sich in ihrem Ursprung wie in ihrem Ende im mystischen Leib Christi. Die Gemeinschaft könnte also durchaus sowohl der älteste Mythos des Abendlandes als auch der durch und durch moderne Gedanke der Teilhabe des Menschen am göttlichen Leben sein: Es ist dies die Vorstellung vom Menschen, der in die reine Immanenz eindringt.“ (Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 28)

³¹³ Diesen Gedanken führt Nancy später in Bezug auf George Bataille in den Bereich des Rituellen fort, in dem das Opfer als Stiftung eines gemeinsamen Bundes seine Wahrheit darin findet, dass es „letztlich den Selbstmord des Opferpriesters verlangt. Durch den Tod könnte dieser sich mit dem Sein des Opfers vereinen, das in das blutige Geheimnis des gemeinsamen Lebens eingedrungen ist. Er [Bataille; Amn.,

verlangte die Logik des Nazi-Deutschlands nicht allein die Ausrottung des anderen, des Untermenschen, der nicht jenem Eins von Blut und Boden angehörte, sondern implizierte auch virtuell das Opfer all derjenigen, die innerhalb der ‚arischen‘ Gemeinschaft den Kriterien der *reinen* [sic!] Immanenz nicht entsprachen.“³¹⁴

Das Streben nach einer Einswerdung in der Gemeinschaft muss also den Tod der Gemeinschaft bzw. den Tod der in sie eingehenden Mitglieder mit einschließen, um dem Anspruch seiner Absolutheit gerecht werden zu können. Dieses Denken der Gemeinschaft als Immanenz endet in letzter Konsequenz bei der Entstehung des Totalitarismus,³¹⁵ der in seinem Streben nach reiner Immanenz, reinem In-Sich-Begründet-Sein, den Tod nur dann als Grenze seiner Existenz überwinden kann, wenn er den Tod selbst ins Werk setzt, die Totalität seiner selbst also zuletzt – und nichts anderes hatte Goebbels’ *totaler Krieg* zu bedeuten – in seiner radikalen Selbstausslöschung verwirklicht.³¹⁶

Das Empfinden eines Verlusts gemeinschaftlicher Immanenz, der „Vertrautheit einer Einswerdung“³¹⁷, ihre Auflösung in ein absolutes Todesstreben, bedeutet allerdings nicht das Ende des Denkens der Gemeinschaft, sondern macht vielmehr offensichtlich, dass dieses Denken von der Gemeinschaft als solcher insofern keinen Begriff von dem hat, was es als Gemeinschaft benennt, als es in sich selbst die Gemeinschaft stets *vom Subjekt* und seiner Absolutheit bzw. von der Absolutheit der Subjekte aus gedacht hat.³¹⁸ Die Erfahrung des Verlusts *dieser* als Immanenz gedachten Gemeinschaft in der modernen Gesellschaft wirft die Frage nach der Gemeinschaft an sich, nach dem Denken des Gemeinsam-Seins als solches erst auf. Ihren Ausgangspunkt findet dieses Denken insofern in genau jener Erfahrung, „als ein solcher ‚Verlust‘ für die ‚Gemeinschaft‘ selbst konstitutiv ist.“³¹⁹ Nancy entwickelt darauf aufbauend einen Gemeinschaftsbegriff, der den Tod jenseits seines immanenten Moments, der in der „Verwesung als Rückkehr zur Natur“³²⁰ zum Ausdruck kommt, vor allem als *singuläres* Ereignis bestimmt, das

S.M.] begriff so auch, daß diese eigentlich göttliche Wahrheit – die Wahrheit des Todes in seinem Wirken und als Auferstehung – nicht die Wahrheit der Gemeinschaft der endlichen Wesen darstellt, sondern einen vielmehr in das Unendliche der Immanenz stößt.“ (Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 42)

³¹⁴ Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 32.

³¹⁵ Vgl.: Ebd. S. 14f.

³¹⁶ Vgl.: Ebd. S. 42.

³¹⁷ Ebd. S. 32.

³¹⁸ Nancy spielt dabei immer wieder an, dass die Philosophie der Metaphysik als eine Metaphysik des Subjektes die Gemeinschaft aus ihrem Denken ausschließt, etwa, wenn er zum Schluss kommt, dass „[d]er Individualismus ein inkonsequenter Atomismus [ist], der übersieht, dass mit dem Atom immer auch schon eine Welt ins Spiel kommt. Gerade deshalb ist die Frage der Gemeinschaft die große Leerstelle in der Metaphysik des Subjektes – ob Individuum oder totaler Staat –, in der Metaphysik des absoluten Für-Sich also [...]“ (Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 16)

³¹⁹ Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 32.

³²⁰ Ebd.

allein ein Ereignis *in der Zukunft* und daher eine Bedingung der Gemeinschaft darstellen kann:

„In Wahrheit gibt es keine Aufhebung des Todes. Die Einswerdung, die da kommen soll, entschwindet nicht, sie wird nicht aufgeschoben: Ihr war niemals eine Zu-kunft [sic!] beschieden, sie wird sich weder ereignen noch eine Zukunft bilden können. Was jedoch eine Zukunft bildet und folglich tatsächlich kommen wird, ist immer nur der singuläre Tod [...].“³²¹

Die durch den Verlust im Tod konstituierte Gemeinschaft stellt also keine *Rechtfertigung* des Todes, kein *Heilsversprechen* im Sinne eines Eingehens in eine den Tod aufhebende, über-menschliche Verbundenheit dar, sondern anerkennt die Unmöglichkeit einer solchen Aufhebung in der Immanenz, insofern diese Immanenz immer nur Immanenz des Todes sein kann.³²² Die Anerkennung der Sinnlosigkeit des Todes gibt diesem paradoxer Weise erst seinen Sinn als *Stätte* der Offenbarung der Gemeinschaft: „Der Tod ist mit der Gemeinschaft untrennbar verbunden, denn gerade durch den Tod offenbart sich die Gemeinschaft – und umgekehrt.“³²³ Die Gemeinschaft offenbart sich somit als ein *Mit-Sein* oder *Miteinander-Sein* am Anderen durch den Tod ihrer Mitglieder, mithin *am Verlust als der Unmöglichkeit* ihrer Immanenz der Einswerdung.³²⁴ Sie trägt insofern die Unmöglichkeit in sich, aus dem Tod *ein Werk zu machen*.³²⁵

„Die ‚entwerkte‘ Gemeinschaft ist die Gemeinschaft, die kein Werk ist, keine höhere Funktion hat, kein Ziel. Der Einzelne realisiert sich nicht in der Arbeit, noch verschmelzen die vielen ‚Ich‘ in einem ‚Wir‘, vielmehr besteht die Gemeinschaft aus der Anerkennung der Unmöglichkeit einer solchen Kommunion.“³²⁶

Die Gemeinschaft an sich stellt also nicht die verabsolutierende Geste eines *Wir* aus Subjekten dar, das diesen die Gewissheit ihres „*Ich-Selbst (Moi)* [sic!]“ – also einer Selbstbezeichnung – gibt, sondern die Geste einer Anerkennung der jeweiligen Singularität³²⁷ der „*Ich (je)* [sic!], die immer *ein Anderer* [sic!] sind“³²⁸ und deren je

³²¹ Ebd. S. 35.

³²² Vgl.: Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl.: Ebd. S. 36.

³²⁵ Vgl.: Ebd. S. 37.

³²⁶ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.

³²⁷ In *Die entwerkte Gemeinschaft* verwendet Nancy den Begriff der *Singularität* in starker Abgrenzung zu jenem des Individuums. Es gilt allerdings zu beachten, dass das Singuläre im Nancyschen Kontext durchaus mit dem vergleichbar ist, was im bisherigen Verlauf der vorliegenden Arbeit – insbesondere in Zusammenhang mit Cassavetes – als Individuelles beschrieben worden ist. Während Nancy das Individuum nicht nur als Unteilbares, sondern auch als absolut abgelöstes Sein bzw. als in sich Absolutes charakterisiert, wird Cassavetes' Verwendung dieses Begriffs vor allem dem Umstand gerecht, dass die bloße Existenz eines Unteilbaren noch nicht dessen absolute Abgelöstheit impliziert. Diese Verwendung berücksichtigt also das, was der Individualismus laut Nancy übersieht. (Vgl. dazu Fussnote 318 auf Seite

singulärer Tod Jeden als je einen solchen Anderen offenbart, um dessen Verlust schließlich die „Gemeinschaft der *anderen* [sic!]“³²⁹ entsteht.

Die Gemeinschaft entsteht folglich „an den Grenzen der Einzelnen“,³³⁰ die an der Existenz dieser Gemeinschaft Teil haben und deren Ausmaß ihrer Teilhabe letztlich potenziell durch den Tod als ihre äußerste Grenze bestimmt ist. Vor dem Hintergrund eines ähnlichen Verständnisses von Gemeinschaft hat auch John Cassavetes, wie bereits gezeigt wurde, die Arbeit an seinem Film *FACES* als die Arbeit Einzelner und nicht als Arbeit eines Teams beschrieben. Diese Gemeinschaft existiert daher auch deshalb außerhalb der Gesellschaft – und in gleichem Ausmaß fand die Produktion von *FACES* nicht nur in privaten Räumlichkeiten, abgeschottet von der gesellschaftlichen Umgebung, sondern auch außerhalb Hollywoods, außerhalb jedes Studios, außerhalb jeglicher *Filmgesellschaft* statt –, da die gesellschaftliche Realität im Zeitalter der Moderne von einem Denken der Immanenz geprägt ist, das solch eine Form der Gemeinschaft der Anderen auflösen würde. Anhand der zu Beginn dieses Kapitels dargelegten Annahme, wonach der Kinosaal ein Ort der Öffnung zum Gemeinschaftlichen sein könne, stellt sich nun die Frage, inwiefern der Kinosaal während der Projektion eines Films als eines entgrenzten Körpers und einer schöpferischen Geste auch den Ort eines *Außerhalb* darstellen würde, an dem sich das Publikum als außerhalb der Gesellschaft stehend verwirklicht. Gerade der Film als Element des Sterblichen, der solcherart die Grenze des Anderen – den Tod – an sich trägt, setzt durch sein Vergehen seine BetrachterInnen zu sich selbst und zueinander als jeweils Andere, als *Ich*, insofern in Bezug, als sie durch das Gewähr-Werden der Vergänglichkeit ihres Sehens als Einzelne, Sterbliche, vor dem Horizont ihres je singulären Todes „miteinander die Unmöglichkeit einer fusionellen, ihr

116 dieser Arbeit) Im Sinne von Nancys Corpus-Theorie ist das Cassavetes'sche Individuum das Unteilbare *im Angesicht* des Anderen, also dasjenige, das sich seiner Teilung, seiner Durchdringung, Beschreibung, oder Analyse durch den Anderen *verwehrt*. Es setzt sich in seinem Individuellen als Grenze, als seine Teilbarkeit Verneinendes, um sich selbst *als Anderes* zu bewahren.

³²⁸ Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 38 – Die Übersetzer des Buches haben an einigen Stellen – so auch hier – die französischen Originalausdrücke in Klammer belassen, um begriffliche Differenzierungen des Originals, die sich nur schwer ins Deutsche übersetzen lassen, zu illustrieren. Der wesentliche Unterschied in obigem Zitat besteht darin, dass *Moi* als Substantivum, im Gegensatz dazu *je* allerdings als Pronomen angeführt wird. Das *Ich-Selbst* bzw. *das Ich*, das sich als ein absolutes *Mich*, als eine absolute Selbstbezüglichkeit zum Ausdruck bringt, stellt solcherart auch eine Betonung seiner selbst dar (*Moi!*), welche die Verbindung zum Verb obsolet macht, sich also seiner Relationalität entledigt. Das *Ich* jedoch, das ohne Verb *ich* geschrieben würde, benötigt diese Relationen, um *Ich* sein zu können. Es trägt also stets einen Zug nach außen an sich, einen Zug zum Sein, zur Existenz, die im jeweiligen Verb als einem relationalen Außen zum Ausdruck kommt.

³²⁹ Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. a.a.O. S. 38.

³³⁰ Streiter: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. a.a.O.

Einzelsein aufhebende [sic!] Gemeinschaft teilen.“³³¹ Der Kinosaal als Ort der Öffnung zum Gemeinschaftlichen bedeutet also den Ort einer Öffnung zum Realen, insofern dieses das Werden zum Tod als Teil des Lebens darstellt. Die Öffnung zum Gemeinschaftlichen *ist* das Gemeinschaftliche selbst im Sinne des Akts einer Öffnung zum Tod des Anderen, zur Anerkennung des Anderen durch dessen Tod sowie zur Anerkennung seiner selbst als Anderer durch den je eigenen, Zukunft bildenden Tod. Der Film als Element des Sterblichen konstituiert also während seiner Projektion den Kinosaal als Ort der Gemeinschaft, außerhalb der Gesellschaft, außerhalb der Immanenz. Er ist somit Teil eines *Kinos des Räumlichen*, indem er der Gemeinschaft ihren Raum, ihr *Gebiet* gibt, ihr ihre *Arealität* zugesteht. An der Form seines Aus-sich-Heraustretens als der *Ekstase* seines Vergehens bildet er diese Arealität als das Areal einer an Ekstasen *der Ich* sich offenbarenden Gemeinschaft³³² und setzt damit zugleich den Akt einer *A-Realisierung* im Sinne einer „Aufhebung der Immanenz [...]“.“³³³ Insofern diese Arealität während der Projektion an einem bloß *vergehenden*, nie aber *in* seiner Projektion *vergangenen* Film stets als Virtuelles in Schweben gehalten wird, begründet der Film den Kinosaal mithin als *taktilen Raum* einer Gemeinschaft der Anderen.

Der Tod bildet an sich insofern die Grenze des *Ich*, als er ein *unaussprechliches* Ereignis und als solches das äußerste Fremde und zutiefst Verborgene darstellt, als das sich *Ich* im Sinne eines *dieses Ich* nicht mehr am Anderen mit-teilen kann.³³⁴ An dieser Ekstase *des Ich* zum radikalen Anders-Sein findet auch das Miteinander-Sein der Gemeinschaft seine Grenze, an dieser Grenze jedoch zugleich die Stätte seiner Existenz, seines Außen-Seins, seiner Oberfläche einer in ihren einzelnen *Ich* undurchdringbaren Gemeinschaft. An der Ekstase des Films findet daher auch das Kino des Räumlichen seine Grenze, vollzieht sich an ihr seine Existenz als ein Corpus an undurchschaubar schöpferischen Individuen, an singulären Gesten und Blicken, die an sich einen je singulären Ausdruck des Fremden im Eigenen darstellen. Es ist ein Kino der Arealität im doppelten Sinne – und für die Dauer ihrer Projektionen bildet es den Ort einer Arealisierung der Gemeinschaft.

³³¹ Ebd.

³³² Vgl.: Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. S. 47.

³³³ Ebd.

³³⁴ Vgl.: Ebd. S. 36.

6. Conclusio – Das Projekt Kino

Bezeichnender Weise illustriert Jean-Luc Nancys Denkprozess von der Gemeinschaft im Sinne einer absoluten Immanenz hin zur Gemeinschaft der Anderen ebenso den Denkprozess dieser vorliegenden Arbeit von einer Totalität des Kinos und einer Immanenz des Films, die das Überflüssige und Dissonante ausklammert, hin zu einem Film der *Einzelheiten* und einem Kino der miteinander seienden Singularitäten. Es stellt allerdings nicht das Bestreben dieser Arbeit dar, derart von einer Auflösung oder Aufhebung einer filmischen Immanenz oder eines totalen Kinos durch ein Kino des Räumlichen zu sprechen, ebenso wenig von einer Überwindung der Unfähigkeit zur Gemeinschaft im Sinne eines Aus-sich-Sprechens durch die Gemeinschaft als ihr eigenes Aus-sich-Sein. Eine Anerkennung der Unmöglichkeit einer Gemeinschaft als Immanenz durch die Anerkennung des Anderen impliziert letztlich auch die Anerkennung eines weiterhin bestehenden Strebens nach Immanenz, denn auch die absolute Aufhebung der Immanenz bedeutet ein Streben, ein Ziel, das der Gemeinschaft der Anderen die *Vision* einer Zukunft einschreiben, sie als ein *Projekt* bestimmen würde. Diese Gemeinschaft jedoch hat einzig durch den Tod Gewissheit über ihre Zukunft, sie stellt an sich demnach kein Projekt mehr dar, als solches sie schließlich selbst wieder zu einer Geste des Absoluten werden würde.³³⁵ Ein Kino des Räumlichen bedeutet denn auch nicht die Geste einer Aufhebung oder absoluten *Negation* des totalen Kinos und der filmischen Immanenz, insofern es als solche in letzter Konsequenz auch den Grund seines Entstehens verlieren würde. Was im totalen Kino den Verlust seiner selbst in der Unsterblichkeit und in der Gespenstigkeit bedeutet, was die Immanenz des Films als Verlust einer verschwiegenen Dissonanz mit sich bringt, durchzieht das Kino des Räumlichen als *ständigen* Verlust, ohne dass diesem jemals ein absolutes Ende beschieden wäre. Indem es einen Ort der Gemeinschaft der Anderen bildet, stellt dieses Kino kein derartiges Projekt des Absoluten mehr dar. Es bildet mithin den Ort einer Anerkennung der Unmöglichkeit, in seinen Filmen über die Möglichkeit von Gemeinschaft hinaus eine Gemeinschaft der letzten Konsequenz, jenen *einen* gemeinsamen Nenner finden zu können. Diesen Filmen als Projekt einer Produktion, als Projekt *von Einzelnen*, ist daher ein Projektbegriff inhärent, der sich seiner Struktur nach

³³⁵ Vgl.: Ebd. S. 38.

ständig an der Grenze des Verlusts seiner selbst realisiert, also als Ziel seine Erfüllung in seinem eigenen Vergehen während der Filmprojektion findet.

An diesem Punkt sind sich Jean-Luc Nancy und Stanley Cavell in ihrem je eigenen Denken der Gemeinschaft näher, als man im Angesicht des Scheiterns von Cavells Philosophie eines gewöhnlichen und alltäglichen Sprechens im Kontext von HIS GIRL FRIDAY zunächst glauben mag. Dessen Ausführungen zufolge stellt die Annahme, wonach das Eingehen in einen Bund der Ehe die Romantik bzw. die Liebe als konstitutiven Faktor gemeinsamen Zusammenlebens (ab)tötet, die Prämisse des Komischen und Lächerlichen in einer jeden *remarriage comedy* dar.³³⁶ Diese Prämisse bedingt allerdings keinen letzten Schluss: „It is a project of the genre of remarriage to refuse to draw a conclusion from this premiss but rather to turn the tables on farce, to turn marriage itself into romance, into adventure [...]“³³⁷ Die Ehe als ein Abenteuer, oder besser: als ein *Wagnis* der Liebe zu betrachten, als Spekulation über eine Zukunft, die in ständiger Unsicherheit bleibt, die als ein solches Wagnis eine Anerkennung der Unmöglichkeit einer Einsicht in die Zukunft im Sinne der Anerkennung eines bis zuletzt – bis zum Tod – offenen Ausgangs seiner selbst darstellt und *als* diese Anerkennung gerade durch den Verlust der ersten Ehe in deren Scheidung offenbar wird – diese Offenheit in Gemeinschaft jedem der Prämisse logisch *immanenten* Schluss vorzuziehen, bildet das Projekt der *remarriage comedies*. Dass Cavell in diesem Zusammenhang von einem Projekt sprechen und das in HIS GIRL FRIDAY als einem Remake von der Gemeinschaft als einer *Pluralität* von *Ich* Verschwiegene außer Acht lassen kann, hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass er aus empirischer Sicht in seiner Filmanalyse wesentlich auf der Ebene dessen bleibt, was sowohl dem totalen Kino als auch dem Kino des Räumlichen, sowohl der Immanenz des Films als eines *begrenzten* Körpers, als auch dem Film als *entgrenztem* Körper, als einem Film der Einzelheiten, unumgängliche Bedingung ist: der fortlaufenden Projektion von Bildern eines Filmstreifens.

Es ließe sich demnach von der Projektion des Filmstreifens³³⁸ als *dem eigentlichen Projekt* des Kinos sprechen, insofern sich der Ursprung beider Begriffe im lateinischen

³³⁶ Vgl.: Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. a.a.O. S. 186.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Oder im Zusammenhang mit den digitalen Medien von einem *Scannen* oder *Abtasten* von Datensätzen einer Disc, was seinen Seinsmöglichkeiten nach durchaus eine gewisse Ähnlichkeit mit der Projektion als dem *Abtasten* eines Bildstreifens hat.

Verb *proicere* findet, dem (*nach*) *vorn* oder *Hinwerfen* (*von etwas*).³³⁹ Die Projektion als das *Hinwerfen* eines Bildes, das *Nach-vor-Werfen* eines Blicks, das Hervortreten des Films stellt gleichsam einen *projektierten* Vorgang dar, einen Vorgang des *Vor-Legens*, des *Vorwärts-Werfens* – nicht zuletzt einen Akt des *Vorgriffs*. Dieser Akt ist allerdings nicht visionär im Sinne eines Vorgreifens auf eine Zukunft angelegt, sondern in jenem Sinne, in dem jedes projizierte Bild, jeder projizierte Film stets auf die Deleuzesche Potenzialität des Ganzen als der Unabgeschlossenheit des Gesamten verweist, in seinem Vorgriff also die Gesamtheit stets zum Ganzen hin öffnet.

Bereits in der Einleitung dieser Arbeit wurde festgestellt, dass dieses Ganze jeder Film ist, der je zu drehen möglich gewesen sein wird. Ein *Corpus Kino* kann daher keinen Endpunkt im Sinne des Eingangs eines Kinos der Totalität in ein Kino des Räumlichen finden, gleichwohl Letzteres selbst einen Corpus darstellt. Die Existenz des Kinos des Räumlichen impliziert nicht, dass ein Kino der Totalität oder der Film als Immanenz nicht auch Teil eines Corpus Kino wären. Eine derartige Implikation würde allem voran der Tatsache widersprechen, dass sowohl das Kino der Totalität, wie auch das Kino des Räumlichen darin begründet liegen, dass der Film während seiner Projektion Spuren seines Vergehens, seiner Vergänglichkeit, seines Todes in und an sich trägt. Das Kino der Totalität entsteht demnach aus der Immanenz eines Films wie *HIS GIRL FRIDAY*, indem diese Immanenz, ihre durchkomponierte Narration und die logisch als Summe aus ihren Teilen hervorgehende Filmhandlung das Fremde des Vergänglichen, dessen singuläres Moment, das immer schon auf den Tod verweist, und damit auch das wesentliche Offenbarungselement der Gemeinschaft zum Schweigen bringt. Ein Film der Einzelheiten, wie *FACES* einen darstellt, exponiert dieses Fremde an sich, bringt es zum Vorschein, macht es sichtbar.

Ein Corpus Kino existiert also nicht als dieses oder jenes Kino und verlangt nicht die Negation des einen durch das andere. Vielmehr existiert es als das *Zwischen* der Bilder, der Filme und der einzelnen Erscheinungsformen des Kinos, wie das Ganze gleichsam als „Faden, der die Gesamtheiten durchzieht,“³⁴⁰ als das, was die Filme als *je einzelne* anerkennt, was das Kino in seiner Geschichte und ihrem Werden stets im Unabgeschlossenen behält, was Nancy daher vom Kino als einer Öffnung zum Realen

³³⁹ Vgl. dazu die entsprechenden Einträge zu den Begriffen „Projekt“ und „projizieren“ bei *Duden online* unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Projekt> und <http://www.duden.de/rechtschreibung/projizieren> - Zugriff: 17.05.2013.

³⁴⁰ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* a.a.O. S. 33.

sprechen ließ, was das Kino – wie bei Godard³⁴¹ – an der Montage eines jeden Films zu einem potenziell *interfilmischen* taktilen Raum *verdichtet*. Er offenbart sich am Verlust seiner verschollenen Filme, an filmischen Zeugnissen von Gesellschaften, die die Gemeinschaft ihrer Zerstörung auslieferten, oder Gesellschaften, die das notwendig an Singularitäten Plurale einer Gemeinschaft verschweigen, an den *einzelnen* Blicken auf Realitäten und *als* an sich zutiefst unergründlicher Blick auf das Reale. Corpus Kino existiert mithin an jenen *Passagen*, als die sich die Welt in seinen Filmen darbietet. Genau darin liegt vielleicht auch ein Ausblick auf eine Zukunft der Kinotheorie: so wie Walter Benjamins *Passagen-Werk* den Versuch eines Corpus der Geschichte des 19. Jahrhunderts darstellt, so könnte letzten Endes das Kino als Corpus, als Form einer Verdichtung, einer Oberfläche, das *Passagen-Werk* einer Geschichte des 20. Jahrhunderts darstellen.

³⁴¹ In *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* spricht Godard davon, „daß ausgerechnet die Geschichte des Kinos, die doch eigentlich am leichtesten zu zeigen sein müßte, effektiv nicht zu sehen ist.“ (Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt am Main, 1984. S. 16) Die Geschichte des Kinos kann an dessen Filmen und Bildern nicht gezeigt werden, da die Filme allein nichts über deren Anteil an der Geschichte des Kinos aussagen, über die Entwicklungen oder Richtungen, die sie begründet haben könnten. Derartige Aussagen zum Vorschein zu bringen, bedeutet, die Filme mit anderen Filmen zu vergleichen, sie ihnen gegenüber zu stellen, sie um diese zu ergänzen. Die in den Filmen und Bildern verborgene Geschichte des Kinos freizulegen, darin sieht Godard die bedeutende Aufgabe der Montage, ihre archäologische (Vgl.: Ebd. S. 15) Leistung, durch die einzelne filmische Fundstücke zueinander in ein *verdichtendes* Verhältnis treten, welches *eine* Geschichte des Kinos an einem Schnitt hervortreten lässt: „Das ist es, was ich mit Montage meine, einfach etwas in Verbindung bringen.“ (Ebd. S. 16)

7. Bibliographie

7.1. Filmkorporus

FACES. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes USA: Produziert v. John Cassavetes u. Maurice McEndree, 1968. Fassung: DVD, 2006. 125’.

HIS GIRL FRIDAY. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Charles Lederer, Ben Hecht, Charles MacArthur. USA: Columbia Pictures, 1940. Fassung: DVD, 2002. 88’.

7.2. Weitere erwähnte Filme

BRINGING UP BABY. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Dudley Nichols, Hagar Wilde. USA: RKO Radio Pictures. 1938. 102’.

HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Regie: Jean-Luc Godard. Drehbuch: Jean-Luc Godard. Frankreich, Schweiz: Canal+ u.a. 1988 – 1998. 262’.

LOST IN LA MANCHA. Regie: Keith Fulton, Louis Pepe. Drehbuch: Keith Fulton, Louis Pepe. USA, Großbritannien: Quixote Films, Low Key Productions, Eastcroft Productions. 2002. 93’.

MONKEY BUSINESS. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Ben Hecht, Charles Lederer, I.A.L. Diamond, nach einer Geschichte von Harry Segall. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation. 1952. 97’.

MOZARTS LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN. Regie: Otto Kreisler. Drehbuch: Heinrich Glücksmann, Josef Teutscher. Österreich: Helios Filmproduktion. 1921. 87’/40’ [Fragment, 2006 restauriert].

SHADOWS. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Lion International. 1959. 81’.

THE FRONT PAGE. Regie: Lewis Milestone. Drehbuch: Ben Hecht, Charles MacArthur, Bartlett Cormack, Charles Lederer. USA: The Caddo Company. 1931. 101’.

THE PHILADELPHIA STORY. Regie: George Cukor. Drehbuch: Donald Ogden Stewart, nach dem Stück von Philip Barry. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, Loew's. 1940. 112'.

7.3. Selbständige Literatur

Bazin, André: *Was ist Film?* Hgg. v. Robert Fischer. Mit einem Vorw. v. Tom Tykwer u. einer Einl. v. Francois Truffaut. 2. Aufl. Berlin: Alexander Verlag, 2009 [französ. Erstauf. 1975].

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*. Hgg. v. Rolf Tiedemann. 2 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. – zit. n.: Didi-Huberman, George: "Das Archiv brennt". In: Didi-Huberman, George; Ebeling Knut: *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, 2007, S. 7 - 33.

Bogdanovich, Peter: *Wer hat denn den gedreht?* Vorw. v. Hellmuth Karasek. Zürich: Haffmans, 2000 [arte Edition].

Bordwell, David; Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. 8. Aufl. New York: McGraw-Hill, 2008.

Bresson: *Noten zum Kinematographen*. Arbeitsheft Film 4. München: 1980. – zit. n.: Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Bresson, Robert: *Notizen zum Kinematographen*. Hgg. v. Robert Fischer. Mit einem Vorw. v. Jean-Marie Gustave Le Clézio u. einem Nachw. v. Dominik Graf. 2. Aufl. Berlin, Köln: Alexander Verlag, 2012 [französ. Erstauf. 1975].

Bronfen, Elisabeth: *Stanley Cavell zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009.

Carney, Ray: *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 1996 [Cambridge Film Classics. Hgg. v. Ray Carney].

Carney, Ray (Hg.): *Cassavetes on Cassavetes*. London; New York: Faber and Faber, 2001.

Carney, Ray (Hg.): *Cassavetes über Cassavetes*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2003.

- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1971. – zit. n.: Åkervall, Lisa: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. In: Thiele, Kathrin; Trüstedt, Katrin (Hg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 288 – 291.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*. Erw. Aufl. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1979.
- Cavell, Stanley: *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. 10. Aufl. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2003 [Erstauf. 1981].
- Cavell, Stanley: *Cities of words. pedagogical letters on a register of the moral life*. Cambridge, Mass. u.a.: Belknap, 2004.
- Cavell, Stanley: *Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur*. Aus d. amerikan. Engl. übers. u. eingel. v. Maria-Sibylla Lotter. Zürich: Chronos, 2010 [Legierungen. Band 7. Hgg. v. Michael Hampe].
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1984.
- Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele: *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Taschen, 2001.
- Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: WUV, 1999 [UTB für Wissenschaft. Mittlere Reihe, 2088].
- Nancy, Jean-Luc: *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1986.
- Nancy, Jean-Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart: Edition Patricia Schwarz, 1988.
- Nancy, Jean-Luc: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2005.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. 2. Aufl. Zürich; Berlin: Diaphanes, 2007.
- Oltmann, Katrin: *Remake / Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930 – 1960*. Bielefeld: transcript, 2008.

Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Bd. 1: „A – N“. Hamburg: Meiner, 1999.

Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Bd. 2: „O – Z“. Hamburg: Meiner, 1999.

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München: Wilhelm Fink, 2003.

7.4. Unselbständige Literatur

Åkervall, Lisa: „Die Gespenstigkeit der Kinoerfahrung“. In: Thiele, Kathrin; Trüstedt, Katrin (Hg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 288 – 291.

Alexander, Georg: „John Cassavetes“. In: Prinzler, Helmut; Jatho, Gabriele (Hg.): *New Hollywood 1967 – 1976. Trouble in Wonderland*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek; Bertz, 2004.

Benjamin, Walter: „Erfahrung und Armut“ [Erstersch. 1933]. In: Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 291 – 296.

Böhler, Arno: „On Touching“. In: Heun, Walter u.a. (Hg.): *Scores N° 1. touché*. Wien: Tanzquartier Wien, 2011, S. 32 – 39.

Buchschwenter, Robert: „Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch Wahrheit“. In: Lang, Andrea; Seiter, Bernhard (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. Wien: PVS Verleger, 1993, S. 57 – 76.

Butler, Rex: „Stanley Cavell“. In: Colman, Felicity (Hg.): *film, theory and philosophy. the key thinkers*. Durham: Acumen, 2009, S. 145 – 153.

Cavell, Stanley: „Aus: *Die Welt betrachtet*“ [amerikan. Erstersch. d. Auszugs 1985]. In: Cavell, Stanley: *Nach der Philosophie. Essays*. Mit einer neuen Einl. hgg. v. Ludwig Nagl u. Kurt R. Fischer. 2., erw. u. überarb. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 2001, S. 129 – 142 [*Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Zweimonatsschrift der internationalen philosophischen Forschung*. Sonderband 1].

Colebrook, Claire: „Jean-Luc Nancy“. In: Colman, Felicity (Hg.): *film, theory and philosophy. the key thinkers*. Durham: Acumen, 2009, S. 154 – 163.

Deleuze, Gilles: "Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und 'Six fois Deux'". In: *Filmkritik* Nr. 242. Februar 1977, S. 80 - 87.

Didi-Huberman, George: "Das Archiv brennt". In: Didi-Huberman, George; Ebeling Knut: *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, 2007, S. 7 - 33.

Fischer, Robert: „Zu diesem Buch“. In: Bresson, Robert: *Notizen zum Kinematographen*. Hgg. v. Robert Fischer. Mit einem Vorw. v. Jean-Marie Gustave Le Clézio u. einem Nachw. v. Dominik Graf. 2. Aufl. Berlin, Köln: Alexander Verlag, 2012 [französ. Erstauf. 1975], S. 119 – 122.

Gotto, Lisa: „An der Grenze. John Cassavetes' *Shadows* (USA 1959)“. In: Braidt, Andrea B.; Büttner, Elisabeth (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Wien u.a.: Böhlau, 2009, S. 17 – 32 [*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 55. Jg. 2009, Heft 4. Hgg. v. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Univ. Wien].

Holl, Ute: „Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes' Kino“. In: Braidt, Andrea B.; Büttner, Elisabeth (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Wien u.a.: Böhlau, 2009, S. 95 – 110 [*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 55. Jg. 2009, Heft 4. Hgg. v. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Univ. Wien].

Koch, Gertrud: „'Man liebt sich, man liebt sich nicht, man liebt sich'. Stanley Cavells Lob der Wiederverheiratung“. In: Thiele, Kathrin; Trüstedt, Katrin (Hg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 279 – 287.

Lang, Andrea: „Das Privattheater des John Cassavetes. Logos Hollywood und hysterische Form“. In: Lang, Andrea; Seiter, Bernhard (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. Wien: PVS Verleger, 1993, S. 11 – 28.

Löffler, Petra: „Riskante Gesten. John Cassavetes' *Opening Night* (USA 1977)“. In: Braidt, Andrea B.; Büttner, Elisabeth (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Wien u.a.: Böhlau, 2009, S. 61 – 77 [*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 55. Jg. 2009, Heft 4. Hgg. v. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Univ. Wien].

Meyer, Eva: „Schattenexistenz. Zu John Cassavetes' *Shadows* (USA 1959)“. In: Braidt, Andrea B.; Büttner, Elisabeth (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Wien u.a.: Böhlau, 2009, S. 11 – 16 [*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 55. Jg. 2009, Heft 4. Hgg. v. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Univ. Wien].

Miklautz, Elfie u.a.: „Einleitung. Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums“. In: Miklautz, Elfie u.a. (Hg.): *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Wien u.a.: Böhlau, 1999, S. 9 – 16.

Öhner, Vrääh: „Lebenslagen in SHADOWS und FACES“. In: Lang, Andrea; Seiter, Bernhard (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. Wien: PVS Verleger, 1993, S. 47 – 54.

Ries, Marc: „Spinozas Kino. Anmerkungen zu zwei Filmen von John Cassavetes“. In: Braidt, Andrea B.; Büttner, Elisabeth (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Wien u.a.: Böhlau, 2009, S. 33 – 47 [*Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. 55. Jg. 2009, Heft 4. Hgg. v. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Univ. Wien].

Röller, Nils; Zielinski, Siegfried: "'Cogito ergo video'. Ein eklektizistischer Textversuch zu Godards 'wildem' Diskurs: 'Histoire(s) du cinéma'". In: *blimp Nr. 21*. Graz: Herbst 1992, S. 26 - 35.

Streiter, Anja: „Doch das Paradies ist verriegelt ...“. In: Schmutz, Hemma; Widmann, Tanja (Hg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln: Walther König, 2004, S. 49 – 64.

Theweleit, Klaus: "Bei vollem Bewusstsein schwindlig gespielt". In: Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du cinéma. Geschichte(n) des Kinos*. Booklet zu: HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Regie: Jean-Luc Godard. Drehbuch: Jean-Luc Godard. Frankreich, Schweiz: Canal+ u.a. 1988 – 1998. 262'. Fassung: DVD [2-teilig]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Thiele, Kathrin; Trüstedt, Katrin: „Lebenswissen nach Cavell: eine Einleitung“. In: Thiele, Kathrin; Trüstedt, Katrin (Hg.): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. München: Wilhelm Fink, 2009, S. 9 – 16.

Wollen, Peter: „Introduction“. In: Hillier, Jim; Wollen, Peter (Hg.): *Howard Hawks. American Artist*. London: British Film Institute, 1996, S. 1 – 11.

Wulf: „Mimesis“, in: Gebauer; Kamper; Lenzen; Mattenklott; Wulf; Wünsche (Hg.): *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*. Reinbek bei Hamburg: 1989. – zit. n.: Buchschwenter, Robert: „Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch Wahrheit“. In: Lang, Andrea; Seiter, Bernhard (Hg.): *John Cassavetes. DirActor*. Wien: PVS Verleger, 1993, S. 57 – 76.

7.5. Internetquellen mit Autorangaben

Anselm von Canterbury: *Opera Omnia*. Hgg. v. Franciscus Salesius Schmitt. Bd. 1. Edinburgh: Thomas Nelson and Sons, 1946. [Nachdruck der Ausg. Seckau, 1938]. In: http://openlibrary.org/books/OL16396969M/S._Anselmi_cantuariensis_archiepiscopi_opera_omnia_... [Zugriff: 17.05.2013].

Bronfen, Elisabeth: *Stanley Cavells cultural conversations. Ein Denken zwischen Philosophie, Film und Literatur*. 15.08.2006. In: <http://www.bronfen.info/index.php/archive/49-archive2006/116-cavells-cultural-conversation.html?366193355b075e744f209d10724ec1f6=406418cb682cec2c3687d3dda60ca75> [Zugriff: 17.05.2013].

Giddins, Gary: „Shadows: Eternal Times Square“. *The Criterion Collection*. 20.09.2004. In: <http://www.criterion.com/current/posts/339> [Zugriff: 17.05.2013].

Jannidis, Fotis u.a.: „Erlebte Rede“. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online*. Letzte Änderung: 27.07.2005. In: <http://www.li-go.de/definitionsansicht/prosa/erlebterede.html> [Zugriff: 17.05.2013].

Käppel, Andreas: „Fassungsansicht: Mozarts Leben, Lieben und Leiden“. *Online Filmdatenbank*. 27.10.2007. In: <http://www.ofdb.de/view.php?page=fassung&fid=137647&vid=223550> [Zugriff: 17.05.2013].

Rixner, Thaddä Anselm: *Handbuch der Geschichte der Philosophie zum Gebrauche seiner Vorlesungen*. Bd. 2: „Geschichte der Philosophie des Mittelalters“. Sulzbach: Des Kommerzienraths J. E. von Seidel Kunst- und Buchhandlung, 1823. In:

http://openlibrary.org/books/OL20442502M/Handbuch_der_Geschichte_der_Philosophie_zum_gebrauche_seiner_Vorlesungen [Zugriff: 17.05.2013].

Streiter, Anja: „Das ‚Kino der Körper‘ und die Frage der Gemeinschaft. Autorenkino und Filmschauspiel“. *Nach dem Film*. 01.09.2004. In:

<http://www.nachdemfilm.de/content/das-kino-der-körper-und-die-frage-der-gemeinschaft> [Zugriff: 17.05.2013].

7.6. Internetquellen ohne Autorangaben

„Corpus Iuris Civilis“. *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. In:

http://de.wikipedia.org/wiki/Corpus_iuris_civilis [Zugriff: 17.05.2013].

„Corpus Iuris Canonici“. *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. In:

http://de.wikipedia.org/wiki/Corpus_Iuris_Canonici [Zugriff: 17.05.2013].

„Ekstase“. *Duden online*. In:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Ekstase> [Zugriff: 17.05.2013].

„Emotion“. *Duden online*. In:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Emotion> [Zugriff: 17.05.2013].

„Lost in La Mancha“. Offizielle Website:

<http://www.smart.co.uk/lostinlamancha/> [Zugriff: 17.05.2013].

„New Deal“. *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*. In:

http://de.wikipedia.org/wiki/New_Deal [Zugriff: 17.05.2013].

„ποιέω“. *Wiktionary*. In: <http://en.wiktionary.org/wiki/ποιέω> [Zugriff: 17.05.2013].

„Projekt“. *Duden online*. In:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Projekt> [Zugriff: 17.05.2013].

„projizieren“. *Duden online*. In:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/projizieren> [Zugriff: 17.05.2013].

8. Abstract

Es mag eine der besonderen Ironien der letzten eineinhalb Jahrhunderte sein, dass ausgerechnet die Geschichte des Kinos zumeist in Büchern nachzulesen ist. Die Erfindung des bewegten Bildes hat das Sehen der Menschen vor neue Herausforderungen gestellt, dem kollektiven Gedächtnis eine bisher nicht da gewesene visuelle Kraft gegeben. Und doch, so sehr es auch prägender Teil der jüngsten Geschichte der Menschheit und seiner Zeitgenossenschaft ist und die Geschichte seines Erzählens abbilden kann, so sehr kann man seine eigene Geschichte nicht sehen. Kein anderes Medium davor konnte die Simultanität der Zeit so präzise einfangen wie das Kino. Diese Gabe ist es zugleich, die das Kino vor uns verschließt: wollte man eine Geschichte des Kinos an *allen* seinen Filmen nachvollziehen, man würde daran scheitern. Man könnte sich bloß an entscheidenden, paradigmatischen Werken, an Stichproben oder Koordinaten in diesem *Corpus* orientieren. Zugleich gibt uns das Kino anhand seiner Undurchdringbarkeit einen entscheidenden Hinweis: das Kino *ist* *Corpus*, jedoch nicht im Sinne einer (An)Sammlung, eines Archivs oder einer Statistik. Es ist *Corpus* im Sinne eines Körpers, es ist *Hülle* und *Fülle*, ein *Corpus*, dem man stets nur in *einem* Film begegnen kann, das man nie als *all* seine Filme erblicken kann. An seinen Filmen wird das Kino zugleich zu einer Oberfläche, einer Haut, verdichtet durch die Montage und aus einzelnen Einstellungen und Szenen zusammengesetzt. Was Kino als Oberfläche sein kann hat Jean-Luc Godard in seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1988 – 1998) gezeigt. Was es für das Kino bedeutet, an seiner Oberfläche *als Corpus* zu existieren, wird in dieser Diplomarbeit mithilfe Jean-Luc Nancys und seines Denkens des Körpers gezeigt. An einer exemplarischen Bruchstelle der Kinogeschichte, dem Aufkommen des Independent Cinemas im Amerika der 1950er- und 60er-Jahre als abgrenzende Reaktion auf das Studiosystem Hollywoods, werden nicht nur zwei unterschiedliche Konzepte der Filmproduktion erörtert, sondern auch das Kino als *Corpus* innerer Differenzen und anzuerkennender Widersprüche und Distanzen illustriert. Die Filmauswahl, die diese exemplarische Differenz veranschaulicht – Howard Hawks HIS GIRL FRIDAY (1940) einerseits, John Cassavetes' FACES (1968) andererseits –, trägt zugleich dem Umstand Rechnung, dass die Geschichte des Kinos immer auch eine Geschichte verschieden möglicher Arten des Lebens in Gemeinschaft abbildet und abgebildet hat. Das Kino als *Corpus* stellt daher auch den Ort einer Annäherung dar, nicht nur an das Kino selbst als

eine Oberfläche, sondern auch an diese verschiedenen Möglichkeiten von Gemeinschaft. Nicht zuletzt ist das Kino demnach ein Ort der Gemeinschaft an sich.

9. LEBENSLAUF

Persönliche Daten:

Name: Sebastian Müller
Geburtsdatum: 02.10.1984
Geburtsort: Linz
Eltern: Dr. Mag. Alfred Habichler, Ursula Müller
Wohnhaft in: Wien und Mauthausen
e-Mail: sebastian@denkfabrikat.net
Sprachen: Deutsch, Englisch, Latein

Schul- und Hochschulbildung:

Seit 2005: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2004 – 2011: Diplom- bzw. Bachelorstudium der Philosophie an der Universität Wien (Abschluss: Bachelor of Arts)
1999 – 2003: Adalbert Stifter Oberstufenrealgymnasium, Linz (Schwerpunkt: Bildnerische Erziehung und Kunstgeschichte – Abschluss: Matura)
1995 – 1999: Adalbert Stifter Übungshauptschule, Linz
1991 – 1995: Volksschule, Linz

Berufserfahrung:

April – Juni 2012: 3-monatiges Praktikum bei EIKON – Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst
seit Oktober 2010: Freier Autor für den Vereins „Das Denkfabrikat“
Oktober 2009 – Mai 2010: 8-monatiges Praktikum als Assistent für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit für die MusikTriennale Köln 2010
Juli/August 2008: Praktikant im Publikumsdienst der Salzburger Sommerfestspiele
2008
August 2007: Praktikant beim Kurzfilmfestival „Alpinale“ in Vorarlberg
2005 + 2006: Hofenbetrieb in der Firma VOEST Alpine, Linz
2002: Kassier in der Maximarkt-Supermarkt-Kette Oberösterreich, Linz