

ANNETTE GEIGER, GERALD SCHRÖDER, ÄNNE SÖLL (Hg.)

Coolness.

**Zur Ästhetik einer kulturellen Strategie
und Attitüde**

[transcript]

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Annette Geiger, Gerald Schröder, Änne Söll
Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1158-8

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

Coolness – Eine Kulturtechnik und ihr Forschungsfeld.
Eine Einleitung
ANNETTE GEIGER, GERALD SCHRÖDER, ÄNNE SÖLL
7

Coolness – Zur Karriere eines Begriffs.
Versuch einer historischen und analytischen Annäherung
GABRIELE MENTGES
17

Das Kino als Medium des Cool

Cooler Typen. Eine Familienaufstellung
RÜDIGER ZILL
39

Femmes fatales. Die verkörperte Coolness und der Tod
ANNIKA REICH, LAURA BIEGER
53

Coolness als filmischer Effekt. Cassavetes mit McLuhan
PETRA LÖFFLER
67

Cool ist out.
Warum James Bond heute weinen muss
und die Avantgarde immer weniger Gefühle zeigt
ANNETTE GEIGER
85

Coolness in der klassischen Moderne

Avantgardisten im Schützengraben.

Zur visuellen (Selbst-)Inszenierung soldatischer Coolness 1914-1918

NILS BÜTTNER

105

Nach der Coolness.

Lob der Kälte – Lob des Gartens: Bertolt Brechts Erneuerung der Literatur

FRANCK HOFMANN

127

Raumkälte. Architektur und Distanz

in Anton Räderscheidts Porträts der 1920er Jahre

ÄNNE SÖLL

149

Cooler Kunst nach 1945

»Birth of the Cool«. Jazz, Beat und Jackson Pollock

GERALD SCHRÖDER

167

Kühle Kuben. Die Coolness der Minimal Art

SIGRID RUBY

185

Touching from a distance. Coolness in den Arbeiten
von Alex Katz, Andy Warhol, Barkley L. Hendricks

ANTJE KRAUSE-WAHL

201

Empörungsfreie Räume.

Tontrennung als »Kühlmittel« der jüngeren Kunst

CHRISTIAN JANECKE

219

Dank

237

Zu den Autorinnen und Autoren

239

Coolness – Eine Kulturtechnik und ihr Forschungsfeld

Eine Einleitung

ANNETTE GEIGER, GERALD SCHRÖDER, ÄNNE SÖLL

Cool – Eine Antwort, die immer zu passen scheint und im Jugendjargon zunächst nichts anderes meint als eine positive Zustimmung. Gerade die diffuse Semantik des Begriffs bedingt offenbar seine Beliebtheit und Stärke, macht ihn jedoch auch ausgesprochen komplex. Die kulturwissenschaftliche Literatur hat, insbesondere seit den 1990er Jahren, die unterschiedlichsten Aspekte an der Kultur des Cool herausgearbeitet, ein einheitliches Bild des Begriffs und seiner Herkunft bzw. Tradition stellt sich dennoch nicht dar. Sicher ist nur: Coolness muss trotz aller Vagheit in der Definition als eine zentrale Kategorie des 20. und 21. Jahrhunderts betrachtet werden, die das kulturelle Selbstverständnis von der klassischen Moderne bis in unsere Gegenwart maßgeblich geprägt hat. Was aber soll darunter verstanden werden? Cool als Kulturtechnik berührt die Bereiche des Individuellen und Kollektiven, des Ästhetischen und des Psychischen, des Sozialen und Politischen, aber auch die Dimensionen der Ökonomie, d.h. der Medien und des Marktes, ebenso wie die der Geschlechter, Nationalitäten und Hautfarben. Das betroffene Forschungsfeld könnte also nicht weiter gefasst sein.

Beginnen wir mit dem naheliegenden Verständnis des Begriffs, um davon ausgehend einen Überblick zur Bandbreite des Topos zu skizzieren: Coolness kann zunächst als eine individuelle Verhaltensstrategie beschrieben werden, die die strenge Kontrolle der eigenen Affekte anstrebt. Man sucht Verletzlichkeit und Schwäche, aber auch Wut und Aggression zu verbergen und stattdessen Macht und Stärke sowie Ruhe und Gelassenheit zu demonstrieren. Cooles Verhalten zeichnet sich somit durch eine

artigem Austritt aus dem todbringenden Wahnsinn des Spiegelkabinetts ist sein Überleben alles andere als ein Trumpf. Zwar scheint draußen die Sonne, und nach der labyrinthischen Enge der vorherigen Räume ist man für einen Moment versucht, erleichtert aufzuatmen. Aber die Stadt, in die der angeschlagene Held hinaustritt, ist fast nur Straße, menschenleer, karg und unwirtlich, und die leichte Schräglage der Kamera ist ein untrügliches Indiz für die Nachhaltigkeit einer Erschütterung, die sich nicht so einfach abschütteln lässt. Am Ende steht, jedenfalls in diesem Film, die monumentale Abgründigkeit der Krise, gegen die Coolness sich als Überlebensstrategie aufgeschwungen und als Todessehnsucht entgegengeworfen hatte – und dabei in beiden Varianten zerbrochen ist.

Coolness als filmischer Effekt

Cassavetes mit McLuhan

PETRA LÖFFLER

Professionalität ist eine Form von Passivität –
etwas, wovon man sich hüten muss.«¹

»Cool stiftet paradoxe Gemeinschaften erklärter Individualisten,«² schreibt Tom Holert im Versuch, die Widerstände des Begriffs auf den Punkt zu bringen: Coolness unterscheidet, ist ein Instrument der Abgrenzung und Individualisierung; coole Gemeinschaften erscheinen daher widersprüchlich in sich, ihr Scheitern vorprogrammiert. Diese Prognose wirft jedoch eine ganze Reihe von Fragen auf: Wie entstehen dann überhaupt coole Gemeinschaften »erklärter Individualisten«? Wie können sich diese gemeinsam nach außen abgrenzen, ohne ihre Eigenständigkeit nach innen einzubüßen? Wie ist also das Wechselspiel zwischen gewollter Exklusion und notwendiger Inklusion in der Gemeinschaft des Cool, zwischen »Distanz und Distinktion« einerseits und »Evidenz und Autonomie« andererseits geregelt und vor allem wie zeigt sich das prekäre »Verhältnis zur Gemeinschaft, in der das Wissen des Cool zirkuliert«?³

Ausgehend von diesem Fragenkatalog soll im Folgenden zunächst John Cassavetes' Filmdebüt *SHADOWS* zum Anlass genommen werden, um über Unterschiede und Gemeinsamkeiten »schwarzer« und »weißer Coolness« in

1. Ray Carney (Hg.): John Cassavetes über Cassavetes, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2003, S. 534.

2. Tom Holert: »Cool«, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 42-48, hier S. 44.

3. Ebd.

den USA der 1950er Jahre nachzudenken, die der Film explizit verhandelt. Anschließend sollen die spezifischen Mittel des Mediums herausgearbeitet werden, die Coolness als filmischen Effekt hervorbringen. Dabei wird es nicht nur darum gehen, wie Vorstellungen von Coolness durch filmische Darstellungen zirkulieren, sondern es wird vielmehr zu zeigen sein, wie Coolness als Kinogefühl beim Publikum wirkt. Cool impliziert in dieser Perspektive ein Wissen um die empathische Wirkung von »kalten« Leiden-schaften, die Konventionen der filmischen Darstellung von Expressivität gezielt vermeiden und damit insbesondere gegen die Empathievorstellungen des Hollywoodkinos opponieren.

Coolness als Lebensstil

Cassavetes' mit einer geborgten 16mm-Kamera in mehreren Anläufen und zwei Fassungen zwischen 1957 und 1959 gedrehter grobkörniger Schwarz-Weiß-Film SHADOWS lässt sich in vielerlei Hinsicht als ein Bild- und Diskursraum begreifen, der zentrale Fragen des Verhältnisses von Individuum und Gemeinschaft, der Inklusions- und Exklusionsmechanismen des Cool verhandelt. Es ist ein Film, der die Erfahrungen der so genannten »Unlost Generation«⁴ im New York der 1950er Jahre auf die Leinwand bringt – und ein Film, der zudem die Unterschiede zwischen weißer und schwarzer Coolness in den Kamerablick nimmt. Eine erste Fassung hatte Cassavetes bereits Ende 1957 im New Yorker Paris Theater präsentiert, wo der Filmemacher und Kritiker Jonas Mekas den unabhängig gedrehten und produzierten Film trotz seiner äußerst schlechten Tonqualität mit Begeisterung sah.⁵ Er verlieh SHADOWS 1959 nicht nur den ersten *Independent Film Award*, sondern schrieb auch in *Sight and Sound*, der damals wichtigsten englischen Filmzeitschrift, eine hymnische Kritik, in der er besonders Cassavetes' Ansätze zu einem spontanen Kino lobte.⁶ Trotzdem überarbeitete Cassavetes den Film im Frühjahr 1959 noch einmal, drehte Szenen

4. U.a. Caroline Bird prägte mit ihrem Essay »Born 1930: The Unlost Generation« diesen Begriff. John Cassavetes, 1929 geboren, gehört dieser Generation ebenso an wie Norman Mailer, der 1923 geboren wurde.

5. Carney rekonstruiert die komplizierte Entstehungsgeschichte von SHADOWS. Auf seine Darstellung der Ereignisse und Erläuterungen beziehe ich mich im Folgenden (vgl. R. Carney: Cassavetes über Cassavetes, S. 78-145).

6. Mekas erkannte in den Filmen von Altman, Brakhage, Cassavetes, Frank und Leslie »a new american wave«, ein gegenüber Hollywood respektloses junges Kino, das mit neuen Gesichtern und realitätsnahen Themen die Fragen und den Rhythmus ihrer eigenen Generation aufgreift; vgl. Jonas Mekas: »New York

nach und veränderte den Schnitt, um seine Charaktere lebensnäher erscheinen zu lassen. Diese neue, auf 35mm-Format aufgeblasene Version hatte am 11. November 1959 in der Reihe *The Cinema of Improvisation* im New Yorker Fashion Industries Auditorium vor geladenen Künstlern und Kritikern Premiere, wo er euphorisch aufgenommen wurde. Albert Johnson, Mitglied der Programmkommission des *San Francisco Film Festivals* schrieb eine begeisterte Kritik in der Zeitschrift *Film Quarterly*. Wie Mekas in seinem »New York Letter: Towards a Spontaneous Cinema« lobte auch er SHADOWS als »einen der besten Filme seiner Zeit.«⁷

Aufgrund dieser äußerst positiven Resonanz erhielt Cassavetes' Filmdebüt Zugang zu Underground-Filmfestivals. Er wurde zum Beispiel auf dem *The Beat Square and Cool Festival* in London gezeigt. Dort lief SHADOWS im Juli 1960 neben Stan Brakhages REFLECTIONS ON BLACK und GUMBASIA von Art Clokeys. In einer anderen Reihe liefen CRY OF JAZZ von Ed Bland und PULL MY DAISY von Robert Frank und Alfred Leslie. In seiner zweiten Fassung wurde SHADOWS 1960 auch auf den Filmfestspielen in Venedig aufgeführt und mit dem *Pasinetti Award* ausgezeichnet. Cassavetes' Film wurde also vor allem in einem bestimmten Milieu, der Undergroundfilmszene, rezipiert und durch positive Kritiken und Preise zumindest in Europa ein großer Publikumserfolg. Die genannten Stationen der Wirkungsgeschichte belegen, dass SHADOWS von Anfang an von einem milieuspezifischen Kinopublikum als innovativer Film aufgenommen wurde, der dem Lebensgefühl der Beat Generation, von Avantgardefilm- und Jazzfans bestens entsprach. Wie der Titel des Londoner *The Beat Square and Cool Festival* belegt, bildeten Beat und Cool Ende der 1950er Jahre eine verschworene Diskursgemeinschaft. Sie stellte durch ihre Wertschätzung von Spontaneität und Improvisation den idealen Lebensstil dieser Generation dar – Ideale, die insbesondere das Kinopublikum angesprochen haben, das die Premiere von SHADOWS begeistert beklatschte.⁸ Nicht von ungefähr hatte Cassavetes im Abspann versichert, der Film sei eine Improvisation (s. Abb. 1).

In seinem Zentrum stehen drei Geschwister, die gemeinsam in einem New Yorker Apartment leben: die Brüder Hugh und Ben sowie ihre jüngere Schwester Lelia, die auf sehr unterschiedliche Weise das Drama von

Letter: Towards a Spontaneous Cinema«, in: *Sight and Sound*, 28, 3-4 (1959), S. 18-21, hier S. 18.

7. R. Carney: Cassavetes über Cassavetes, S. 135.

8. Ray Carney hat jedoch betont, dass diese Rezeption des Films Missverständnissen und Fehlinformationen aufsitze, die Cassavetes zum Teil gezielt gestreut hat, um den Film interessant zu machen (vgl. R. Carney: *The Films of John Cassavetes*, S. 139f).

Hautfarbe und Identität erleben oder besser: durchleiden. Denn während Hugh, der Älteste, aufgrund seiner dunklen Hautfarbe eindeutig als Farbig erkannt wird, haben seine jüngeren Geschwister Ben und Lelia sehr helle Haut und gehen deshalb oft als »Weiße« durch. Ihre Hellhäutigkeit stellt aber genau den Ursprung ihrer prekären Identität und damit der existenziellen Frage dar, welcher Gemeinschaft sie angehören oder angehören wollen.⁹ Lelia fühlt sich im Kreis der liberalen New Yorker Schriftsteller- und Künstler-Boheme zu Hause, wo sie zudem von ihrem Mentor und Freund David beschützt wird. Dort trifft man sich in Cafés oder Salons, philosophiert über Sartre und diskutiert die neuesten literarischen Veröffentlichungen. Gegen diese intellektuelle Gemeinschaft rebelliert Ben, der sich als Jazztrompeter ausgibt und am liebsten mit seinen »weißen« Freunden durch Bars und Klubs zieht und versucht, Mädchen aufzureißen.



Abbildung 1: SHADOWS US 1957/59, DVD: Koch Media 2006, Screenshot der Autorin

Die Gemeinschaften, in der die drei Geschwister leben, definieren sich vorrangig über Freundschaften und ihre Zugehörigkeit zum offenen Künstlertum der Boheme, das durch lose Beziehungen gekennzeichnet ist – unabhängig von Hautfarbe und ethnischer Identität. Nicht von ungefähr ist New York als Metropole der Individualisten Schauplatz des Films. Wie bereits Georg Simmel Anfang des 20. Jahrhunderts in seinem Essay »Die Großstädte und das Geistesleben«¹⁰ erkannt hat, individualisiert das großstädtische Leben und fördert dadurch die Bildung von »paradoxen Ge-

9. Zum Drama des »white negro« vgl.: Petra Löffler: »Photogénie« in: Johanna Barck, Petra Löffler u.a., Gesichter des Films, Bielefeld: transcript 2005, S. 215-227.

10. Vgl. Georg Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in:

meinschaften erklärter Individualisten« (Tom Holert) jenseits von Religion und Familie. Lelia und Ben haben sich für unterschiedliche Milieus und Gemeinschaften entschieden. Während sich die künstlerisch ambitionierte Boheme durch ihre vermeintlich liberale Offenheit sowohl gegenüber Einflüssen von außen als auch gegenüber ethnischen Fragen auszeichnet, setzen Ben und seine Freunde auf coole Distanz und Distinktion: Sie wollen in erster Linie als notorische Rebellen ihre Autonomie bewahren. Ihre Haltung ist zugleich antiintellektuell und das heißt insbesondere gegen die Vereinnahmung durch andere gerichtet.

Der Soziologe Pierre Bourdieu deutet den Begriff des Milieus topologisch und versteht darunter einen »Raum der Lebensstile«, in dem sich Individuen durch Übereinstimmung in Geschmack, Essgewohnheiten und Interessen zusammenfinden und z.B. ihre Vorlieben für eine bestimmte Musik oder Mode als Distinktionsmerkmal einsetzen.¹¹ Diese Unterschiede im Habitus sind für ihn entscheidend in der Auseinandersetzung um symbolisches Kapital im sozialen Raum. In diesem Raum ringen verschiedene Milieus um Anerkennung und Wertschätzung. SHADOWS arbeitet solche konfrontativen Auseinandersetzungen zwischen konkurrierenden Milieus in vielen Szenen heraus. Das verleiht dem Film eine Grundspannung, die ihn unterschwellig skandiert. Notorisch sind etwa die verbalen Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Szenen, aber auch innerhalb der einzelnen Milieus: Davids Philosophie des Dialogs prallt am Fatalismus der Beat Generation ab; Hughs Wunsch nach künstlerischer Anerkennung scheitert am Profitdenken der Klubbesitzer – SHADOWS spitzt diese und andere Konstellationen ein ums andere Mal zu und lässt ihre Aporien offen zu Tage treten.

Was als vermeintlich harmloses Streitgespräch im Café beginnt, entpuppt sich als Demonstration antagonistischer Lebensentwürfe; der Versuch, Mädchen in einer Bar anzubaggern, endet in einer Schlägerei, in der Ben und seinen Freunden die Lust an provozierenden Sprüchen vergeht – Coolness erweist sich als nicht verhandelbar, sondern muss immer wieder behauptet und eingefordert werden. Konfrontationen werden deshalb geradezu gesucht: Cool ist (nur), wer einen Unterschied zwischen sich und den anderen setzen kann, wer die anderen übertrifft – kurz: cool ist, wer cooler ist. Deshalb geht es in jedem verbalen Schlagabtausch immer auch um

ders., Das Individuum und die Freiheit, Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S. 192-204.

11. Ich beziehe mich hier auf Pierre Bourdieus Studie »Die feinen Unterschiede« (frz. 1979, dt. 1982), in dem er den Begriff des »Raums der Lebensstile« geprägt hat. Auf die weit verzweigte Forschung zum Milieu-Begriff kann ich hier nicht eingehen.

wirkungsvolle Gesten und Posen der Abgrenzung. Dies lässt sich an einer eher harmlosen Szene aus *SHADOWS* demonstrieren, in der Lelia, David, Ben und seine Freunde gemeinsam im Café sitzen. Die Kamera wechselt hier permanent zwischen Aufnahmen der ganzen Gruppe aus größerer räumlicher Distanz und isolierten Nahaufnahmen von Lelia und Ben, zwischen denen sich der Streit hauptsächlich abspielt.

In dieser Szene wird die Abgrenzung zwischen den unterschiedlichen Milieus, denen sich Lelia und Ben zugehörig fühlen, durch Wortgefechte und Gesten eher inszeniert als tatsächlich ausgelebt. Die Reaktionen sind spontan, und eine witzige Bemerkung kann alle zum Lachen bringen. Der von Ben und seinen Freunden provozierte Ausschluss wird im gemeinsamen Lachen wieder aufgefangen. Coole Gemeinschaften, so steht zu vermuten, bilden sich deshalb zumeist spontan durch die gemeinsame Konfrontation mit einem als feindlich angesehenen Milieu und definieren sich durch flüchtige Beziehungen. In diesem Fall attackieren Ben und seine Kumpane den Intellektualismus in der toleranten Variante Davids ebenso wie in der ironisch-kritischen Variante Lelias. Coolness wird demnach von der Gemeinschaft der Opponenten ausgeübt. Besonders die Spontaneität ihrer Handlungen, die im Verständnis der Zeit eine Gegenhaltung zu den eingeübten Verhaltensweisen der bürgerlichen Gesellschaft darstellt, sticht hervor: Von Lelias Vorurteil angestachelt, brechen Ben und seine Freunde kurzerhand zum Museum of Modern Art auf.

Die nur lose Verbundenheit in der paradoxen Gemeinschaft des Cool garantiert zugleich, dass die Individualität ihrer Anhänger nicht kassiert wird. Trotzdem Ben ständig von Menschen umgeben ist, mit seinen Freunden durch die Gegend zieht, zeichnet Cassavetes' Film gerade ihn im Unterschied zu seinen Geschwistern als einsame Figur. Er bleibt trotz aller Versuche, sich zu einer Gemeinschaft zugehörig zu fühlen, »the refrigerator ruler of his own ice kingdom of cool«,¹² wie Ray Carney Bens Haltung charakterisiert hat. Ausdruck findet diese Coolness besonders in der Inszenierung seines Äußeren: Er trägt bei Tag und Nacht eine Sonnenbrille mit tiefschwarzen Gläsern, eine ebenso dunkle Lederjacke und Jeans. Seine Kleidung signalisiert Distanz, ja Unnahbarkeit. Besonders auffällig ist die Verhüllung der Augen durch die dunkle Brille, um vermeintlich aufdringliche Blicke abzuwehren (s. Abb. 2).

Gilles Deleuze hat in seinem ersten Kinobuch, »L'image-mouvement«, betont, dass Gestik, Gang und Haltung den sozialen Gestus einer Figur bestimmen, und herausgearbeitet, dass die unterschiedlichen Verhaltensweisen schwarzer und weißer Gemeinschaften in der Figur des »white Negro«

12. Ray Carney: *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994, S. 40.

kollabieren: »Ausgehend von den Verhaltensweisen der Schwarzen und der Weißen arbeitet *SHADOWS* den sozialen Gestus heraus, der sich am Verhalten des weißen Negers festmacht, der, geworfen in die Unmöglichkeit der Wahl, einsam ist bis an die Grenze der Selbstaflösung.«¹³ Das Paradox des »weißen Negers« entfaltet sich für Deleuze in dieser fundamentalen Unentscheidbarkeit der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft als existentielle Not, die im Fall von Ben in die Isolation führt.



Abbildung 2: *SHADOWS US 1957/59*, DVD: Koch Media 2006, Screenshot der Autorin

Auffällig ist jedoch an Cassavetes' Film, dass die Frage der Hautfarbe und der Zugehörigkeit für die drei Geschwister im privaten Raum keine Rolle zu spielen scheint. In ihrem Apartment treffen sich Ben und seine weißen Freunde ebenso zum Kartenspiel wie Hughs und Lelias Freunde zu einer Jazzparty. Bezeichnend für die Brüchigkeit ihres Lebensstils ist jedoch die prekäre finanzielle Lage der drei Geschwister, die der Film thematisiert: Einzig der Älteste, Hugh, verdient seinen Lebensunterhalt als mittelmäßiger Sänger, indem er durch drittklassige Nachtclubs tingelt. Von ihm sind seine Geschwister finanziell abhängig, was insbesondere zu Konflikten mit dem jüngeren Ben führt. Die Konkurrenz der Lebensstile ist also auch im privaten Raum nicht ausgeschaltet. Deshalb verwehrt Hugh auch Lelias weißem Freund Ray den Zutritt, dessen Rassenproblem bemerkbar wird, als er feststellt, dass Lelia einen dunkelhäutigen Bruder hat (s. Abb. 3). Besonders in solchen Momenten wird offensichtlich, wie unsicher die eingenommenen und für selbstverständlich gehaltenen sozialen Rollen sind

13. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 248.

– es sind Momente, in denen die Maske fällt: »Tony's macho-man cool gives way to racist panic when he discovers that Lelia is black.«¹⁴

Ray Carneys Interpretation wirft die Frage auf, worin sich schwarze und weiße Coolness unterscheiden. SHADOWS arbeitet verschiedene Formen männlicher Coolness heraus und macht deutlich, dass Rassenzugehörigkeit immer dann Distinktionsprozesse in Gang setzt, wenn sie explizit zum Thema wird und nicht länger implizit diskriminiert. Tonys Coolness basiert auf völlig anderen Voraussetzungen als Hughs oder auch Bens, auch wenn sie sich in ähnlichen Verhaltensweisen zum Beispiel gegenüber Frauen äußert. Seine Hautfarbe verschafft ihm eine Selbstgewissheit, die Ben als »white negro« und Hugh als »Neger«, wie Tony ihn beschimpft, nie besitzen werden. Genau genommen lässt sich sein »macho-man cool« als eine Haltung verstehen, die bürgerlichen Vorstellungen von Männlichkeit in den USA der 1950er Jahre exakt entspricht. Er tritt auf als verführter Verführer – eine Rolle, die einzunehmen Hugh gar nicht erst versucht und Ben und seinen Hipster-Freunden regelmäßig misslingt.



Abbildung 3: SHADOWS US 1957/59, DVD: Koch Media 2006, Screenshot der Autorin

Cassavetes' Film veranschaulicht das Paradoxon cooler Gemeinschaften als permanentes Kräftespiel widerstreitender Impulse und Handlungen, das eine prozessuale Logik als ständiges Hin und Her zwischen Anziehung und Abstoßung organisiert. SHADOWS überführt dieses Kräftespiel in ein Gleiten der Räume. Der Ort der Handlung wechselt permanent zwischen Innen- und Außenraum, Exterieur und Interieur. Nicht von ungefähr sind die Protagonisten des Films ständig unterwegs – in der schnelllebigen Großstadt sind alle Räume Passagen, jeder Halt nur ein kurzer Zwischen-

14. R. Carney: The Films of John Cassavetes, S. 41.

stopp. Deshalb verwundert es nicht, dass sich die Geschwister häufig in Cafés und Bars treffen, zu jeder Tageszeit Straßen und Parks durchstreifen, gern ins Kino gehen und nachts in Klubs auftreten. Der häufige Wechsel der Schauplätze und der Tageszeiten wird zum Grundrhythmus des Films. Die Stadt selbst – der vorbeirauschende Verkehr ebenso wie zufällig in den Kamerablick tretende Passanten, bekannte Wahrzeichen der Stadt wie der Central Park, der Skulpturengarten des Museum of Modern Art oder der nächtliche, von unzähligen Leuchtreklamen erhellte Broadway – wird dabei zum Protagonisten.

Bereits der Vorspann inszeniert dieses Kräftespiel (s. Abb. 4). In auffälliger Weise umreißt er den ständigen Wechsel zwischen Exklusion und Inklusion: Zur Musik der Weißen, dem Rock' n' Roll, findet Ben keinen Zugang; trotz der räumlichen Enge und der unumgänglichen Nähe tanzender Körper, die ihn umgibt, bleibt er für sich und zieht sich in den hintersten Winkel des überfüllten Raums zurück. Bezeichnenderweise tanzen und klatschen auf dieser Party Weiße und Schwarze gemeinsam zum Rock' n' Roll-Rhythmus. Die Kamera schweift über die Tanzenden, die in der Musik und der Gemeinschaft aufgehen, und erfasst das Gedränge sich rhythmisch bewegender Körper in nahen Ausschnitten. Rock' n' Roll und Jazz galten in den 1950er Jahren gleichermaßen als Ausdruck eines alternativen Lebensstils, der eine bestimmte Form von Expressivität hervorbringt. Wie Peter Stearns betont hat, stellten beide Musikrichtungen für die junge Generation leicht zugängliche Freizeitvergnügen dar, die auf eine unanstrengende Art überwältigend waren: »Aspects of jazz, and even more of rock and roll, celebrated intensity with no explicit emotional strings, and the addictive popularity of the new styles suggested an audience search for leisure forms that could overwhelm, that were exciting but did not require elaborate emotional expression.«¹⁵

Einzig der »weiße Neger« Ben ist nicht Teil dieser zugleich ausgelassenen und in sich versunkenen Gemeinschaft; er beäugt von seinem zurückgezogenen Platz aus distanziert die tanzende Menge. Auch das Schlussbild des Films wird ihn wiederum als einsame Figur zeigen, die allein durch das nächtliche New York streift (s. Abb. 1). Vorspann und Abspann von SHADOWS bilden einen Bildrahmen, in dem die Auseinandersetzung um Coolness als Lebensstil verhandelt wird. Der Vorspann exponiert den Grundkonflikt des Films und leitet bruchlos zur ersten Spielszene über,¹⁶

15. Vgl. Peter N. Stearns: American Cool. Constructing a Twentieth-Century Emotional Style, New York/London: New York University Press 1994, S. 280.

16. Das heißt, es gibt in SHADOWS keine scharfe Trennlinie zwischen extradiegetischem und innerdiegetischem Raum, zwischen filmischer und vorfilmischer Realität. Durch das Stilmittel des direkten Übergangs signalisiert Cassavetes

in der Ben seine Freunde auf der Straße trifft und im Besitz von zwanzig Dollar zum Anführer dieser vergnügungssüchtigen Truppe wird. Einer jedoch ist zuviel; er wird von Ben mit einem Boxschlag in die Magengrube aus der Gemeinschaft der Trinkkumpane ausgeschlossen. Wiederum wandelt sich das Bild mit der nächsten Einstellung. Die Freunde suchen eine Bar auf, Jazzmusik empfängt sie, für einen kurzen Moment sitzen sie einträchtig zusammen mit drei Frauen um einen Tisch herum. Kurz darauf hat sich ihre Gemeinschaft schon wieder aufgelöst. Nun sitzen drei Paare an separaten Tischen. Die Kamera gleitet von Separée zu Separée und zeigt, wie sie miteinander flirten und alle das gleiche individuelle Ziel verfolgen: Wenn es um Sex geht, hat ihre Gemeinschaft ein Ende.



Abbildung 4: SHADOWS US 1957/59, DVD: Koch Media 2006, Screenshot der Autorin

Es liegt nahe, Bens Flucht vor Intimität, seine Abwehr von Gefühlen als Schutz vor emotionaler Verletzung zu interpretieren. Ray Carney hat zudem betont, dass für Cassavetes die Maske in SHADOWS das zentrale Problem gewesen sei: »Cassavetes' central characters are revealed to be wearing masks in a much more general sense: They strike poses, assume stances, and play with their identities and expressions, and their role-playing is one of the most interesting and complex aspects of their identities.«¹⁷ Tatsächlich verwendet SHADOWS in auffälliger Weise Masken als Indizien, etwa wenn Ben im Skulpturengarten des Museum of Modern Art einer afrikanischen Maske ins Gesicht blickt. Dennoch ist seine Coolness nicht nur eine

das enge Verhältnis zur Wirklichkeit der 1950er Jahre, das der Film seiner Meinung nach unterhält.

17. R. Carney: The Films of John Casavetes, S. 49.

Maske, hinter der er seine Identität zu verbergen sucht, sondern zugleich ein sozialer Habitus. Denn cool zu sein, bedeutete gerade in den USA der 1950er Jahre auch, wie Tom Holert unterstrichen hat, »sich den Zumutungen der Disziplin zu entziehen oder zu widersetzen. Cool stand für das Gegenteil von Routine, wenn nicht gar von Produktivität überhaupt.«¹⁸

The »White Negro«

In seinem 1957 in der Herbstnummer der Zeitschrift *Dissent* veröffentlichten Aufsatz »The White Negro« beschreibt Norman Mailer Coolness als Verhaltenskodex seiner Generation und zugleich eines bestimmten Milieus. Mailer bezieht sich in seinem Essay zunächst auf den Hipster in seiner Rolle als jugendlichen Rebellen. Seinen eigenen Ausführungen ist ein längeres Zitat aus Caroline Birds Essay »Born 1930: The Unlost Generation« vorangestellt, der kurz zuvor, im Februar 1957, in *Harper's Bazaar* erschienen war. Dort schreibt Bird: »The hipster is an enfant terrible turned inside out. [...] his main goal is to keep out of a society which is, he thinks, trying to make everyone over in its own image. [...] The hipster may be a jazz musician; he is rarely an artist, almost never a writer.«¹⁹ Bird charakterisiert den Hipster als unkreativen Outsider, der über keine besondere Begabung verfügt und dessen Leben kaum den gängigen Regeln folgt, für den aber genau dies eine Haltung der Rebellion gegen konventionelle Lebensentwürfe darstellt. Deshalb verbinde den Hipster auch so viel mit dem Lebensstil und der Musikkultur des Jazz – schließlich galt der »Erfinder« des Bebop, Charlie Parker, als »der absolute Hipster.«²⁰ In deutlich abwertendem Gestus behauptet Bird, der Hipster sei oft Kleinkrimineller, Free-lancer, höchstens Fernsehkomiker oder Filmschauspieler. Der späte James Dean wird von ihr zum »hipster hero«²¹ erklärt und als infantil bezeichnet. Diese vermeintliche Infantilität, die Verweigerung, erwachsen zu werden, macht Bird als verbindende Charaktereigenschaft aller Hipster aus. Sie lokalisiert ihn zugleich in einem bestimmten sozialen Milieu, in dem Coolness zum Ausdruck einer antinormativen Haltung wird.

Norman Mailer legt in seinem eigenen Essay die Maßlatte ungleich höher an. Anstatt auf die psychische Ausstattung eines bestimmten Typus

18. T. Holert: Cool, S. 46.

19. Norman Mailer: »The White Negro«, in: *Dissent*, IV, 3 (1957), S. 276-293, hier S. 276.

20. Robert Reisner: Bird. The Legend of Charlie Parker, London: Quartet Books 1962, S. 13.

21. N. Mailer: The White Negro, S. 276.

bzw. sozialen Milieus hebt er auf den Erfahrungshorizont einer ganzen Generation ab. Mailer stellt einen Zusammenhang zur Erfahrung dieser Generation mit dem Zweiten Weltkrieg her, seinem maßlosen Grauen und sinnlosen Sterben, das die Zivilisation selbst in Frage gestellt habe: » [...] our psyche was subjected itself to the intolerable anxiety that death being causeless, life was causeless as well, and time deprived of cause and effect had come to a stop.«²² Im Unterschied zu Caroline Bird, die vor allem die Ausschlussmechanismen des coolen Hipster-Milieus betont hatte, arbeitet Mailer die doppelte Beziehung dieses Milieus zur bürgerlichen Gesellschaft heraus: Es teilt mit ihr die traumatische Erfahrung des Zweiten Weltkrieges sowie des Kalten Krieges, insofern ist es in die Gesellschaft inkludiert. Seine Reaktion auf diese Erfahrungen fällt allerdings grundverschieden aus. Hipster lehnen es nach Mailer ab, Normalität zu fingieren, und haben in dieser Hinsicht eine eigene Ethik ausgebildet.

Die Problematik von Coolness als Identitätsentwurf wird durch den »white Negro« als Bezeichnung für einen hellhäutigen Afroamerikaner zum Paradoxon gesteigert. In seiner prekären Identität über- und durchkreuzen sich ethnische Klassifizierungen der Hautfarbe mit kulturellen Zuschreibungen an ein bestimmtes soziales Milieu bzw. an bestimmte Gruppenmentalitäten und Verhaltensmuster. Mailers Essay beschreibt fortführend die Aneignung und Umdeutung schwarzer Strategien der Rebellion durch eine weiße Jugend, deren gesellschaftliches Aufbegehren bereits in den 1950er Jahren mit einer Kritik am Konformismus der Konsumgesellschaft einherging. »White negro« bezeichnet für ihn einen Weißen, der sich schwarze Überlebensstrategien als »eine höhere Form von Authentizität«²³ im Zeitalter der Konsum orientierten Massenkultur angeeignet hat. Diese Verhaltensweisen verbinden die coolen Individualisten trotz aller ethnischen Unterschiede miteinander. Ihre Musik ist zweifellos, wie nicht zuletzt Cassavetes' Film nahe legt, der Jazz als »die städtische Artikulationsform der schwarzen Kultur«,²⁴ genauer gesagt der Cool Jazz, der sich aus dem Swing seit den 1930er Jahren unter dem (erneuten) Einfluss des Blues entwickelt und im Bebop seine erste Blüte erfahren hat. Die Entwicklung zum Cool Jazz trat ein, als der Jazz Ende der 1930er Jahre durch die Vormachtstellung großer Swingorchester zu erstarren drohte. Cool wurde der Jazz durch Improvisation und komplexe Rhythmen – Innovation von Charlie Parker bis Lester Young und Miles Davis. Er gilt als Ursprung des Modern Jazz, der wiederum individuelle Stile und Richtun-

22. Ebd., S. 277.

23. T. Holert: Cool, S. 45.

24. Ben Sidran: Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika, Hofheim: Wolke Verlag, 2. Aufl. 1993, S. 49.

gen ausgebildet hat. Die großen Orchester wurden von Combos mit kleiner Besetzung abgelöst, die zumeist in Nachtclubs auftraten. Dort galten Musiker und Zuhörer gleichermaßen als Individualisten. Mit dem Bebop wurde allerdings aus der populären Unterhaltungsmusik für die Masse eine Kunstform für Kenner. Er erforderte zugleich ein hohes Maß an persönlicher Beteiligung. Dies führte, wie Ben Sidran betont hat, zu einer »Abspaltung eines *musician's jazz* vom *people's jazz*«. ²⁵ Auf den exklusiven, von Clans geprägten Cool Jazz trifft Tom Holerts Rede von der »paradoxen Gemeinschaft erklärter Individualisten« zu.

So verwundert es nicht, dass die Einsamkeit, die Ben in SHADOWS trotz aller Unrast umhüllt, in den begleitenden Jazzrhythmen von Bassist Charles Mingus und Saxophonist Shafi Hadi eine akustische Entsprechung findet. »Der Jazz verbindet sich unauflöslich mit der Haltung Bens zu einem Stil, einem Lebensgefühl, das nicht von Verschmelzung und Aufgehen in der Menge, sondern von Ausschluss, Einsamkeit und Anspannung bestimmt ist«, hat auch Anja Streiter in ihrer Analyse des Films betont.²⁶ Der Rock'n' Roll wird in Cassavetes' Film leitmotivisch als Gemeinschaft stiftende Musik der Weißen gegen den Jazz als vereinzelnde Musik der Schwarzen eingesetzt. Von daher erscheint es notwendig, Bens Verhalten und seine Identifikation mit dem Cool Jazz direkt zu beleuchten – genauer gesagt: die systematische Beziehung zwischen Jazz und Film herauszuarbeiten.

Coolness als medialer Effekt

Ein aufschlussreiches Schlaglicht auf die Problematik von Coolness und ihrer Darstellung in Cassavetes' Film werfen Marshall McLuhans medientheoretische Überlegungen. McLuhan gilt neben Harold Innis als Begründer der amerikanischen Medientheorie. Beide wirkten in Toronto, wo McLuhan 1963 das Institute for Culture and Technology gründete. Seinen Ruhm verdankt er Publikationen wie »The Gutenberg Galaxy« (1962) und »Understanding Media« (1964). In dem letztgenannten Werk entwirft er eine umfangreiche Klassifizierung unterschiedlichster Medien von der Zahl bis zur Schreibmaschine, von der Uhr bis zum Telefon, von der Kleidung bis zum Film. McLuhans viel gelesene universalistische Medientheorie ist häufig auf Formeln reduziert worden wie z.B. die These, Medien seien »Extensions of Man«, Erweiterungen des Menschen. Für die Frage nach einer medientheoretischen Reflexion des gesellschaftlichen Phäno-

25. Ebd., S. 101

26. Anja Streiter: Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes, Berlin: Vorwerk 8 1995, S. 29.

mens Coolness jedoch bietet sich McLuhans Unterscheidung »heißer« und »kalter« Medien geradezu an.²⁷

In dieser Unterscheidung fasst McLuhan das grundsätzliche Verhältnis von Medien und Gesellschaft bzw. Medien und Zivilisation. Die Entwicklung der westlichen Zivilisationen vergleicht er mit Stammeskulturen, die bis heute von oraler Kommunikation geprägt sind. Die Entwicklung von Gemeinschaft stiftender Oralität hin zu individualisierender Schriftkultur bildet den roten Faden seiner Argumentation, die auch die gesellschaftliche Wirkung von Medien untersucht. Ein »heißes« Medium wie die Fotografie erweitert für McLuhan nur einen Sinn und gibt sehr detaillierte Informationen, die im Unterschied zu »kalten«, detailarmen Medien wie etwa dem damals niedrig aufgelösten Fernsehbild nicht vom Nutzer vervollständigt werden müssen. Von daher erfordern »heiße« Medien wiederum im Unterschied zu »kalten« Medien nur wenig Beteiligung vom Publikum: »Denn der Zustand höchster Entwicklung ist per definitionem arm an Möglichkeiten aktiver Beteiligung und strikt in seiner Forderung nach Spezialisierung und Aufteilung an jene, die ihn unter Kontrolle halten wollen.«²⁸ Das Problem, das technologisch weit entwickelte Kulturen demnach haben, ist, dass sie ebenso individualisierte wie passive Mediennutzer anstatt aktive Mediengemeinschaften hervorbringen.

McLuhan interessiert sich, wie das Beispiel zeigt, vorrangig für die zivilisatorischen bzw. gesellschaftlichen Bedingungen von Medienrezeption und -wirkung. Ob also ein Medium »heiß« oder »kalt« ist, hängt zwar einerseits von seiner technischen Ausstattung und mithin seinem Potential ab, die menschlichen Sinne zu erweitern, wird aber andererseits von den gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen im Prozess der Zivilisation entscheidend überformt. Es ist für ihn in erster Linie der zivilisatorische Wandel vom mechanischen zum elektrischen Zeitalter, der für die Aufheizung bzw. Abkühlung von Medien sorgt. Entscheidend in dieser Perspektive ist, dass »heiße« Medien eine Spezialisierung der menschlichen Sinne vornehmen, also exkludierend wirken, während »kalte« Medien inkludieren und gemeinschaftliche Aktivität fördern.

McLuhan untersucht die Wechselwirkung von Gemeinschaft stiftenden und individualisierenden Prozessen auch am Beispiel der Beziehung zwischen Film und Jazz. Erst im Verbund mit dem »heißen« Medium Film entwickelt sich der Jazz für ihn vom Hot zum Cool Jazz als einer »lässigen

27. Vgl. für die folgende Argumentation Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. *Understanding Media*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 2. Aufl. 1995, S. 44-61.

28. Ebd., S. 55.

Form der Zwiesprache im Tanz.«²⁹ Cool wird der Jazz für McLuhan also aufgrund seiner Affinität zur oralen Sprache, die im Kontrast zum »heißen« Medium Film einen hohen Grad an Gemeinschaftlichkeit schafft. »Das Wort ›Jazz‹ kommt«, wie er unterstreicht, »vom französischen Wort *jaser*, plappern. Jazz ist tatsächlich eine Form des Zwiegesprächs zwischen Musikern und auch Tänzern.«³⁰ McLuhans Unterscheidung »heißer« und »kalter« Medien macht also nur Sinn, wenn man mediale Entwicklungen im Licht gesellschaftlich-zivilisatorischer Prozesse – in den Worten McLuhans: des »emotionalen Klimas«³¹ von Kulturen – begreift. Potential entfaltet sie vor allem durch Abstoßungsbewegungen und Kontrastwirkungen – Wirkungen, die bis zur »Umkehrung des Schemas«³² reichen: Das »heiße« Medium Jazz kühlt sich demnach erst durch seine Einbettung ins »heiße« Medium Film ab. Erst in dieser medialen Umgebung, so McLuhan, kann der Jazz seine Coolness entfalten.

Diese Entfaltung von Coolness hängt für ihn mit der Affinität zur Mündlichkeit zusammen: »Wenn Jazz als Bruch mit dem Mechanischen auf dem Weg zum unsteten, dem Miterleben, Spontanen und Improvisierten betrachtet wird, kann man ihn auch als Rückkehr zu einer Art mündlicher Dichtungsform verstehen [...] Jazz ist lebendig, wie das Gespräch [...]«³³ Das Gespräch ist in dieser Perspektive auf eine undogmatische Art Gemeinschaft stiftend und von daher für die Individualisten des Cool attraktiv. Man kann diese Zusammenhänge zum Beispiel an einem Film wie *PULL MY DAISY* (USA 1959) von Robert Frank und Alfred Leslie verdeutlichen, der nach dem 1957 geschriebenen Theaterstück »The Beat Generation« von Jack Kerouac gedreht wurde. Sein Soundtrack wird von Jazzimprovisationen dominiert. Besonders auffällig ist jedoch Kerouacs Stegreif-Erzählung, die den Film begleitet. Sie erinnert an die improvisierte Prosa, für die sein Roman »On the Road« berühmt geworden ist, ebenso wie an Jazzsoli und entspricht damit genau der Coolness, die McLuhan im kalten, Gemeinschaft stiftenden Medium der mündlichen Sprache entdeckt hat.³⁴ Kein Zufall ist zudem, dass die Aufführung von *PULL MY DAISY* ins gleiche

29. Ebd., S. 52.

30. Ebd., S. 424. Ben Sidran verweist darauf, dass sich der Begriff »Jazz« durch den Erfolg der aus weißen Musikern bestehenden Original Dixieland Jazzband durchsetzte, die die Musik der schwarzen Marching Bands von New Orleans kopierten, 1917 mit großem Erfolg in New York auftraten und daraufhin millionenfach ihre Platten verkauften (vgl. B. Sidran: *Black Talk*, S. 68).

31. Ebd., S. 54.

32. Ebd., S. 57.

33. Ebd., S. 425.

34. Jonas Mekas hebt besonders Kerouacs spontane Redeweise hervor, die

Jahr fällt wie die Premiere der zweiten Fassung von SHADOWS – beide Filme prägten das *New American Cinema*.

Robert Frank, der vor allem als Fotograf tätig war und durch sein Projekt »The Americans« weltweit Aufmerksamkeit erregt hat, und der abstrakt-expressionistische Maler Alfred Leslie siedelten ihren Film im Künstlertum der Lower East Side an: Er wurde in Leslies Atelier unter Beteiligung von Alan Ginsberg, Gregory Corso und Peter Orlovsky aufgenommen. Wie Cassavetes drehten auch sie weitgehend ohne Drehbuch und mit Amateuren, verwendeten aber im Unterschied zu ihm lange Aufnahmen von Innenräumen, die durch zumeist horizontale Kameraschwenks durchmessen werden, außerdem kaum Naheinstellungen. Für Frank und Leslie stand die Akkumulation der Bilder, nicht ihre Selektion im Vordergrund.³⁵ Auch durch diese formalen Mittel wird das »heiße« Medium Film »abgekühlt«. Durch die Trennung von Bild und Ton, durch den spannungsarmen Fluss der Bilder erzeugt der Film genau jene Coolness, die Cassavetes durch den Einsatz des Cool Jazz, die Spielweise seiner Darsteller und durch die Verwendung von Alltagssprache erreicht³⁶ – die Spannung zwischen einem »kalten« Medium wie der oralen Sprache oder dem Cool Jazz und dem »heißen« Medium Film, die sich auf das Publikum überträgt. Dadurch, so lässt sich schlussfolgern, kühlt sich der Film auf ein Wärmeniveau ab, auf dem das Publikum zur aktiven Teilnahme am Film motiviert wird und das genau jene Begeisterung erklären kann, die ein von einem notirischen Individualisten wie John Cassavetes gedrehter Low-Budget-Film wie SHADOWS gebraucht hat, um Beachtung zu erlangen. Die vielfach monierten technischen Mängel und die amateurhafte Regie müssen in dieser Perspektive nicht bedauert, sondern geradezu als notwendig erachtet werden, um das Publikum zu jener aktiven Rolle zu zwingen, die Begeisterung auszulösen vermag. Cassavetes selbst hat das Raue und Imperfekte als notwendig erachtet, damit der Film beim Publikum Emotionen weckt: »Ich will es ein wenig unscharf, ein wenig verwackelt. Die Zuschauer sollen nicht die Optik bewundern. Man hört nicht auf hinzuschauen – deshalb *fühlt* man.«³⁷

Sowohl Cassavetes als auch Frank und Leslie haben jeder auf seine Weise versucht, den Film aus der Erstarrung in Konventionen zu befreien, zu

»in a sort of drunken trance« dem Fluss der Bilder folgt (J. Mekas: New York Letter, S. 120).

35. Vgl. Ebd.

36. Bezeichnenderweise bedeutet für den Regisseur Cassavetes Schauspielen »die Fähigkeit zum Gespräch« (vgl. R. Carney: Cassavetes über Cassavetes, S. 212).

37. Ebd., S. 210.

dem das klassische Hollywoodkino in den 1950er Jahren geführt hat. Dieser Impuls wurde nicht nur vom Szenepublikum des Undergroundfilms beachtet – in Europa, besonders in London, erreichte Cassavetes' Film ein weitaus größeres Publikum. Deshalb kann man sagen, dass SHADOWS aufgrund seiner gelungenen Kombination filmischer und musikalischer Mittel das Dilemma cooler Gemeinschaften narrativ entwickelt, filmästhetisch gestaltet und medial wirksam macht. Die Schlusszene des Films, über den bereits der Abspann läuft, macht als Pendant des Vorspanns noch einmal diese Zusammenhänge deutlich. In ihrem Zentrum steht wiederum Ben, der beschlossen hat, sein Leben zu ändern, mit seinen weißen Freunden gebrochen hat und nun etwas unschlüssig in die Nacht hinausgeht (s. Abb. 1). Die Kamera zeigt ihn wieder als Einzelgänger, diesmal aus großer Distanz, umgeben von großstädtischer Architektur. Hier ist es der coole Jazz, der das heiße, geradezu emblematische Schlussbild des Films abkühlt und den Körper des Zuschauers noch dann rhythmisch bewegt, wenn er das Kino verlässt.