

MASKE UND KOTHURN

Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Andrea B. Braids, Elisabeth Büchner (Hg.)

JOHN CASSAVETES
FILMMAKER

MASKE UND KOTHURN

INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATER-, FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT

John Cassavetes

Filmmaker

Herausgegeben von
Andrea B. Braidt und Elisabeth Büttner

Gedruckt mit der Unterstützung durch das
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung Wien

BM.W.F^a
Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung

AU ISSN 0025-4606
ISBN 978-3-205-78333-6

MASKE UND KOTHURN
INTERNATIONALE BEITRÄGE ZUR THEATER-, FILM- UND
MEDIENWISSENSCHAFT

EIGENTÜMER UND HERAUSGEBER
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Redaktion: Klemens Gruber (Leitung), Wolfgang Greisenegger,
Brigitte Marschall, Monika Meister
Redaktionelle Mitarbeit: Angelika Beckmann, Stefanie Schmitt
Umschlaggestaltung: Michael Haderer
Englisches Lektorat: Beverley Blaschke
Hofburg, Batthyanystrasse, 1010 Wien, Österreich

Coverbild: Fotosammlung Österreichisches Filmmuseum

© 2009 by Böhlau Verlag Ges. m. b. H. & Co. KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>
Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier

Printed in Europe – Prime Rate kft., Budapest

Inhalt

ANDREA B. BRAIDT / ELISABETH BÜTTNER	
Vorwort	7
EVA MEYER	
Schattenexistenz. Zu John Cassavetes' <i>Shadows</i> (USA 1959)	II
LISA GOTTO	
An der Grenze. John Cassavetes' <i>Shadows</i> (USA 1959)	17
MARC RIES	
Spinozas Kino. Anmerkungen zu zwei Filmen von John Cassavetes.	33
HOMAY KING	
Free Indirect Affect in John Cassavetes' <i>Faces</i> (USA 1968)	49
PETRA LÖFFLER	
Riskante Gesten. John Cassavetes' <i>Opening Night</i> (USA 1977)	61
TODD BERLINER	
Killing the Writer. Movie Dialogue Conventions and John Cassavetes	79
UTE HOLL	
Küchenschärfe. Die Produktion des Privaten in Cassavetes' Kino	95
AUTORINNEN UND AUTOREN	III

PETRA LÖFFLER (WIEN)

Riskante Gesten

John Cassavetes' *Opening Night* (USA 1977)

Kein Kontakt ohne Abstand.

Jean-Luc Nancy

We must make ourselves vulneralbe to life –
to unformulated, unassimilated experience.

John Cassavetes

I. ÜBERGÄNGE

Was sind Gesten? Spontane Gefühlsäußerung oder Konvention, Ausdruck einer sozialen Rolle oder bloße Pose? Gesten können all das sein, denn sie verfügen über verschiedene Register: Sie unterstützen und begleiten die sprachliche Verständigung, sie ersetzen die gesprochene Sprache, besonders bei der Äußerung von Affekten und Leidenschaften. Sie sind Bestandteil des sozialen Rollenspiels und können Ausdruck des Unbewussten oder des Wunsches nach Selbstdarstellung sein. Riskant sind Gesten deshalb, weil sie die Grenze zwischen Natur und Kultur, zwischen Präsenz und Repräsentation, zwischen »echten« und »falschen« Gefühlen unentwegt zur Disposition stellen.¹ Gesten sind demnach Grenzphänomene. Sie wirken überall dort, wo Körper miteinander in Kontakt treten und handeln. Diese Handlungen wiederum

1 Vgl. Margreth Egidi/Oliver Schneider/Matthias Schöning/Irene Schütze/Caroline Torra-Mattenkloft, »Riskante Gesten. Einleitung«, in: *Gestik: Figuren des Körpers in Text und Bild*, hrsg. v. Egidi u. a., Tübingen: Narr 2000, S. 11–41.

sind auf sehr verschiedene Weise von Verabredungen, Intimität sowie Freiheit geprägt und lassen sich grob in zwei Bereiche unterteilen: In privaten Räumen werden Gesten anders eingesetzt als in der Öffentlichkeit, denn sie werden den jeweiligen Gelegenheiten und Angelegenheiten bewusst oder unbewusst angepasst. Dort, wo sich privater und öffentlicher Raum gegenseitig durchdringen, dort, wo sich zwischen ihnen keine klaren Grenzen ziehen lassen, vervielfältigen sich die Möglichkeiten, in verschiedenen Rollen zu agieren, Beziehungen einzugehen, Gesten zu gebrauchen, Posen auszuprobieren. Grenzen verwischen, Gesten verkomplizieren sich.

Gilles Deleuze hat die Rolle von Gesten insbesondere für ein »Kino des Körpers« herausgestellt. Das Denken versenkt sich in den Körper, um das Ungedachte, das Leben selbst, zu denken.² Alltägliche Gesten bilden die Grundlage dieses Kinos, das einen Raum sich überlagernder und rivalisierender Ensembles schafft, einen Bildraum jenseits der Handlung, der »ähnlich einer *fluctuatio animi* [...] auf eine Unentschiedenheit des Körpers verweist.«³ Diese Unentschiedenheit findet Deleuze in den alltäglichen Verhaltensweisen des Körpers ebenso wie in seinen Theatralisierungen zum zeremoniellen bzw. grotesken Körper. Gerade in den wiederholten körperlichen Verrichtungen, den Ritualen des Alltags, wird für Deleuze Zeit am Körper sichtbar. Diese Rituale überführen das Vergehen der Zeit in eine nichtige Dauer, deren einziger Sinn ihr Vollzug ist – anders gesagt: Die alltäglichen Gesten erfüllen sich gerade darin, dass durch sie Zeit vergeht, in der sich das Denken selbstvergessen dem Körper überlässt.

In John Cassavetes' *Opening Night* (USA 1977) wird dieses »Kino des Körpers« greifbar. Der Film entfaltet die Gesten und Rituale des Alltags in einem sozialen Raum, in dem Privates und Öffentliches sich immer wieder berühren und schließlich ununterscheidbar ineinander übergehen: Das Theater als Schauplatz – mit seinen Akteuren und deren Handlungen auf und hinter der Bühne – wird ein Ort der Gesten par excellence. Deleuze hat in seinen Ausführungen zum »Kino des Körpers« betont, dass Cassavetes in seinen Filmen »die Geschichte, die Intrige oder Handlung, ja sogar den Raum hinter sich lässt, um zu Verhaltensweisen im Sinne von Kategorien vorzudringen, die die Zeit in den Körper ebenso wie das Denken in das Leben hineinversetzen.«⁴ Seine Filme beziehen ihre Logik, wie Deleuze feststellt, einzig durch den Einsatz von Gesten, die »das Band oder die Verbindungsstelle zwischen den Verhaltensweisen, ihre gegenseitige Koordinierung« unabhängig von Geschichte oder Intrige bilden.⁵ Damit fällt dem Gestus, dessen Begriff

2 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 244ff.

3 Ebd., S. 262.

4 Ebd., S. 248.

5 Ebd.

Deleuze in Anlehnung an Brecht verwendet,⁶ die wichtige Aufgabe zu, die Bild-Räume miteinander zu verschweißen:

Cassavetes interessiert sich einzig für den Raum, insoweit er in Verbindung zu den Körpern steht; er setzt den Raum aus abgetrennten Stücken zusammen, die allein ein Gestus wieder zu verbinden vermag. Es handelt sich um die formale Verkettung von Verhaltensweisen, die die Vereinigung der Bilder ersetzt.⁷

Diese »formale Verkettung von Verhaltensweisen« wird in *Opening Night* durch ein komplexes Beziehungsgeflecht einer Gruppe von Menschen realisiert, die die gemeinsame Arbeit an einer Theaterproduktion zusammengeführt hat und die vor, während und nach den täglichen Theaterproben aufeinander treffen. Ihr Verhalten in diesem begrenzten Milieu fügt sich zum sozialen Gestus, der ihre im Alltag nur lose zusammenhängenden Handlungsräume verknüpft. Das dabei entstehende Raumgefüge bilden folgende Segmente: An erster Stelle die Theaterbühne, auf der Schauspieler ein Stück mit dem Titel *The Second Woman* proben, das zur Premiere am New Yorker Broadway gelangen soll. Sie stehen in ständigem Kontakt zum Regisseur des Stücks, und auch die Autorin und der Produzent sind bei jeder Probe anwesend. Alle Beteiligten wohnen zudem während der Probenzeit im selben Hotel und teilen so auch viel von ihrer freien Zeit. Damit wird zugleich eine Stück-im-Stück-Situation etabliert, da die Perspektive der Kamera permanent zwischen den Räumen diesseits und jenseits der Bühne wechselt. Das Provinztheater in New Haven, in dem tagsüber geprobt wird und abends Voraufführungen stattfinden, wird wie das Hotel als ein Ort vorgestellt, an dem ständig Übergänge zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, zwischen dem Leben vor und auf der Bühne vollzogen werden. Die Handlungsräume durchdringen und verwirren sich besonders dann, wenn auch die privaten Hotelzimmer der Schauspieler zum Schauplatz vielfältiger Rollenspiele werden. Sie lassen sich mit Michel Foucault als Heterotopien ansehen, als Orte des temporären Aufenthalts und stetigen Übergangs.⁸

6 Der Gestus bezeichnet für Brecht die soziale Dimension alltäglicher Verhaltensweisen. Er stellt einen zentralen Begriff seiner Theatertheorie dar (vgl. Fußnote 5).

7 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, S. 249.

8 Vgl. Michel Foucault, »Andere Räume«, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. v. Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris/Stefan Richter, Leipzig: Reclam 1990, S. 34–46.

II. KONTAKT

Innerhalb dieser zweifachen Rahmung entwickelt der Film seine besondere Dramatik durch die wechselnden Konstellation und Allianzen seiner Figuren, der Schauspielerinnen Myrtle Gordon, dem Star des Stücks, ihren Partnern auf der Bühne, vor allem Maurice, der ihren Ehemann spielt, Sarah, der Autorin des Stücks, dem Regisseur Manny, seiner Frau Dorothy und dem Produzenten David, dem Inspizienten Jimmy und der Garderobenfrau Kelly. Sie alle sind durch ein Netz von eingespielten Gesten miteinander verbunden, das sie zu Zeugen und zugleich Handelnden in einem existentiellen Konflikt macht, den Myrtle, gespielt von Gena Rowlands, der Ehefrau des Regisseurs John Cassavetes, der selbst den Maurice gibt, vor, hinter und auf der Bühne austrägt. Zunächst tritt er als Unbehagen der Schauspielerin gegenüber der ihr übertragenen Rolle zu Tage: sie soll Virginia, eine alternde Frau spielen, die in zweiter Ehe mit dem Fotografen Marty verheiratet ist und mit dem Verlust ihrer Attraktivität und Emotionalität zu kämpfen hat. Das Unbehagen steigert sich bis zum offenen Dissens mit der Autorin des Stücks wie mit dem Regisseur der Uraufführung und zwingt Myrtle schließlich dazu, die Rolle gegen deren Intentionen zu interpretieren. Doch das ist nur die offensichtlichste, greifbarste Ebene des Konflikts. Die Auseinandersetzung der Schauspielerin mit der ungeliebten Rolle löst darüber hinaus eine krisenhafte Betrachtung des eigenen Lebens aus. Die existentielle Krise bricht durch den Unfalltod einer glühenden jungen Bewunderin aus, einem 17jährigen Mädchen, das den Bühnenstar nach einer Vorführung bestürmt hatte. Die flüchtige Begegnung mit dem Fan, deren ungestüme leidenschaftliche Verehrung, die sich im Drang, den Star zu berühren, äußert, lässt Myrtle Gordon den Verlust ihrer Spontaneität und Leidenschaftlichkeit nur umso deutlicher spüren.

Der Konflikt der Schauspielerin mit ihrer Rolle berührt grundsätzliche Fragen des Schau-Spiels: Wie viel Emotionalität investiert der Darsteller in eine Rolle, zu welchen Routinen der Darstellung nimmt er Zuflucht, wie viel Spontaneität lassen er und seine Mitspieler zu? Diese und andere Fragen werden in *Opening Night* durch eine Reihe von Spiegelungen und Verdopplungen entwickelt, die den Konflikt der Hauptfigur kaleidoskopartig in verschiedene Ebenen des Gestischen aufbrechen und fortsetzen. Diese gespiegelten und aufgefächerten Ebenen des Konflikts bewegen sich stets an der Grenze zwischen Leben und Schauspiel, Passion und Konvention. Sie machen die Ambivalenz jeder Geste zwischen Natur und Kultur deutlich. Dabei lassen sich skizzenhaft verschiedene Ebenen der Interaktion und des räumlichen Bezugs der Körper unterscheiden. Zuerst ist natürlich das Geschehen auf der Bühne, sowohl während der Proben als auch während der Abendvor-

stellungen, zu nennen. Dieser Raum umfasst das Verhalten der Schauspieler in der Probensituation, ihr Zusammenspiel vor Publikum während der öffentlichen Aufführung sowie die spontanen Zuschauerreaktionen auf das zum Teil überraschende, die »vierte Wand« durchbrechende Spiel. Mit dieser Ebene ist der Raum hinter der Bühne verknüpft, der unmittelbar an diese angrenzt und vielfache Übergänge bietet: In diesem Zwischenraum findet die Interaktion mit den Theaterleuten im halböffentlichen Raum der Professionalität statt. Außerdem tritt der Raum jenseits der Bühne in Erscheinung: Auf dieser Ebene wird das Privatleben Myrtle Gordons und ihrer Kollegen verhandelt. Auch hier kommen ausschließlich Innenräume ins Spiel: der Fond eines Wagens, ein Hotelzimmer oder Apartment, eine Bar oder ein Restaurant. Diese diegetischen Räume lassen sich stets durch gestische Verhaltensweisen aufeinander beziehen: Myrtles obligatorischer Schluck aus der Schnapsflasche des Inspizienten wird zum Beispiel vom Trinken auf der Bühne und im Hotelzimmer sekundiert. Die verlorene Nähe zwischen Myrtle und Maurice auf der Bühne findet ebenso ihre Entsprechung im Versagen, ihre frühere private Beziehung zu erneuern – wofür etwa Myrtles Verweigerung steht, sich von Maurice auf der Bühne ohrfeigen zu lassen. Schließlich beeinflussen auch die persönlichen Beziehungen, die die Filmschauspieler (Rowlands, Cassavetes, Gazzara, Chatman etc.) miteinander unterhalten, die Arbeit am Film.

Opening Night behandelt dabei auf allen Ebenen zentrale Fragen gestischen Ausdrucks. Bereits im Vorspann beklagt eine weibliche Stimme aus dem Off, die man sowohl Myrtle Gordon, ihrer Figur Virginia als auch der Schauspielerin Gena Rowlands selbst zuordnen kann, den Verlust ihrer spontanen Ausdrucksfähigkeit.⁹ Schon die ersten Einstellungen entfalten dabei die ganze Komplexität der Krise: die existentiellen Bedingungen des Schauspiels, das Verhältnis von Individualität und Gesellschaft, Intimität und Öffentlichkeit: Wir befinden uns backstage, die Kamera begleitet Myrtle Gordon, in ihrer Rolle als Virginia zugleich die Hauptfigur des Stücks wie des Films, bei ihrem Weg auf die Bühne, zu ihrem ersten Auftritt: Kleidung und Make-up werden noch einmal geprüft, Requisiten inspiziert und ein großer Schluck aus einer Flasche Bourbon genommen. Der Vorhang hebt sich. Die Kamera folgt

9 Homay King hat mit Bezug zu Pasolinis Konzept einer freien indirekten Subjektivität eingehend untersucht, wie Cassavetes in *Opening Night* nicht nur die Subjektpositionen, sondern auch die Zuordnung von Kamera- und Figurenperspektive und die Orientierung des Zuschauers durch die Verwendung der freien indirekten Rede, der mobilen Kamera sowie durch eine Dislozierung des Affekts erreicht; vgl. dies.: »Free Indirect Affect in Cassavetes' *Opening Night* and *Faces*«, in: *Camera Obscura* 56 (2004), vol. 19, no. 2, S. 104–139, hier bes. S. 104–114; bzw. dies., »Free Indirect Affect in John Cassavetes' *Faces*«, in diesem Band, S. 49–60.

ihm, fokussiert dann die Masse des Publikums und wechselt anschließend vom Prozenium in die hinteren Reihen des Theatersaals, von wo aus sie, zwischen den Körpern der Zuschauer hindurch, erneut das Geschehen auf der Bühne aufnimmt. Der Film beginnt also in medias res, ohne Vorwarnung oder Einstimmung, erst dann kommt der eigentliche Vorspann, der die einzelnen Schichten und Räume des Films zu einer Bild-Ton-Collage verdichtet, die in einem Traumbild präzise die Funktionen von Gesten umreißt. Wir hören Applaus und sehen dazu die Fotografie eines voll besetzten großen Theatersaals, darüber schwebt, nun begleitet von Klaviermusik, in einer Überblendung die Schauspielerin selbst als Engelsfigur mit graziös ausgebreiteten Armen. Gleichzeitig ertönt nun die Off-Stimme Gena Rowlands', die in ihrer Rolle als Myrtle Gordon, die wiederum als Virginia auftreten wird, bekenntnishaft den verlorenen Gaben ihrer Jugend nachsinnt: der Leichtigkeit und Unmittelbarkeit zu empfinden, in Kontakt mit anderen Menschen und deren Welt zu treten. Sie beklagt, diesen unmittelbaren Kontakt zur Wirklichkeit verloren zu haben, während ihre Silhouette drei Mal, stets leicht variiert, über die Leinwand gleitet.



Abb. 1: Der Traum der Unmittelbarkeit

III. ABSTAND

In der inszenierten Apotheose der Schauspielerin wird die Gabe des Ausdrucks an die Fähigkeit geknüpft, in Kontakt mit der Realität – und das heißt in Cassavetes' Film in erster Linie in Kontakt mit anderen Menschen – treten zu können. Dies

rührt direkt an die Vorstellung, dass Gesten ein Substitut von Kontakt – sprich: Berührung – darstellen. Jacques Derrida hat in seiner 1967 erschienenen *Grammatologie* am Beispiel von Rousseaus *Essay über den Ursprung der Sprachen* den prekären Charakter der stummen Sprache der Gesten herausgestellt, die einerseits ein »Zeichen der Freiheit« sein, andererseits aber auch »Versklavung« bedeuten kann. Die beiden extremen Pole – »Freiheit« einerseits, »Versklavung« andererseits – stehen für Rousseau in Abhängigkeit davon, inwieweit Gesten unmittelbarer Ausdruck bzw. »ganz der Repräsentation und der Unendlichkeit der Verweisungen unterworfen« sind, wo »das Eigentliche der Präsenz keinen Platz mehr« findet.¹⁰ Rousseau knüpft in seiner Schrift die Idee eines unmittelbaren Zeichens an einen begehrenden Körper, der die stummen Zeichen der Liebe hervorbringt. Am Ursprung des unmittelbaren Zeichens steht somit eine Berührung und – das ist wichtig – zugleich ihr Substitut. Rousseau gibt ein bezeichnendes Beispiel, das er der griechischen Mythologie entnimmt: Als Ersatz für den scheidenden Geliebten zeichnet eine junge Frau seinen Schattenriss mit einem Stäbchen auf einer Wand nach. In dieser Berührung werden eine Unmittelbarkeit und Nähe aufrechterhalten, die das Stäbchen zugleich unterbricht. Es etabliert eine »winzige Differenz« zwischen dem Begehren zu berühren und dem Begehrten. Erst durch diesen nichtigen Abstand wird es überhaupt ein Zeichen. Die Abstandnahme bedeutet zugleich den »Abbruch der Unmittelbarkeit«, denn ohne diesen Abstand gibt es keine Zeichen und damit auch keine Gesten.¹¹ Je geringer dieser Abstand ist, desto unmittelbarer ist auch der Kontakt – deshalb bedient sich die Sprache der Liebe so gern der Gesten. Für Derrida denkt Rousseau in dieser Hinsicht »das Zeichen von seiner Grenze her, die weder der Natur noch der Konvention angehört«, zugleich als »Grenze eines unmöglichen Zeichens«, dem die Geste und der Blick näher seien als die gesprochene Sprache.

Derrida macht die Widersprüche in Rousseaus Denkweise deutlich, setzt das Verhältnis von stummer und gesprochener Sprache in Beziehung zum angenommenen Ursprung der Sprachen und zeigt ihre »wechselseitige und unaufhörliche Supplementarität«.¹² Zieht man seine Überlegungen für eine Interpretation des Gebrauchs von Gesten in Cassavetes' Film *Opening Night* heran, lassen sich eine Reihe von Fragen entwickeln: Welchen Gebrauch macht Cassavetes von Gesten als einer stummen Sprache des Körpers und in welchem Verhältnis stehen sie zur gesprochenen Sprache? Wie spricht der Körper im Unterschied zur Sprache? In welcher

10 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 401f.

11 Ebd., S. 403.

12 Ebd., S. 404.

Weise bearbeitet der Film die Grenze zwischen Natur und Kultur, Unmittelbarkeit und Konvention? Welche filmische Möglichkeiten setzt er dabei ein und gelingt es, Rousseaus »unmögliches Zeichen« als ästhetische Option des Films zu realisieren?

Für Cassavetes' Interesse an Gesten, an der Berührung als Szene des Kontakts und Urszene einer zeichenhaften Geste, lassen sich in *Opening Night* zahlreiche Belege finden. Die verzweifelten Versuche eines jungen Fans, der 17jährigen Nancy, dem umjubelten Star Myrtle Gordon nach einer Aufführung nahe zu kommen, die Schauspielerin zu umarmen und ihr unter Schluchzen immer wieder »I love you« zu sagen, stehen für die unmittelbare, spontane Sprache der Affekte, für ein Begehren, das sein Objekt berühren und letztlich vereinnahmen will. Bereits dieser erste Kontakt zwischen Nancy und Myrtle macht das Dilemma des Begehrens nach absoluter Nähe deutlich: Der Star wird von »allen« begehrt und muss sich entziehen, um begehrt zu bleiben. Das Autogramm, das Myrtle ihrem Fan gibt, der mit der Hand ausgeführte Schriftzug ihres Namens, ist ein zweifaches Substitut der verwehrten Berührung, deren Vergeblichkeit am Ende der Szene durch Nancys fortgesetzten Versuch deutlich wird, die Schauspielerin, die bereits in einer Limousine geschützt vor dem plötzlich niedergehenden Regen sitzt, erneut zu berühren. Ihre Hand streicht immer wieder über die regennasse Scheibe, hinter der sie längst im trockenen Fond des Wagens sitzt – eine Geste wie ein stummer Aufschrei, die die Kamera in einer langen Einstellungsfolge, die immer wieder die Hand und das verzerrte Gesicht der vor Regen triefenden Gestalt durch das tropfnasse Fensterglas hindurch zeigt, dem Blick des Zuschauers aufdrängt.



Abb. 2: Der vergebliche Versuch einer Berührung

Dies sollte nicht ihre letzte Begegnung gewesen sein. Auch nach ihrem plötzlichen Unfalltod sucht Nancy Myrtle immer wieder heim. Myrtle »begegnet« ihrem jungen alter ego zuerst im intimen Raum der Theatergarderobe wieder, wo sich die Schauspielerin während der aufreibenden Probenarbeit zurückzieht. Hier nimmt

sie, indem sie die Augen schließt, Abstand von den Ereignissen des Tages, von den anderen und sich selbst. Als Myrtle vor dem großen Spiegel sitzend langsam die Augen wieder öffnet, wendet sie ihren Blick plötzlich zur Seite, weil sie sich angeblickt glaubt. Auf ihrem Gesicht zeichnet sich zuerst ungläubiges Staunen ab, das einer freudigen Überraschung weicht, da sie den Blick erkennt, der sie getroffen und überrascht hat. Nancys geisterhafte Erscheinung wird durch unscharfe Konturen eines weiblichen Körpers angedeutet, der sich vor das Kameraobjektiv schiebt, das noch immer Myrtle fokussiert. Die Kamera rückt den Gesichtern beider Frauen in den folgenden Einstellungen extrem nahe, zeigt zum Teil nur Augen und Mundpartie. Dabei wechselt sie ihren Standpunkt permanent: Die Kamera zeigt das Gesicht Myrtles von der Seite, von vorn, halb verdeckt durch den anderen Körper, dann wieder von der Seite, doch jetzt von der anderen. Auf diese Weise wird der Raum diesseits und jenseits des Spiegels in extremen Ausschnitten wiedergegeben. Er büßt durch diese Manöver der Kamera seine Homogenität ein, und die Grenze zwischen beiden Räumen verschwindet genau in dem Augenblick, in dem sich beider Hände zu berühren scheinen und Myrtles Gesicht durch ein Lächeln erstrahlt. Der Raum diesseits und jenseits des Spiegels wird durch den Gestus einer imaginierten Berührung miteinander verknüpft.



Abb. 3: Die Berührung im/am Spiegel

Dabei entsteht der Eindruck, dass die Kamera die subjektive Position Nancys einnimmt und Myrtle aus dem Spiegel heraus aufnimmt, dass sie also einen ›unmöglichen‹ Platz wählt. Sie filmt aus einem virtuellen Raum heraus, denn für die filmische Realität der Geistererscheinung Nancys existiert hier der Spiegel schlichtweg nicht. Diese Verunklarung der Raumgrenzen, der Grenze zwischen aktuellem und virtuellem Bild, erzielt Cassavetes durch extreme Naheinstellungen und geringfügige Perspektivverschiebungen, die sich nicht zu einem homogenen Raumeindruck zusammenfassen lassen. Dies verunsichert auch die Position des Filmzuschauers, der über den diegetischen Status dieser Geistererscheinung zumindest für einen Moment im Unklaren gelassen wird. Nancys vermeintliche Rückkehr begreift der Film als Figuration eines Wunsches, dessen Erfüllung zum Phantasma wird, die er jedoch gleichzeitig als Imagination visioniert: Das Unmögliche des Wunsches wird so zur Möglichkeit des Films. Der Spiegel fungiert in dieser Szene als Projektionsfläche für eine besondere Art der subjektiven Einstellung, wie Christian Metz mit Bezug auf Edward Branigan unterstrichen hat: »Alles ereignet sich, als ob die Figur, anstatt ihren Blick in einen vorhandenen Raum zu richten, ihren Körper dorthin projizierte.«¹³ In vergleichbarer Weise betrachtet Deleuze Spiegelbilder als Kristalle, in denen aktuelles Bild und virtuelles Bild zusammenfallen, »wo Reales und Imaginäres nicht mehr zu unterscheiden sind.«¹⁴

Bei der ›Begegnung‹ mit Nancy im Spiegel geht es wiederum um die (Un-)Möglichkeit einer Berührung des anderen (Selbst), einer Kontaktaufnahme mit dem, was man als das Begehren Myrtles bezeichnen könnte: ihre Sehnsucht nach Liebe, die sich einmal mehr über die Geste einer unmöglichen Berührung realisiert. Mit anderen Worten: Rousseaus »unmögliches Zeichen«, das das Bezeichnete berührt und doch Zeichen ist, findet sich in der Geste der Berührung der beiden Hände im/am Spiegel als unerfüllbarer Wunsch filmisch verwirklicht. Diese Wunscherfüllung ereignet sich nicht von ungefähr in Myrtles Garderobe, in der sie für wenige Augenblicke allein ist, in einem Interieur also, in dem sich wörtlich genommen das Innere entfalten kann. Dieses Interieur bildet den Schauplatz für eine Szene des Narzissmus, deren Gegenstand die Selbstliebe als unterdrückter Wunsch der Schauspielerin ist – sie, die vom Publikum ›geliebt‹ wird, weil ihr das, wie die Garderobenfrau Kelly betont, zusteht, kann sich nicht selbst lieben. So lassen sich ihre wegwerfende Geste beim Blick

13 Christian Metz, *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus 1997, S. 65. Erinnert sei an dieser Stelle auch an Jacques Lacans These der Spaltung des Sehens, die sich zwischen Auge und Blick abspielt (vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin: Ullstein/Quadrige 41996).

14 Vgl. Gilles Deleuze, *Unterhandlungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 78.

in den Spiegel bei anderer Gelegenheit wie ihre Frage an den Regisseur interpretieren, ob er nicht meine, dass sie mehr und mehr Humphrey Bogart ähnlich sehe und schließlich auch ihr in vielen Szenen nur kaum verhehlter Selbstüberdruß.



Abb. 4: Der Spiegel als Szene des Narzissmus

Der Spiegel wird von Michel Foucault als Beispiel einer Verbindung von Heterotopie und Utopie angeführt – seine Ausführungen lassen sich auf die Spiegelszene in *Opening Night* mühelos beziehen:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.¹⁵

Der Spiegel vereint als Utopie bzw. Heterotopie Unvereinbares, er versetzt Aktualität und Virtualität, Oberfläche und Tiefe in Berührung. Zugleich hat John Cassa-

¹⁵ Michel Foucault, »Andere Räume«, S. 39.

vetes dieser utopischen Heterotopie oder heterotopischen Utopie eine bestimmte Rolle in seinem Denken über das Schau-Spiel und damit einen privilegierten Ort in *Opening Night* zugewiesen: »Die egoistische, individuelle Seite – das Wunschbild von sich selbst – ist für mich der Inbegriff einer Schauspielerin.«¹⁶

Die spontane Unmittelbarkeit des Gefühls erklärt die Schauspielerin Myrtle Gordon später im Film zu einer Domäne der Jugend. Als routinierte, sehr erfolgreiche Schauspielerin sei ihr »many years and plays later« dieser unmittelbare Zugang zu Emotionen verloren gegangen. Und genau dieser Verlust macht ihr die Darstellung einer Frau zum Problem, die den Verlust ihrer Liebesfähigkeit hinnimmt. In zahlreichen Diskussionen und Auseinandersetzungen mit der Autorin des Stücks wehrt sich die Hauptdarstellerin gegen die Zumutung, diesen Verlust nicht nur bei ihrer Figur akzeptieren zu sollen. In den geschilderten Szenen steht immer wieder die Gefahr des Kontaktverlusts auf dem Spiel. Distanz schlägt um in Nähe und diese provoziert wiederum Distanz. Diese Bewegungen prägen den Rhythmus des Films. Nah- und Fernbeziehungen werden durch ihr unterschiedliches Verhältnis zur Sprache und zur Geste definiert: Sprache geht auf Abstand, Gesten hingegen schaffen Nähe. Myrtles Beziehung zu Sarah, der Autorin des ungeliebten Stücks, etwa ist ein Verhältnis auf Distanz und von daher von zahlreichen Gesprächen dominiert. Im Unterschied dazu ist Myrtles Beziehung zu den Männern in ihrer Umgebung sehr viel stärker körperlich und natürlich sexuell geprägt: Die häufigen Umarmungen und Küsse mit wechselnden Partnern sind narzisstische Gesten, die auf ihren Wunsch verweisen, geliebt zu werden. Eine eigentümliche Fernbeziehung unterhalten Dorothy, die Frau des Regisseurs, und Myrtle miteinander. Ohne dass diese von ihrer »zweiten Besetzung« wirklich Notiz nimmt, stehen sich beide Frauen in ihrem Lebenskonflikt, der sich in Einsamkeit und Frustration äußert, nahe. Das zeigt *Opening Night* durch zahlreiche flüchtige Berührungen der beiden, so etwa drückt Myrtle Dorothy vor dem Theater an die Wand, ohne sie wirklich zu bemerken, und am Ende des Films umarmen sich beide Frauen. Daneben gibt es auch Beziehungen, die Nähe und Distanz gestisch austarieren, wie zum Beispiel zwischen dem Ehepaar Manny und Dorothy. An ihren wohlgesetzten, routinierten, bisweilen auch spielerischen Gesten des Sich-Berührens, ihrer Vertrautheit mit den Gesten des anderen, die die Kamera durch Nahblicke in ihrer Deutlichkeit noch verstärkt, lässt sich die gestische »Verkettung von Verhaltensweisen«, von der Deleuze spricht, eindrücklich studieren.



Abb. 5: Die Verkettung von Verhaltensweisen

Auffällig ist, dass sich *Opening Night* parallel dazu auf eine Reihe konventioneller Gesten und den sozialen Raum konzentriert, in denen sie sich entfalten. Vor allem Rauchen und Trinken werden exzessiv als Gesten eingesetzt, um die Einsamkeit der Figuren auszudrücken. Zugleich dienen sie als Kompensation für gescheiterte Kontaktversuche: Dass Myrtle immer und überall raucht und trinkt, um sich zu betäuben, prägt sich unweigerlich ein. Diese Gesten implizieren keine Nähe, weil sie weniger den Kontakt mit anderen Menschen implizieren als die Berührung mit einem Objekt als deren Substitut: die Zigarette im Mund, das Glas an den Lippen. Dass daneben auch der Blicktausch ein schwieriges Terrain der Kontaktaufnahme darstellen kann, lässt sich an den vielfältigen Versuchen zwischen Myrtle und Maurice ablesen, über den Erwidern suchenden Blick zu einem Einverständnis zu gelangen. Auch das Telefonieren wird in *Opening Night* als »expressives Kommunikationsmittel«¹⁷ inszeniert, das Kontakt auf Distanz herstellt und es außerdem ermöglicht, auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig zu agieren – etwa wenn Manny mit Myrtle telefoniert und gleichzeitig seiner Frau Dorothy zuschaut, die ihn durch eine pantomimische Vorstellung vom Gespräch ablenken will. Diese Beispiele unterstreichen: durch konventionelle Gesten lässt sich Kontakt nur mittelbar herstellen. Sie entsprechen dem Gestus im Sinne Brechts als der sozialen Dimension gestischer Verhaltensweisen. In Cassavetes' Film misslingen gerade die konventionellen Gesten auffällig oft, die sozialen Kontakt initiieren sollen.

IV. RÄUME

Die verschiedenen Räume und Ebenen von *Opening Night* werden also in erster Linie gestisch, durch eine logische Abfolge von Verhaltensweisen, miteinander verbunden. Kamerabewegungen stellen über die Grenzen der jeweiligen Räume hinaus Kontinui-

¹⁷ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 140.

tät her. Besonders deutlich wird dies beim Durchschreiten von Türen, bei den Passagen zwischen Hinterbühne, Vorderbühne und Publikumsraum. Auch jenseits des Theaters werden Schauplätze der sozialen Interaktion privilegiert: Wir sehen die Figuren kaum je allein, für sich, sondern immer in Beziehung zu anderen Figuren, an Plätzen, die einen Kontakt geradezu erzwingen wie gemeinsame Taxifahrten, Spaziergänge, Gespräche in Hotelzimmern, in Fahrstühlen, in Bars oder bei einer Trauerfeier. Stets bewegen sich die Figuren in einem Raum, in dem sie sich auf andere in diesem Raum befindliche Personen beziehen müssen. Dies trifft ohne Einschränkung auch auf die ›Geistererscheinung‹ Nancy zu. John Cassavetes hat mit Vorliebe tragbare Kameras mit Teleobjektiv benutzt, um einerseits alle Aktionen seiner Darsteller verfolgen und sie andererseits bei Bedarf ohne Linsenwechsel möglichst nah fokussieren zu können.

Zu den Räumen, die auf unterschiedliche Weise ein Feld des Sichtbaren und der Konventionen etablieren und Interaktionen ermöglichen, gesellt sich eine bewegliche Kamera, die die verschiedenen Räume und Schauplätze des Geschehens durchmisst und wie ein mobiler Spiegel variable, in ihren wirklichen Ausmaßen und ihrer Lage zueinander aber unbestimmt bleibende Räume schafft. Räume, in denen das Sichtbare genauso wichtig ist wie das Unsichtbare, in denen das potentiell Sichtbare als Möglichkeit einer Kameraarbeit erscheint, die das aktuell Sichtbare in Richtung auf einen virtuellen Raum öffnet – so wie der Spiegel für Foucault die Tiefe des virtuellen Raums offenbart. Diese Räume sind nicht nur Orte, an denen sich Gesten entfalten können, sondern sie sind selbst gestisch, insofern sie etwas ausdrücken, das heißt, bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten des Raums realisieren. Solche Ausdrucksmöglichkeiten hat Gilles Deleuze in seinem ersten Kinobuch unter der Perspektive einer »Rettung des Affektbildes«, der »Erweiterung der ihm eigenen Grenzen« verhandelt. Dort fordert er:

Die Affekte müssten einzigartige, mehrdeutige und immer wieder neue Kombinationen bilden [...]. Die Bewegung hingegen müsste den jeweiligen Stand der Dinge überschreiten und die Fluchtlinien gerade so weit verfolgen, um im Raum eine neue Dimension zu erschließen, die solchen Affektkompositionen offenstünde.¹⁸

Diese neuen, gleichzeitig einzigartigen und mehrdeutigen Kombinationen würden eine »Wendung der Gesichter zum Offenen, zum Lebendigen« hin bewirken und letztlich das Affektbild vom Gesicht lösen.¹⁹

¹⁸ Ebd., S. 141.

¹⁹ Ebd., S. 142.

Cassavetes verwendet in vielen Szenen stark angeschnittene Großaufnahmen, die, sofern sie nicht durch die Position der Kamera gegenüber einer Figur bestimmt sind, Entstellungen (*décadrages*) im Sinne von Pascal Bonitzer darstellen.²⁰ Es ist der Affekt, schreibt Deleuze, der »sich einen Raum herauschneidet«.²¹ Weil die Kamera dem Zuschauer nie eine komplette Übersicht über den Schauplatz gibt, sondern stets nur den Bereich zeigt, in dem sich eine Handlung abspielt, lässt sie ihn oft im Unklaren nicht nur über die wirklichen Ausmaße dieser Schauplätze, sondern auch über ihr räumliches Verhältnis zueinander. Auf diese Weise entstellt Cassavetes den gefilmten Raum, denn durch die Kameraarbeit werden dessen natürliche Grenzen und Proportionen verunklart. Der Raum wird dadurch zu einem gestischen Raum, zu einem Raum des Affekts, der sich einzig durch seine Beziehung zu diesem Affekt definiert. »Der Raum selbst hat seine Koordinaten und ebenso seine Maßverhältnisse verloren. Er ist jetzt taktile Raum.«²² Als Ausdrucksraum, Raum der Gesten ist er »nicht mehr dieser oder jener bestimmte Raum«, sondern »beliebiger Raum geworden«,

ein einzigartiger 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.²³

Für Deleuze ist dieser beliebige Raum in der Lage, die »Entstehung, fortschreitende Entwicklung und Ausbreitung des Affekts herauszuarbeiten«²⁴ – genau das hat Cassavetes in *Opening Night* versucht.

Deleuze hat an Cassavetes' filmischem Werk den Übergang von ikonischen Affektbildern, die sehr stark die Großaufnahme von Gesichtern privilegiert haben,

20 Vgl. Pascal Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*, Paris: Ed. Cahiers du cinéma/Gallimard 1999, S. 65–80.

21 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 151.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 153. Im französischen Original heißt der Begriff »espace quelconque«, was »irgendein Raum« bedeutet. Vgl. zum Begriff des »espace quelconque« und seinem theoretischen Ort in Deleuze' Filmtheorie: Michaela Ott, »L'espace quelconque: der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: *UMWIDMUNGEN – architektonische und kinematographische Räume*, hrsg. v. Gertrud Koch in Zusammenarbeit mit Robin Curtis und Marc Glöde, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 150–161 sowie Réda Bensmaïa, »Der beliebige Raum als Begriffsperson«, in: *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*, hrsg. v. Oliver Fahl/Lorenz Engell, Weimar/Paris: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Presses de la Sorbonne Nouvelle 1997, S. 153–164.

24 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 153.

zu räumlichen Affektbildern in seinen späteren Filmen wie *The Killing of a Chinese Bookie* (USA 1976) und *Opening Night* betont, in denen er »losgelöste Räume von starkem affektivem Gehalt« konstruiert habe.²⁵ Diese affektiven Möglichkeiten des »taktile Raums«, der nicht mehr dem Gesicht und der Großaufnahme unterworfen ist, hat der Regisseur in *Opening Night* mit besonderem Interesse verfolgt. Man muss sich nur die Enge und Verschachteltheit der Gänge auf der Hinterbühne und im Gegensatz dazu die Ausdehnung des Publikumssaals vergegenwärtigen oder die schmale Künstlergarderobe als intimen Raum, in dem die Schauspielerin in ihre Rolle schlüpft, mit der schieren Größe von Myrtles Apartment vergleichen, in dem die Möbel wie Requisiten auf einer Bühne platziert sind und die Bar den einzigen wirklichen Bezugspunkt ihrer privaten Existenz bildet. In verwandter Weise hat Cassavetes in *The Killing of a Chinese Bookie* die höhlenartige Enge von Nachtclubs als diffuses Schattenreich behandelt und inszeniert.

In *Opening Night* treibt Cassavetes das Spiel mit den gestischen Potentialen dieser Räume bis zu ihrer Konfusion: Etwa wenn Myrtle während des nächtlichen Besuchs von Manny in ihrem Apartment plötzlich anfängt, Zeilen aus dem gemeinsam geprobteten Stück aufzusagen, den privaten Raum somit zur Bühne macht und ihren Regisseur durch dieses unvorhersehbare Manöver mehr als verwirrt. Diese impulsive, spontane Handlung torpediert zugleich die Unterscheidung zwischen privater und Rollenidentität, zwischen privatem Raum der Intimität und öffentlichem Raum der (Selbst-)Darstellung. Riskant ist diese Geste, weil sie sich auf dem schmalen Grat zwischen einem unmittelbaren Impuls und der Konventionalität einer solchen Reaktion bewegt und den Zweifel daran, dass ihr Verhalten »nur« gespielt ist, nicht auflöst. Dennoch ist diese Geste des Schau-Spielens oder anders gesagt: das Schauspiel als Geste nicht indifferent. Sie bezeichnet vielmehr den geringen Abstand, der sie überhaupt zu einem Zeichen macht, aber zugleich von der Unmittelbarkeit trennt. Sie riskiert es, jederzeit als Trick entlarvt zu werden.

Spätestens an diesem Punkt des Films wird klar, dass jede Pose oder konventionelle Geste in einen spontanen gestischen Impuls umschlagen kann, dass aus der »Versklavung« durch die Repräsentation wieder die »Freiheit« einer Geste erwachsen kann. Zwischen »Natur« und »Kultur« sind die Übergänge fließend und in beiden Richtungen möglich. Um solche Augenblicke als Umschlagpunkte inszenieren zu können, arbeitet Cassavetes bei den Dreharbeiten bevorzugt mit langen Einstellungen, in denen die Kamera die Figuren bei ihren Bewegungen durch den Raum verfolgt.

25 Ebd., S. 168.

Gerade diese ungewöhnlich langen Einstellungen vermögen einen Eindruck von dem riskanten Einsatz der Gesten zwischen ›Freiheit‹ und ›Versklavung‹, zwischen den ›unmöglichen Zeichen‹ des Kontakts und den taktilen, beliebigen Räumen zu geben, indem sie deren Möglichkeiten potenzieren und die »Entstehung, fortschreitende Entwicklung und Ausbreitung des Affekts«²⁶ erfahrbar machen. Am Ende des Films wird deutlich, dass ein Ereignis wie die Theaterpremiere, die Cassavetes' Film mehr als nur Titel ist und dessen Eintreten immer wieder (durch jede erneute Probe) aufgeschoben wird, ebenso den filmischen Raum aufsprengen kann wie eine riskante Geste oder ein Gesicht in Großaufnahme. So lassen sich die Proben und Voraufführungen mit dem Aufschub von Myrtles Konflikt bis zur ›Opening Night‹ in Beziehung setzen. Der Aufschub folgt dabei nicht einfach einer Dramaturgie der Steigerung, die unweigerlich auf eine Katastrophe zusteuert und daraus ihre Spannung zieht, sondern dient vielmehr der Entfaltung des gestischen Affektraums mit allen seinen Schichten und Schattierungen.

26 Ebd., S. 153.