

LISA GOTTO (REGENSBURG)

An der Grenze

John Cassavetes' *Shadows* (USA 1959)

Mit dem Anspruch, ein Kino des absoluten Ausdrucks zu begründen, präsentierte John Cassavetes seine erste Regie-Arbeit *Shadows* am 11. November 1959 in New York – und bewegte sich damit an einer Grenze, die die Produktionsweise des klassischen Hollywoodkinos mit neuen, unabhängigen Arbeitsansätzen konfrontierte. Ein ganzes Künstlerleben lang ist Cassavetes Grenzgänger geblieben. Dabei bewegen sich seine filmischen Verfahren in einem Terrain, das keine festen Schranken anerkennt. Vielmehr scheint es darum zu gehen, den Grenzwert des Films selbst auszuloten. Ute Holls Bemerkung in Bezug auf *Faces* (USA 1968) gilt im Grunde für jeden Cassavetes-Film: »Ihm eine Geschichte zuzuschreiben heißt, Struktur, Sinn und Bedeutung zu setzen, wo der Film deren Haltbarkeit eben ausmisst: eine akribische Vermessung, als deren Maßstab das Filmische selbst vorgestellt ist.«¹

Im Folgenden soll es darum gehen, Cassavetes' Filmschaffen entlang seines Debut-Werks *Shadows* nachzuspüren. Im Vordergrund steht dabei die Frage nach einem filmischen Zugang, der sich selbst als unablässige Grenzbewegung versteht.

¹ Ute Holl, »Ein Gesicht ist ein Gesicht ist kein Gesicht. Anmerkungen zur Geschichtlichkeit der Physiognomie im Film«, in: *ÖZG* 14/3, 2003, S. 50–67, hier S. 50.

I. GRENZ-FLÄCHE: HAUT

Abb. 1: *Shadows*

Drei Geschwister verbindet der stets aufs Neue vorgeführte Versuch, sich in der Öffentlichkeit darzustellen und zu behaupten, sich als Persönlichkeit zu positionieren. Problematisch ist dabei die Konfrontation von Selbstentwurf und Außenwelt, die für diverse Verunsicherungen sorgt. Hughes Anspruch, als seriöser Sänger ernst genommen zu werden, erfährt Rückschläge durch künstlerisch anspruchslose Angebote; Bens Jazzambitionen verlieren sich in ziellosen nächtlichen Ausflügen; Lelias Schreibversuche werden von ihrem Mentor David zwar betreut, nicht jedoch gewinnbringend vorangetrieben. Weiterhin bringen die jeweiligen Auftritte in der öffentlichen Sphäre meist schmerzhaft Erfahrungen mit sich: Hugh wird während eines Auftritts ausgelacht und muss seine Darbietung vorzeitig abbrechen, Ben wird mehrfach in Prügeleien verwickelt und Lelias Eigenentwurf als begabte Nachwuchsschriftstellerin gerät während einer Literaturparty zur Farce.

Die Suche nach einem Platz in der Gesellschaft betrifft jedoch nicht nur das selbst geformte Bild als Künstler oder Künstlerin, sondern auch die Konstruktion der ethnischen Identität, die *Shadows* jedoch wesentlich subtiler präsentiert. Im Ver-

gleich zu den artifiziellen Stilisierungen der jeweiligen Künstlerperformanz fällt der Selbstentwurf des ethnischen Subjekts ungleich unauffälliger aus. So verlaufen die ersten zwei Drittel des Films ohne explizite Erwähnung der Rassenthematik: Lelias und Bens Status als hellhäutige Afroamerikaner wird weder ostentativ kommentiert noch offen problematisiert. Und doch macht der Film eines immer wieder deutlich: Das Hauptproblem ist das Hautproblem. Dabei handelt es sich um das Problem einer Ebene, die sowohl die Identität der Figuren als auch die Identität des Films (denn Film heißt ja nichts anderes als Haut) betrifft. Gemeint ist eine profunde Instabilität, die in der Vorstellung der Haut als Fläche zwischen Selbst und Welt bereits angelegt ist. Sie erinnert uns daran, dass das Verhältnis von Innen und Außen keiner rigiden Grenzziehung gehorcht, sondern nur als poröse Zone des Übergangs und der Ungewissheit gedacht werden kann, als eine Ebene, an deren Grenze alle Begegnungen ihre jeweiligen Möglich- und Unmöglichkeiten erfahren.

Wie schwer sich das Dilemma der Identität lösen lässt, wird durch den gesamten Film deutlich. Dabei verzichtet Cassavetes weitgehend auf eine Reproduktion des Konflikts entlang der Narrative, sondern präsentiert das Motiv auf einer Ebene, die sich jenseits der gesprochenen Dialoge und sichtbaren Aktionen ausbreitet. Stets versuchen die Figuren, den äußeren Schein zu wahren und das eigene Selbst als autonomes System aufrechtzuerhalten, werden jedoch immer wieder mit leisen Zwischentönen konfrontiert, die die Grenzen einer derartigen Selbstkonstruktion hervortreten lassen.

Deutlich wird dies nicht zuletzt an der Figur Bens, deren gemischtrassige Identität die konfliktbelastete Beziehung von Selbst- und Fremdbild als Veräußerung präsentiert: als eine Verlagerung auf die obere Schicht des Körpers und damit auf die Oberfläche des Films. Zentral ist in diesem Zusammenhang die Inszenierung der Haut als ambivalente Körperbegrenzung. Als Medium der Anschaulichkeit ebenso wie des affektiven Ausdrucks präsentiert sie eine perzeptive Relation, die die Passage zwischen Innen und Außen als identifikatorischen Prozess wahrnehmbar macht. Bemerkenswert ist eine Szene, die eine private Party in der Wohnung der drei Geschwister präsentiert.

Ben wirkt inmitten lachender und tanzender Gäste auffällig isoliert. Teilnahmslos beobachtet er das Geschehen von einer Randposition aus, als »einer, der zuschaut, wie die anderen eine Gemeinschaft sind.«² Der Grund seiner offensichtlichen Verstimmung, seines merkwürdigen Unbehagens, bleibt im Unklaren. Überraschend bricht seine undefinierte Gefühlslage aus. Ben wird von einer schlan-

² Anja Streiter, *Das Unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*, Berlin: Vorwerk 8 1995, S. 28.



Abb. 2: *Shadows*

ken, schwarzen Frau angesprochen, die ihn zur aktiven Teilnahme an der Party animieren will. Als sie ihn körperlich berührt und ihren Arm auf seine Schulter legt, reagiert er deutlich ablehnend: »Don't touch me!« Diese erste Reaktion steigert sich, nachdem die Zurückgewiesene sich nicht sofort zurückzieht, zu einem aggressiven Angriff: Ben schlägt der Frau ins Gesicht, prügelt sich darauf mit seinem Bruder Hugh und verlässt schließlich fluchtartig die Wohnung. Peter W. Jansen bezeichnet diese Szene als eine Situation, »deren Intensität von geradezu schmerzhafter Genauigkeit ist und in der Habitus und Körperreaktion eine Geschichte erzählen, die selbst die Geschichte des Films ist.«³ Tatsächlich können der während dieser Sequenz präsentierte Konflikt sowie die Form der Veranschaulichung, die Cassavetes für dessen Darstellung wählt, als wiederkehrende Grundkonstante des Films *Shadows* gelten. Zunächst ist auffällig, wie plötzlich und unvorbereitet sich die emotionale Eruption ereignet. Der Vorgang wird weder auf der Dialogebene noch in der sich anschließenden Handlung angemessen erläutert oder erklärt. Es bleibt unklar,

3 Peter W. Jansen, »Shadows«, in: *John Cassavetes* (= Hanser Reihe Film: 29), hrsg. v. Peter W. Jansen/Wolfram Schütte, München/Wien: Carl Hanser 1983, S. 55–63, hier S. 61.



Abb. 3: *Shadows*

woran sich Bens Irritation entzündet, was der Anlass seiner Aggression gewesen sein mag oder wo die tiefer liegenden Ursachen zu suchen oder zu finden wären.

Diese Form der filmischen Darstellung, die die Unvorhersehbarkeit eines Handlungsimpulses nicht als konstruiertes Erzählelement, sondern vielmehr als wellenförmige Energiebewegung präsentiert, gehört zu den grundlegenden Determinanten von Cassavetes' Filmsprache. Weiterhin deutet der plötzliche Stimmungswechsel, der sich als flüchtige Irritation über die Bilder legt, auf eine emotionale Konfusion hin, die allein affektiv artikuliert werden kann, sich also nicht in erklärende Worte fassen lässt. Eine besondere Signifikanz kommt daher dem Körper und seinen Stellungen, Haltungen, Bewegungen zu: als Quelle und Medium der Bedeutung, die sich jenseits der Dialogstruktur entfaltet. Peter W. Jansen überträgt diesen Zusammenhang auf die oben beschriebene Sequenz und erklärt Bens Verhalten wie folgt: »Er schiebt sie weg [...], weil er die Berührung erkennbar nicht ertragen kann: seine Reaktion ist unmittelbar physisch. Da sie verbal nicht erläutert wird, kann offen bleiben, ob Ben auf die schwarze Haut [...] oder auf die Frau

reagiert.«⁴ Hier bleiben Jansens Ausführungen ungenau: Denn Ben reagiert sowohl auf die schwarze Haut als auch auf die Frau. Genauer: Er reagiert in Form eines Abwehrgestus auf dasjenige, was als mediale Vermittlung den Körperkontakt mit dem Anderen (die Frau/das Schwarze) ermöglicht: den Moment der Berührung.

Im Zusammenhang mit der ambivalenten Ethnizität des Mischlings ist das Visualisierungsverfahren der umgrenzenden Körperhülle aufschlussreich: Es führt zu einer Semiotisierung der Epidermis als bedeutungstragender Schicht. Darüber hinaus fungiert die Haut jedoch auch auf einer anderen Ebene als Fläche der Identitätsproblematik, denn sie ist zugleich das Medium des taktilen Körperkontaktes, wo Selbst- und Fremdwahrnehmung im Modus der Berührung zusammenkommen. Der Effekt ist somit ein mehrfach gedoppelter: Die Haut bildet einerseits einen Abschluss zur Umwelt, der das Selbst als schützende oder einengende Hülle umgibt, andererseits ist sie durchlässig insofern, als sie grundsätzlich dazu in der Lage ist, Empfindungen zu transportieren, seien sie angenehmer oder unangenehmer Art. Und die Berührung stellt einen weiteren ambivalenten Dopplungsprozess dar, denn sie steht für die Wechselseitigkeit von Tasten und Spüren, die im gegenseitigen Körperkontakt zusammen kommen.

Im Gegensatz zum visuellen Eindruck der Haut, der sich als Oberfläche aus der Distanz der Betrachtung ergibt, wird die Haut im Medium der Berührung als Empfindungsorgan kontaktiert und somit einer Konfrontation ausgesetzt, der sie sich nicht entziehen kann. Der taktile Kontakt bildet gewissermaßen die Schnittmenge zwischen dem Selbst und dem Fremden und steht somit für eine Form der Ambivalenz, die das Identitätsdilemma des ethnischen Mischlings gleich mehrfach zu reflektieren vermag.

Berühren, Begreifen changiert zwischen Fassen und Erfassen gleichwie zwischen Erfasst- und Ergriffenwerden: Die Erfahrung von Gegebenem bedarf dieser Wechselseitigkeit, der Haut-Dialoge, der Oberflächen-Dialoge. Folglich handelt es sich beim Taktilen in erster Linie um einen Indifferenzsinn; er duldet keinen Entzug. Sein Format die Diffusion, die Entgrenzung. Unerbittlich fließen Innen und Außen wie gleichermaßen Subjekt und Objekt oder Ich und Anderes ineinander: Ich berühre eine Fläche ebenso gut wie diese mich berührt. Hingegen »entfernt« der Blick, selbst wenn er fasziniert ist; was wir fühlen, rückt stattdessen auf den Leib, wir berühren es mit unserer eigenen Körperlichkeit. Die ganze Struktur der Taktilität folgt dieser Logik, die auch als eine Struktur der Selbstverdopplung beschrieben werden kann, sofern wir in der Berührung immer

4 Jansen, »Shadows«, S. 62.