

In: Andrea B. Braidt, Elisabeth Büttner (Hg.): John Cassavetes. Filmmaker. Erschienen in der Reihe „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft“, Heft 4, 55. Jahrgang 2009. Wien: Böhlau 2009, S.95-110.

UTE HOLL (WEIMAR/BERLIN)

Küchenschärfe

Die Produktion des Privaten in Cassavetes' Kino¹

-Für Carsten Knoop und seine Projektionen

I. INNEN, NACHT: ΜΕΓΑΡΟΝ UND ATRIUM

Keinen besseren Ort gibt es für den Auftritt von lauter Heimlichkeit als die Küche. John Cassavetes hat diesen Topos insistierend ins Werk gesetzt, wiederholt. In seiner schonungslosen Sezierung von Intimität lässt Cassavetes alles Befremdliche und Verstörende durch eine eigentümliche Fusion von Kino- und Küchenbildern hervortreten. Damit stellt er das Verhältnis von Privatem und Öffentlichem, wie es in den sechziger Jahren politische Diskurse formierte, zur Schau und zur Diskussion. Das korrespondiert im Übrigen mit dem Prinzip seiner Filmproduktion, die mit Freunden und Familie unternommen ist und sich gegen die arbeitsteilige, spezialisierte Produktionsnorm Hollywoods richtet – aus der er, als Star, gleichwohl das Kapital für die ›homemade productions‹ nahm. In seiner Biografie lässt Cassavetes wissen, dass sich Kino und Küche für ihn von Anfang an vermischten. Von seiner Kindheit – in einem griechisch-amerikanischen Haushalt – erzählt er:

Wenn wir Geld hatten, gingen wir ins Kino. Wenn wir keines hatten, saßen wir um den Küchentisch und erzählten uns Geschichten. [...] Als ich acht oder neun Jahre alt war,

¹ Der folgende Text ist die überarbeitete Version eines Vortrages mit ausführlichen Filmbeispielen. Diese können hier nur unzureichend übertragen werden, dennoch werde ich die Struktur des Vortrages beibehalten.

nahmen meine vier Freunde und ich eine Bolex Kamera und drehten unsere eigenen Filme. Am Strand, in der Badehose, drehte ich auf 8mm. Ich spielte [...] *The Killer!* Im Grunde hat sich nicht viel geändert. Ich mache noch immer Filme mit meinen Freunden.²

Wenn er später an der Seite Ronald Reagans, der nicht sein Freund war, viel Geld verdiente³, steckte er es gleich in filmische Küchenarbeit.

Zu Cassavetes Strategie ›privater Produktion‹ kommt ein weiterer Aspekt, der sich in der Küche zusammenbraut: die ›Produktion eines Privaten‹, das von Differenzen getragen ist, die sich dem Kino verdanken, seinem Licht, seinen optisch generierten Räumen. Damit moduliert Cassavetes aus dem Filmischen heraus die zunächst soziologisch gegründete Opposition zwischen privat und öffentlich. Eine Intervention filmischer Lichtdramaturgie in Modelle politischen Denkens ist dabei aus filmhistorischer Sicht überraschender als aus philosophischer: Hannah Arendt etwa, die, als Cassavetes seine Filme drehte, dessen diskrete amerikanische Landsmännin geworden war, hat in ihren Vorlesungen Ende der fünfziger Jahre darauf hin gewiesen, dass das Private als Ort notwendiger Ver- und Geborgenheit immer schon in Begriffen des Lichts gefasst wurde: Das Hausinnere hat sowohl im griechischen *μεγαρον* als auch im lateinischen ›atrium‹ die Nebenbedeutung von Dunkelheit und Schwärze.⁴ Und auch der Mensch der Moderne entwickle in der Dunkelkammer des Privaten erst Charakter und Profil, während im Licht der Öffentlichkeit das Leben unweigerliche verflache »weil es sich ständig in der Sichtbarkeit hält«, und »die Dunkelheit und Verborgenheit ein[büßt], die dem Leben in einem sehr realen, nicht-subjektiven Sinn seine jeweils verschiedenen Tiefen geben.«⁵ Cassavetes selbst, seine Ehefrau Gena Rowlands oder seine Freunde Peter Falk und Ben Gazzara, die alle in Hollywood-Filmproduktionen engagiert waren, kannten jene Flachheit der Starzuschnitte am eigenen Leib. In Cassavetes' Filmen jedoch gaben sie zugleich ihr vielleicht nicht gerade tiefes, aber doch abgründiges Leben im Privaten zu sehen: vornehmlich in Küchenszenen. Vornehmlich im Hinblick auf die Physis, das Körperliche des Kinos.

Im Rekurs auf Aristoteles' *Politik* erläutert Hannah Arendt den Ausschluss des Privaten aus dem Reich des Politischen bis in die Neuzeit hinein damit, dass

² Ray Carney (Hg.), *Cassavetes über Cassavetes*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2003, S. 26 f.

³ Eben in *The Killers* von Don Siegel (USA 1964).

⁴ Hannah Arendt, *Vita Activa, oder Vom tätigen Leben*, München: Piper 1967, S. 434. Arendt verweist an dieser Stelle auf Theodor Mommsens *Römische Geschichte*.

⁵ Ebd., S. 87.

alle körperlichen Funktionen ›privat‹ sind und verborgen werden müssen, all das, wozu der Lebensprozess unmittelbar nötig; nur dass man vor den Jahrhunderten der Neuzeit unter solche Nötigungen alle Tätigkeit mit einbegriff, die überhaupt der Erhaltung des einzelnen und dem Bestand der Gattung dienen. [...] Frauen und Sklaven gehörten zusammen, zusammen bildeten sie die Familie, und zusammen wurden sie im Verborgenen gehalten, aber nicht einfach, weil sie Eigentum waren, sondern weil ihr Leben ›arbeitsam‹ war, von den Funktionen des Körpers bestimmt und genötigt.⁶

Die Forderung, das Private müsse öffentlich werden, gehörte entsprechend zu den wichtigsten Forderungen des Feminismus der sechziger Jahre, der die Arbeit der Frauen und auch jene für die Ökonomie unverzichtbare und auszubeutende Emotionalität als Teil der gesamtgesellschaftlichen Produktivität verstanden wissen wollte: alles das, was inzwischen als ›soft‹ oder ›mama skills‹ zur durchaus berechenbaren Ökonomie aller Institutionen und Konzerne gezählt wird. In den sechziger Jahren wurden daraus einerseits Rechte von Frauen auf gleichwertige Teilhabe am gesellschaftlichen Reichtum abgeleitet – eine Forderung, die wenigstens in Deutschland bis heute nicht annähernd erfüllt ist. Andererseits folgte daraus die notwendige Suche nach Formen der Repräsentation von Weiblichkeit, das öffentliche Zeigen, Ausstellen und Diskutieren von privaten und intimen Räumen, eine ästhetische Politik der Sinn- und Empfindlichkeiten, wie sie VALIE EXPORT in ihren damaligen Performances expliziert hat. Entscheidend bleibt, dass feministische Politik die Frage nach möglicher Repräsentation des Körpers aufwarf, um dann jedoch Repräsentation als Fixierung in binären Matrixen überhaupt zu verwerfen.⁷

Inzwischen hat das Motiv öffentlicher Darstellungen des Privaten und der Intimität seine Haken freilich unter Beweis gestellt. Nicht zuletzt konfrontieren Michel Foucaults Überlegungen zum Sexualitätsdispositiv den Anspruch, Intimität öffentlich zu diskutieren, mit dem Einwand, solche Bilder und Reden belieferten Institutionen in ihren gesellschaftspolitischen und bevölkerungsstrategischen Archiven, welche Sexualität, ihre Diskurse und Praktiken eben nicht abbilden, sondern vielmehr produzieren und an Autorität und Kontrolle binden. Lüste sind nicht einfach da, sondern werden generiert und gesteuert durch Bekenntnis-Schreiben, Bekenntnis-Machen, Bekenntnis-Reden. Durch die Bilder und Texte zur Intimität parasitiert Macht an

⁶ Ebd., S. 88.

⁷ Vgl. dazu immer noch Donna Haraway „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M.: Campus 1995, S. 33–97 oder Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Körpern und spinnt sie ein ins Netz der Kontrollgesellschaft. Hingegen gehört es zu den Verdiensten und auch zur Faszination von John Cassavetes' Filmen, genau dieser Falle des Bekennenden zu entgehen. Intimität ist in Cassavetes' Kino nicht einfach dem aufklärenden Licht der Öffentlichkeit ausgesetzt; vielmehr werden Intimitätsdiskurse, ihre Regeln und Regelungen in filmischen Formen vorgeführt, das heißt, ihre Repräsentationsformen werden selber noch einmal durch Licht und Physis, Materialitäten der Wahrnehmung prozessiert. Daraus ergeben sich Hinweise auf eine Epistemologie des Filmischen selbst. Es geht zurück in die Küchendünste.

2. INNEN, NACHT: FEUER UND FEUERZEUG

In den *Mythologica*, geschrieben zwischen 1962 und 1972 nach Notizen von seinen ethnographischen Reisen in den dreißiger Jahren, bezeichnet Claude Lévi-Strauss das Rohe und das Gekochte als die konstitutiven Grundkategorien der Küche. Die Bearbeitung der rohen, sakral verzehrten Nahrung und die der gekochten, profan verzehrten stellt zugleich den Übergang von Natur in Kultur dar: praktiziere ihn.⁸ In den brasilianischen Gesellschaften, die Lévi-Strauss untersucht, korrespondieren Küchen-Mythen mit Beziehungsgeboten und Beziehungsverboten, mit den Tausch- und Besitzverhältnissen innerhalb und zwischen Familien, mit der Regelung von Ökonomien über die Körper der Frauen.

Für Lévi-Strauss umfasst die Küche nicht nur den Ort und die Tätigkeit des Kochens, sondern der Begriff des »faire cuisine« geht weit hinaus über die Formen und Qualitäten der Nahrung und auch die Bestimmung dessen, was essbar sei, die Formen der Zubereitung, der Tischsitten und betrifft auch die Verdauungs-Aktivitäten einschließlich aller Formen der Entfernung der Reste. Küchenregeln mithin schreiben Formen der Inkorporation und Elimination des Fremden im Eigenen vor. Küchemachen ist zuerst Alteritätserfahrung.

Ein Blick auf den Topos der Küche in *Faces*, ein Film, den Cassavetes zwischen 1963–1968 auf sehr empfindlichem 16-mm-Schwarzweißmaterial gedreht hat, gibt ein entsprechendes Beispiel. Die Krise, von der *Faces* handelt, betrifft laut Cassavetes

8 »Die Verbindung eines Gliedes der sozialen Gruppe mit der Natur muß vermittelt des Küchenfeuers mediatisiert werden, dem gewöhnlich die Aufgabe zukommt, die Verbindung des rohen Produkts und des menschlichen Verbrauchers zu mediatisieren, und durch dessen Wirkung folglich ein natürliches Wesen zugleich gekocht und sozialisiert ist.« Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 430.

»die Institution Ehe«⁹. In den Bildern verhandelt werden weniger die moralischen Aspekte von Liebe, Sex, Betrug und Leidenschaft, als vielmehr die Räume selbst, in denen das Reden und das Sichtbarmachen der Liebe und ihrer Krisen überhaupt möglich werden. Protagonisten sind einerseits das Ehepaar Forst (John Marley und Lynn Carlin), andererseits Jeannie Rapp (Gena Rowlands), eine Art Luxus-Callgirl aus Überzeugung. In deren Boudoir, das allerdings eben nicht plüschig, sondern amerikanisch küchenhaft schwarz-weiß verfließt ist, verbringt Richard Forst zusammen mit einem Freund den Abend tanzend, trinkend und rauchend. Entsprechend ausgelassene Sequenzen hat Cassavetes' Kameramann Al Ruban mit der Handkamera verfolgt in durchwegs körnigen, flächigen Bildern, in denen das vorhandene Licht immer wieder so auf die Optik fällt, dass der Apparat des Beobachtens auffällig wird, sich bemerkbar macht. Das Vergnügen des Zuschauens changiert zwischen der Befriedigung anthropologischer Neugier und purer Skopophilie. Die Männer tanzen mit Jeannie, miteinander, und der Feierabend-Rausch endet ziemlich unprofessionell für prostituierende Regelungen in Geschluchze, Gestolpere und in Unschärfen, in denen sich der Kachelboden verliert. Nachhause gekommen trifft Richard auf seine Frau Maria, die ihrerseits einen unterhaltsamen Abend, möglichst im Kino, erwartet. Richard jedoch unterbricht kurzerhand ihr Telefongespräch nach außen und reklamiert einen Abend im Hause, »at home«. Jedoch nicht gleich in der Küche.

Das Ehepaar Forst flirtet, obwohl oder gerade weil Richard eben von Jeannie kommt, zuerst an der Hausbar, jener typischen Einrichtung der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts, die als pervertierte Küche gelten kann: das Heim und das Gewohnte im eigenen Haus wird an der Hausbar als Fremdes inszeniert. Familienmitglieder werden an diesen Tresen gesetzt als seien es Gäste, Besucher, Außenstehende. Nicht das Private der Küche wird hier produziert, sondern, andersherum, ein künstlich »Öffentliches« wird auf diese Weise in die Küche, in den Kern des eigenen Heims geholt. Doch das Fremde am Eigenen ist zugleich domestiziert. Solange die Ehefrau Maria als »Bardame« phantasiert werden kann, läuft die Unterhaltung zwischen den Ehegatten sehr gut. Wie ein Signal bleibt jedoch im Hintergrund auf einem Bild hinter der Bar ein riesiges Schachbrett sichtbar – das an die Fliesenmuster von Jeannies Küchenfußboden erinnert. Die Organisation der Intimitäten – Küsse und Reden, Tabak und Whiskey – in Küche und Hausbar, scheinen zwischen Innen- und Außenbeziehungen perfekt und patriarchal geregelt, deren Organisation routiniert gespielt und sichtbar gemacht ist für die Optik der Kamera. Als Richard

9 Carney, *Cassavetes über Cassavetes*, S. 68.

jedoch ins Bad geht und Maria – und auch der Kameramann – ihm folgen, entsteht eine Folge von verwirrten, unklaren Reaktionen, die keine Auskunft darüber geben, ob sie dem Schauspieler John Marley oder dem Protagonisten Richard Forst zuzuschreiben sind: sie verweisen auf ziemlich ungeklärte Intimitätsvereinbarungen sowohl des Paares als auch des Filmteams. Oder andersherum: der Film zeigt, inwiefern er durch seine Raumstrategien nicht nur erzählen, sondern auch Erzählstrukturen auflösen, die Grenzen des Diegetischen verwischen kann.

In der Küche der Forsts sind keine Spuren des Kochens oder Backens zu erkennen. Maria Forsts Kacheln sind weiß, aber wie alle Kacheln sind sie sichtbares Indiz für Spurlosigkeit. Mit dem Essen dann, das Maria »wie aus dem Nichts« aus dem Ofen zieht, und mit beschleunigten Bewegungen, beschleunigten Kamerabewegungen insbesondere zwischen Küche und Esszimmer, kommen die Themen ins Spiel, die den Film weiterhin antreiben: Sex und Betrug. Das wäre der Übergang von Marias in des Teufels Küche. Was am Essen oder an der Zubereitung des Mahls selbst nicht gezeigt wird, das Konkrete, Sinnliche jener Transformation von Nahrung in Speisen, von Naturhaftem in Kulturisiertes, von Physischem in Soziales und Psychisches, das läuft jetzt in den Reden über den Sex rückwärts: Marias Bericht über das Fremdgehen des Freundes Fred wird von Richard lustig oder lüstern verkörpert, indem er seiner Zunge einen obszönen Auftritt irgendwo zwischen Essen, Rauchen und Sex gestattet. Im Gegenschuss wiederum sehen wir Maria, von den Reden Richards, den die Frauen Dicky nennen, zunehmend erregt, und in der Tat vergisst sie über dieser Szene ihren Wunsch, in einen Film von Ingmar Bergman zu gehen. Ihre Erregung wiederum, artikuliert als Gekicher ohne Worte und als ruckartiges Werfen des Kopfes, ein wenig hysterisch, wird aber schließlich zum Anlass für Richards Überdross. Wenig später verkündet er seinen Auszug aus dem gemeinsamen Haushalt.

Wie auch in jeder strukturalen Analyse ist die Küche bei Cassavetes Ort der Transformation, nur anstelle einer Überführung in soziale Ordnungen findet da deren gründliche Deregulierung statt. Küche heißt, nach einem älteren Lexikon, ursprünglich einfach der Ort im Haus, an dem Feuer gemacht wird. Die *Oekonomische Encyclopädie* von 1793 verzeichnet erst an zweiter Stelle die Küche als den Raum »wo die Speisen zubereitet und angerichtet werden.«¹⁰ In der Küche wird mit dem Feuer zunächst das Eindringen und Ausbreiten des Unberechenbaren im Hause geregelt. Sie ist der Ort der Konfrontation mit dem Fremden, des Zusammenstoßes

¹⁰ Vgl.: »Einleitung«, in: *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*, hrsg. v. Reinhard Eisendle/Herbert Lachmayer/Elfie Miklautz, Wien: Böhlau 1999, S. 10.

der Kultur mit dem Elementaren der Natur. In der Küche wird eingeheizt, aber auch das Verhältnis von heiß und kalt auf menschliches Maß moderiert, das Fremde und Feindselige assimiliert. Die Küche scheint mithin – und nicht nur in westlichen Kulturen – als Hort der Domestizierung und Kulturation eines ungebändigten, rohen Anderen. Die Küche bleibt, davon zeugen Märchen und Mythen, Ort der Alteritätsbegegnung. Das intrinsische Verhältnis von Heimlichem und Unheimlichem, das die Psychoanalyse untersucht, hat in der Küche und in der Nähe des Ofens seine eigentliche Bühne.

In der Familie Forst – nicht umsonst ein hörbares Anagramm von Frost – ist die amerikanische Einbauküche eine ohne Feuer und Flamme, und die aufflammenden Feuerzeuge erinnern nur immer wieder an dieses Fehlen eines Herdes. Es gibt keine Spuren jener notwendigen Domestizierung des Wilden, das bekanntlich damit beginnt, dass jede Frau zur Hausfrau gemacht werden muss. In der letzten Szene des Films, als Maria und ihre Freundinnen einen jungen Mann abschleppen, nach Hause bringen, und Maria sich eine Nacht lang mit ihm vergnügt, in der sie das ganze schöne Heim verwüstet, dann hinterlässt das übrigens nur in der Küche keine Spuren: vergeblich wird Richard am nächsten Morgen Anhaltspunkte für eine Orgie im Weiß-in-Weiß der Einbauküche suchen. Spuren tauchen dagegen im Filmischen selbst auf. Das betrifft zuerst das körnige 16-mm-Material, das ein Rauschen ins Bild trägt, als Ersatz für das Diffuse, das Küchen einst als Orte des Rauches und des Dampfes kennzeichnete, und das sich in modernen Küchen nicht mehr findet. Anders als die Küche der Forsts verweist Cassavetes' Kino auf seine Materialität, auf das Rauschen der Übertragung. Dieses Rauschen des Ungeregelten und Ungepegelten breitet sich im ganzen Haus und den darin ebenso diffus verteilten Funktionen des Physischen aus: über die Hausbar mit den enormen Alkohol- und Zigarettenvorräten; über das Wohnzimmer, in dem sich die Hausfrauen mehr oder weniger desperately betrinken und dem blonden Swinger (Richard Seymour) abringen, was eben geht; über das Badezimmer und seine verspiegelten Ansichten, in dem Maria am Ende versuchen wird, sich umzubringen; über das Esszimmer, wo der Sex am nächsten ist, und die Küche, in deren Schränken mehr Medikamente zu finden sind als Nahrung. Komplementär dazu verbindet auch das Mäandern, in dem die Kamera die ProtagonistInnen durch das Haus verfolgt, diese Räume zu einer kontinuierlichen möbiusbandartigen Wanderung. Die Kamerabewegung lässt das Driften der Forsts durch ihr Haus manchmal ins Dunkel abtauchen, dann wieder im Licht überstrahlen, wie es eben kommt. Nähe und Ferne, Hell und Dunkel, Hautstrukturen und Hausstrukturen werden unkontrollierbar. Die physischen Bewegungen der Protagonisten sind in ständig changierenden Sichten und Aspekten

der Figuren montiert. Beziehungsorganisation im Zeitalter des Kinos erscheint als eine von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit, und die Verfahren Cassavetes' zeigen diese Regelungen und irritieren sie zugleich, denn seine Kamera dringt eben vor in Räume, die von körperlichen Funktionen bestimmt sind. Normalerweise bleiben Verhältnisse unter Eheleuten kaschiert durch die Ordnung der Funktionsräume, durch Kleider und Bettdecken – unter denen gleichwohl das Begehren wechselseitig angeheizt, moderiert und abgekühlt werden muss. Cassavetes entschert diese architektonische Begehrensregulierung, löst sie in Lichtverhältnisse auf, die wiederum auf der Oberfläche des Films als Aggregatzustände des Sehens vorgeführt werden. Damit stellen Cassavetes' Filme kein einfaches Eindringen in Sphären der Intimität dar – vor dem Hannah Arendt ja ausdrücklich gewarnt hatte, soll nicht Persönlichkeit in der Moderne aufs Spiel gesetzt werden – sondern er weist mit dem unberechenbaren Entzug der Sichtbarkeit auf das schonungslose Zeigen hin, das unter Kinobedingungen und insbesondere in den sechziger Jahren meinte, den Geheimnissen von Menschen auf die Spur zu kommen. Bergman übrigens, dessen Filme Maria sehen will, hat Licht und Gesicht in *Persona* (S 1966) in ein ähnliches Entzugsverhältnis, das jedes Begehren als Kräfteverhältnis und nicht als zu entdeckendes Geheimnis begreift, gesetzt.¹¹ Das Begehren der Hausfrau Maria erscheint in Kontrasten von Hell und Dunkel, breitet sich aus und ist plötzlich immer und überall. Deshalb vermuten auch wir mit Richard Forst, dass nicht nur im Bett, sondern überall im Haus etwas gewesen sein muss mit dem aufgegabelten Fremden.

In der Welt Jeannies hingegen, anders als in den familialen Funktionsräumen der Forsts, ist von Anfang an alles auf die Vermischung des Sichtbaren und vor allem des Sagbaren angelegt: am Morgen nach der Nacht mit Richard serviert sie ein Frühstück ins Bad, spricht über den nackten Körper Richards, den sie sieht – was Forst wiederum überfordert, weshalb er sich in Handtüchern verschleiert und seinerseits außer sich gerät, selbst hysterisch wirkt. Bei Jeannie, dem Call-Girl und dann der Geliebten Richard Forsts, der intimen Fremden oder der öffentlichen Privaten, wird das Verhältnis zum Körper, dem dicken oder dünnen, dem alten oder jüngeren, zu Sehen gegeben und zur Sprache gebracht, sie plaudert ununterbrochen über das Verhältnis von Kochen und Körper. Essen und Sex werden in Reden und Topoi vermischt. Bei Jeannie hinterlassen Essen, Rausch und Sex Spuren: Spuren vom Vorabend in Form von altem Abwasch und vollen Aschenbechern, und Spuren

¹¹ Vgl. Ute Holl, »Ein Gesicht ist ein Gesicht ist kein Gesicht. Anmerkungen zur Geschichtlichkeit der Physiognomie im Film«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, Schwerpunkt Historische Medienwissenschaft*, hrsg. v. Alessandro Barberi/Wolfgang Pircher, ÖZG 3/2003, S. 50–67.

vergangener Jahre als endlose Fotosammlungen an allen Wänden. Jeannies Küche ist ein Archiv, ein Arsenal von Genuss-Spuren, die sich nicht aufräumen, kaum abwachen lassen. Wenn sie kocht, entstehen mehr Spritzer als anständige Mahlzeiten, wenn sie abwäscht, sind zum ersten Mal im Film vertraute Küchengeräusche zu hören. Die Kamera, komplementär dazu, macht Großaufnahmen, frisst aus der Schüssel, rückt den Objekten auf die Pelle, lässt alles Mögliche als Affekt sehen, kocht eine Gefühls-Suppe, die, laut Cassavetes, durchaus ungenießbar sein sollte. In Jeannies Küche ist Materialität, Alterität und Störung im Sehen Programm oder Rezept, und anders als der Einbauküchen- und Hausbarsex der Forsts, ist auch der Sex mit Fremden über die Küche ins Familiäre integriert: »My mother always said ...«.

Im zweiten Band seiner *Mythologica. Vom Honig zur Asche*, erklärt Lévi-Strauss, dass die Sprache der Küche über die von ihm untersuchten Kulturen hinaus ein umfassendes und selbstreferentielles Zeichensystem jeder Gesellschaft sei:

Es läßt sich nur immer wieder sagen, wie wir es mehrmals getan haben, daß die Küche eine Sprache ist, mittels derer jede Gesellschaft Botschaften codiert, die es ihr gestatten, zumindest einen Teil dessen, was sie ist, zu bezeichnen.¹²

Die Küche weist im Sinne der strukturalen Analyse das Menü aus, das der Kombinatorik jedes Sozialen zugrunde liegt. »Faire la cuisine« ist – wie unbewusst auch immer – angewandte Kulturwissenschaft. Gegen die strukturelle Sprache der Küchen ist in Cassavetes' Kino die Sprache des Filmischen gesetzt als eine, mittels derer jede Gesellschaft ihre codierten Botschaften noch einmal zur Disposition stellen muss. Das Kino verhält sich nicht komplementär zum Mythos, es entzieht ihm die Regelungshoheit im Unbewussten.

3. INNEN, TAG: BROT UND WEIN

In der strukturalen Analyse entwickelt Claude Lévi-Strauss die komplexer werdende Küche mit den entsprechend komplizierteren Heiratsregeln: Das einfache Verhältnis zwischen Natur und Kultur in den Prozeduren von Rohem und Gekochtem¹³ wird durch das paradoxere Verhältnis unter Bedingungen der beiden

¹² Claude Lévi-Strauss, *Mythologica II. Vom Honig zur Asche*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 353.

¹³ »So kann man eine merkliche Verschiebung in bezug auf die Mythen beobachten, die uns in *Das Robe und das Gekochte* als Ausgangspunkt dienten. Diese ersten Mythen, zentriert auf die Grundtermini der Küche (anstatt auf die kulinarischen Paradoxa Honig und Tabak), hatten die Physiologie

fundamentalen rituellen Rauschmittel, dem süßen, wilden Honig und dem starken gerösteten oder gekochten Tabak komplexer, so dass alle Verhältnisse »den Aspekt eines Chiasmus«¹⁴ annehmen. Neben der Verschränkung des Fremden und des Eigenen hat Claude Lévi-Strauss in der Küche auch die Verschränkung von Profanem und Heiligem verortet: präkulinarisch als Beziehung des heimischen Herdes zum himmlischen Feuer und als ultra-kulinarisch, beispielsweise im Tabakrauch als gelingende Kommunikation mit den Geistern. Dabei gerät ein Aspekt in den Blick, der das Kino selbst und seine kulturtechnische Prozedur betrifft, nämlich das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität. Lévi-Strauss hebt die Setzung von endlichen Einheiten, die Diskretisierung als Basisoperation aller Mythenanalyse hervor: »Und in welchem Bereich es auch sei: ein Bedeutungssystem läßt sich nur auf der Basis der diskreten Quantität errichten.«¹⁵ Damit Küchenverhältnisse als soziale Regeln erkannt, zu mythischen im strukturalen Sinne werden können, müssen sie sich als diskrete erfassen lassen. Die Küchen des Kinos von Cassavetes hingegen entfalten in dieser Hinsicht eine poststrukturelle Dynamik. Sie hinterfragen die Möglichkeit, Diskretionen zu machen, diskret zu werden.

Der Aspekt ließe sich an den Küchenszenen aus *A Woman Under the Influence* zeigen, die sowohl das Motiv von Profanem und Heiligem als auch seine Verwischung vorführt. Dieser Film aus dem Jahr 1974 ist nicht mehr im körnigen Schwarzweiß der frühen Cassavetesfilme, sondern in hellen, pastellfarbenen Tönen gedreht. Cassavetes lässt seine Szene in einem fahlen Morgenlicht beginnen, in dem die blonde, in diesem Licht wirklich aschblonde Mabel Longhetti (Gena Rowlands) in den Laken eines Sofabettes aufwacht, das im Esszimmer steht, so dass in der ersten flachen Einstellung die Tischdecke optisch übergangslos zum Bettlaken wird. Genauso wenig wie die ZuschauerInnen weiß Mabel sich in diesem Moment zu orientieren. Das ist im Übrigen die befremdliche Krankheit, unter der sie leidet: fast alle Menschen bleiben Fremde für Mabel, sie verwechselt alle anderen, erkennt sie nicht wieder, geht aber, groß und nordisch wie sie aussieht, in italienischer Herzlichkeit auf jeden einzelnen zu. Die italienischen Formen, Gestik, Gruß- und Tischsitten gleichen Inkorporationen des Einflusses ihres italienischen Ehemannes Longhetti. Weil Mabel jenseits davon jedoch nichts und niemanden unterscheiden kann, lässt sie sich mitunter von fremden Männern heimbringen, die sie für ihren eigenen halten mag. Nick Longhetti,

der Heiratsverbindungen zum Gegenstand. So wenig die Küche ohne Feuer existieren kann, so wenig kann die Heiratsverbindung ohne Schwäger zustande kommen, nämlich die Brüder der Frauen und die Gatten der Schwestern.« Lévi-Strauss, *Mythologica II*, S. 331.

¹⁴ Ebd., S. 70.

¹⁵ Lévi-Strauss, *Mythologica I*, S. 77.

gespielt von Peter Falk, kommt an einem frühen Morgen mit seinen Kollegen, einer ganzen Baubrigade, von einem Noteinsatz nachhause, und als er das Esszimmer verschlossen findet, durchwandert er die Räume des Hauses, um seine Frau zu finden. Das Esszimmer, in dem sie tatsächlich geschlafen hat, ist in diesem Haus mit allen anderen Räumen, der Eingangshalle, dem Flur, der Küche und auch direkt mit dem Bad verbunden, auf dem in großen Lettern »Private« steht. Die Inszenierung der Räume umfasst mithin den ganzen Verdauungstrakt des Familienlebens, die ganze Küche im Sinne Lévi-Strauss', den gesamten Stoffwechsel zwischen Kultur und Natur von der Nahrung über die Tischsitten bis hin zum Verdauungstrakt des Hauses.

Inszeniert und aufgelöst werden in der Küchensequenz von *A Woman Under the Influence* neue Differenzen des Privaten und Öffentlichen: nicht mehr die zwischen Familien- und Bohème-Leben, sondern vielmehr die zwischen Arbeitswelt und häuslicher Inklusion der Frauen, und auch die zwischen dem Leben der nicht-adaptierten Immigranten und der über-adaptierten Mabel. Am Anfang der Szene steht das schwarmartige Eindringen der Ingenieure und Arbeiter ins Haus, für das Mabel gar keine Form des Empfangens und des Differenzierens von Innen und Außen parat hat. Ihr Verhalten ist, was Eigenes und Fremdes angeht, völlig konfus, sie umarmt die Kollegen ihres Mannes überschwänglich, weiß aber nicht mehr, dass sie einige von ihnen vor kurzem bereits bewirtet hat. Die Männer besetzen Haus, Küche, »private premises« und Esszimmer, kochen gemeinsam mit Getöse und Wasserdampf, rufen, essen, trinken. Mitten in der konkreten »faire cuisine« bleibt Mabel seltsam unkörperlich. Sie isst nichts, und man könnte auch sagen, sie ist nichts Bestimmtes. Stattdessen ist sie eben »under the influence«, wird von einem großen Anderen bestimmt, für den Nick nur ein kleiner Stellvertreter auf Erden zu sein scheint. Das Profane am Essen wird für sie zu einer überwältigenden Erfahrung und der Film zeigt das als ein seltsames Herausfallen Mabels aus dem Bild der Männer: ihre Mimik, ihre Gesten sind wie asynchron zum Rest der Spaghetti-Esser. Ihre Bewegungen sind nur mehr Symptome für ein nicht Integriertes, das alles Verhalten ihres Körpers bestimmt. Während ihre Reden umständlich die Esser am Tisch adressieren, scheint Mabel an einer ganz anderen Kommunikation teilzuhaben, einer die als verrauschte all ihren Gesten zugrunde liegt. Am Ende der Szene wird Mabel als eine Art falscher Madonna, als Moment eines abgehobenen Sakralen vor dem Schild »Private« sitzen, das Glas erheben, um alle zu segnen und damit an das gerade der griechischen mediterranen Esskultur innerliche Eucharistische zu erinnern.¹⁶

¹⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Luce Giard zu Brot und Wein in »faire cuisine«, die Präsenz der eucharistischen Verwandlung als soziale Interaktion und Kontrolle in den Küchenritualen, in:

Hier ist es zu einer invertierten Abendmahlszene verstärkt, insofern einige der in den USA der siebziger Jahre Ausgeschlossenen zusammen sitzen: Immigranten, Afroamerikaner. Brot und Wein werden in Großaufnahmen ins Bild gerückt. Gleich nach ihrer Segnung aber wird Mabel an Nick die Frage richten, die sie auch zur »Medea« werden lässt: »Aren't you gonna ask were the kids are?« Das Motiv der Medea ergeht als Einbruch einer Kultur in eine andere, als Einbruch der vermeintlich niederen Kultur, Kolchis und Küche, in die avanciertere jener Techniken, für die Männer zuständig sind. Medea, ließe sich sagen, geht nicht in der Spaghetti-Differenz von Madonna und Hure auf.

In diesem Fall ist es nicht die Materialität des Filmischen, nicht allein die Kamera, die ruhig alle Oberflächen aufnimmt, Physiognomien in unterschiedlichen Lichtverhältnissen abtastet, in Großaufnahmen auf Essen und Tischgebräuchen verweilt, sondern vor allem die unkontrollierte, dezentrierte Körperlichkeit von Gena Rowlands, welche die Störungen in die feine Trennung von Privat und Öffentlich setzt. Der Einbruch eines Fremden wird an ihrem Leib exekutiert und als Entzündung des Weiblichen thematisiert – noch bevor ein Kollege von Longhetti die neue Flut von Schwangerschaften im Viertel auf den Staub des Mondes, den die Astronauten dort aufgewirbelt hätten, zurückführen wird: Frauen seien eben empfänglich für das Seltsame und das Fremde. An Mabels Symptomen und Einbrüchen wird jedoch vor allem die Brüchigkeit aller Reglements gesellschaftlicher Formen sichtbar. Die Grenzen zwischen Fremd- und Eigenheit, Technologie und Physiologie, Heiligem und Profanen sind keine stabilen, sondern werden aus kulturellen Praktiken stets neu generiert und weisen ständig neue Übergänge, Neuigkeiten und Vermischungen auf, darunter nicht zuletzt die Figur des Chiasmus, der Verschränkung von Heiligem und Profanem. Mabels Bewegungen, Mabels Aktionen sind indiskret wie die Küchen, die ja nicht nur Kulturation organisieren, sondern auch das Diskrete ihrer Quantitäten ständig wieder ins Kontinuierliche und Gasförmige überführen: in Dämpfe, Rauch, Gerüche ebenso wie Geklapper, Geplapper und Gerüchte. Die Küchen sind entscheidend in Cassavetes' Kino, insofern sie auf die Schwierigkeit hinweisen, Diskretionen herzustellen, die erst Bedeutung und Sinn machen. Denn auch das Kino will nicht Schrift sein, nicht Kader, Information oder Signal, sondern Transformationstechnik. Wenn Cassavetes etwa zeitgleich mit Lévi-Strauss' Schreiben der *Mythologica* den Topos der Küche filmisch bearbeitet, nimmt er ebenfalls die Elemente und Operationen der Kulturtechniken, aus de-

Michel de Certeau/Luce Giard/Pierre Mayol, *The Practice of Everyday Life. II: Living and cooking*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998, S. 85ff.

nen Beziehungen generiert werden, und das Diskrete der Quantität, auf deren Basis Bedeutungssysteme errichtet werden¹⁷, in den Blick. Jedoch lässt er die abstrakten Operationen der Strukturalisten für die Dauer der Kinoküchenzeit schmoren.

4. INNEN, KUNSTLICHT: RAUCH UND SCHAUM

Die drei ersten struktural-anthropologischen Beobachtungen, nämlich dass Küche erstens ein Ort der Alteritätserfahrung ist, und zweitens, dass die Regeln der Küche, des »faire cuisine«, immer zugleich Beziehungsregeln sind, eine heimische Moderation des »faire l'amour« in kalkulierbare Verwandtschafts-, Verfügungs- und Produktionsverhältnisse, und dass, drittens, in der Analyse der Küche die Transformation sinnlicher Erfahrung (des Essens) in eine formale, symbolische Ordnung sichtbar wird, werden im Kino von Cassavetes vorgeführt, mit filmischen Mitteln transformiert und damit auch umgekehrt: filmische Küchen insistieren im Unterschied zu strukturalen auf entropische Prozesse.

Auch das Kino ist ein Ort, an dem die Erfahrung des Fremden als exzentrische und exzentrierende Intervention in eigene Erfahrungen zu machen ist, eine Entrückung, die Subjektivierung als Transformation vorführt, andererseits die kulturellen Techniken vor allem Sozialen und aller Sozialisation am eigenen Leib spürbar werden lässt. Im Raum der Küche genauso wie im Kino ist das Andere als Entsicherung des Selbst präsent. Das Kino ist, wie die Küche, Passage, insofern der Körper in der Kinowahrnehmung physisch etwas durchläuft, während zugleich etwas den Körper durchläuft. Im Kino wie in der Küche werden Mythen nicht nur als Erzählungen, sondern vor allem als Performanzen und zwar als physische Performanzen einer Kulturtechnik virulent. Es sind weniger die Ikonen und Archetypen, weniger die Stars oder Divenbilder, so sehr diese unser Imaginäres auch beflügeln mögen, welche unsere Beziehungen im Kino organisieren und reorganisieren. Es sind vielmehr die Rhythmen und Skansionen, das Zittern und die Zuckungen, die Störungen und das Rauschen, die Pulsationen und die Dauer der Bewegungen, an denen das Kino unsere Beziehungsstruktur abbildet und im gleichen Maße transformiert. In diesem Sinne legt das Kino in seiner Demythisierungsstruktur zugleich die Regeln und Reglements der Beziehungen, die der kinematographischen Kultur eigen sind, frei.

¹⁷ Vgl. Lévi-Strauss, *Mythologica* I, S. 77.

In *Vom Ursprung der Tischsitten* schreibt Lévi-Strauss:

So darf man hoffen, in jedem besonderen Fall zu entdecken, daß die Küche einer Gesellschaft eine Sprache ist, in der sie unbewußt ihre Struktur zum Ausdruck bringt, es sei denn, sie verschleierte, nicht minder unbewußt, ihre Widersprüche.¹⁸

Cassavetes, ließe sich sagen, eröffnet den Blick in die Küche ebendieser Sprache, er zeigt die Kräfte, die, unbewusst, die Elemente der sprachlichen Struktur selbst angreifen. Wenn er sie filmisch ins Werk setzt und ihre materiellen Qualitäten hervorhebt, behandelt er die Transformationsprozesse der Küchen, die die unbewussten Strukturen der Gesellschaften angreifen können.

Eine Analyse der Kulturtechniken, die in ihrer Materialität Bedeutungsproduktion und Subjektivierungsprozesse zum Rauschen bringen, hat John Cassavetes zuletzt 1977 in *Opening Night* wiederum am Topos der Küche auf die Probe gestellt. Die Küche ist in diesem Film, gewissermaßen als Selbst-Zitat des Topos im Cassavetes-Kino, als hyperdimensionales Bühnenbild inszeniert. Wieder ist das Moment des Befremdlichen in der seltsamen Konstellation der Hausbar eingerichtet, während das Heimische daran in diesem Fall dadurch verstärkt ist, dass Cassavetes eine Tüte ›Kentucky Fried Chicken‹ ins Bild rückt, jene Kette, die das Image des ›Homemade Food‹ begründete. In diesem übergroßen Küchenarrangement spielen sich dramatische Szenen eines Identitätsverlusts ab, der genauso durch das Sujet des Alterns, wie auch durch exzessiven Alkoholkonsum ins Werk gesetzt ist. Es wird programmatisch unklar bleiben, ob das Verhalten, das wir sehen, zur Identität von ›Virginia‹, der Theaterfigur, gehört, oder zu der von Myrtle Gordon, der Schauspielerin, die im Film die Virginia spielen soll, oder aber zu der von Gena Rowlands, die eigentlich Virginia heißt. Die männliche Hauptrolle im Film, der etwas arrogante Schauspieler Maurice Aarons, der auf der Bühne den zweiten Ehemann von ›Virginia‹ namens ›Marty‹ geben soll, wird wiederum von John Cassavetes gespielt. Die grundsätzliche Konfusion des Films, die sich im Satz »I am not me. I used to be me« kondensiert, ist zunächst an das Verhältnis von Körper und Bühne rückgekoppelt. Am Ende der ersten Aufführung fällt die Protagonistin aus der Rolle, nennt vor dem Publikum, vor der Öffentlichkeit also, den Schauspieler, der sie mit immer größerem Vergnügen schlägt, bei seinem richtigen Namen »You're a wonderful actor, Maurice«, und lässt das ganze Stück als Schauspiel, Inszenierung aufliegen: »... but we must never forget that this is only a play« – um damit ins Register des

18 Lévi-Strauss, *Mythologica III. Vom Ursprung der Tischsitten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 532.

›Wirklichen‹ zu befördern, was wiederum, in einer mise-en-abyme, nichts anderes ist, als das Ehepaar Rowlands/Cassavetes beim Schauspielen ihres Schauspielerlebens. Wenn in der Küche vor allem geraucht und schwer getrunken, nicht aber gegessen wird, werden in einem Chiasmus medialer Identitätsbildung vor allem die Geister und das Gespenstische gefüttert, es werden die Projektionen und das Imaginäre zum Proliferieren gebracht, während die physischen, sinnlichen Körper taumeln, träumen und halluzinieren. Als Virginia am Ende der ersten Küchenszene viel zu lange am Boden liegen bleibt, ist unklar, ob es sich um Betrunktheit oder Verletzung, um einen Unfall, eine Inszenierung, einen Method-Act oder einen Film-Effekt handelt, eine Zäsur, durch welche sich die Ebenen des Films ausdifferenzieren hätten, – und damit aufs Neue die Prozesse medialer Identifizierung.

Was an der Küche nicht nur Struktur, sondern eben auch Medium, unbewusste Transformation elementarer Prozesse des Sozialen war, treibt Cassavetes durch die filmischen Küchenbilder, das hypertrophe Bühnenbild und die Montage weiter: Unterschiedlichste Brennweiten werden in einen Topf geworfen und zusammengekocht; ungebändigte Groß Einstellungen, die unmittelbar auf den Affekt zielen, werden an Totalen geschnitten, die einen Überblick über die Situation der Beobachtungen selbst geben. Das wird in dieser Szene dadurch unterstrichen, dass nach vier Schnitten, in denen einigermaßen konsequent ein kohärenter Raum des Schuss-Gegenschuss angedeutet wird, die Kamera zurück ins Publikum springt, zwischen den Silhouetten der Köpfe anderer Zuschauer hindurch das Geschehen aufnimmt und sich leicht bewegt, als atme sie vorsichtig. Das geht einher mit der prinzipiellen Transformation des Wahrnehmungsraumes. Nachdem die Kamera anfänglich auf der Bühne agiert, Teil und Teilnehmerin eines dreidimensionalen Raums war, wirkt die Bühne in der Totalen plötzlich flach und kulissenhaft, erscheint als Bühnenbild. In seinen räumlichen Verhältnissen wird das Bühnenbild zu einer ungefügten Collage, in der große Fotografien, Porträts älterer Frauen in mediterraner Bauernkleidung mitten in das seltsame Küchenderivat gehängt sind. Der ›filmische Raum‹ wird in den Einstellungen zuerst zu einem ›theatralen‹ und dann in einen surrealistisch montierten ›fotografischen‹ ›Küchen‹-Raum verwandelt. Der Küchentopos ist ins Mediale der Wahrnehmung gewendet und in diesem Medialen differenziert Cassavetes den Topos der Alteritätsmoderation in der Küche aus. Das Verhältnis von Küchen und alten Frauen ruft einen mediterranen Wissensraum auf, der in der Küche nicht nur die Dienstleistung an der Kultur, sondern eine sehr alte Technik der Kulturation erkennt. Dieser Raum ist, davon handelt im Übrigen das Theaterstück *The Second Woman* im Film, spätestens in den Einbauküchen Amerikas verschwunden, letztlich bereits in jeder kleinfamilialen Arbeitsteilung, die ›faire cuisine‹

zur unbezahlten Dienstleistung macht. Nicht das nackte Altern allein scheint Problem der Frauen im Film zu sein, sondern das Fehlen weiblicher Wissensräume. Die Wiedergängerinnen und Gespenster junger Frauen oder jugendlicher Identitäten der Frauen, die im Film auftauchen, werden als Wucherungen narzisstischer Kurzschlüsse der Protagonistinnen gezeigt. Im Kino und im Theater finden sie nur einen Ersatz für die größere Küchenkultur, die, als Regelung von Relationen, gesellschaftliche Produktion ist.

5. SCHLUSS

In den drei Aspekten einer spezifisch filmischen Re- oder Desorganisation sozialer Ordnungen durch die Einführung eines Rauschens der Bilder, der Körper und der Räume lässt Cassavetes ein binäres Konzept des Politischen – privat/öffentlich – in die Vielfältigkeit seiner Aspekte aufspringen, die Kinowahrnehmung möglich macht. In langen improvisierenden, wenig strukturierten Einstellungen lässt Cassavetes, könnte man sagen, die binären Differenzen aufschäumen, hoch kochen, bis sie in einen anderen Aggregatzustand übergehen. In diesem Verfahren jedoch entwickelt Cassavetes ein neues Verhältnis von Öffentlichem und Privatem, das Licht und Dunkelheit in ein multidimensionales Verhältnis setzt – so wie Schäume und Träume weder zwei- noch dreidimensional sind und besser in Schattierungen von blass, hell und dunkel bezeichnet werden. Das Kino stellt nicht nur eine Multidimensionalität der Perspektive dar sondern setzt Positionen der Wahrnehmung selbst in Bewegung, macht die Transformationen des Ich, den Übergang, den Rausch selbst noch zur Erfahrung und hält stabile Codierung nicht aus. Im Übrigen ist es deshalb keine Sprache.

Autorinnen und Autoren

TODD BERLINER

is Associate Professor of Film Studies at the University of North Carolina Wilmington. He is the author of *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema* (University of Texas Press 2010). His articles have appeared in *Film Quarterly*, *Cinema Journal*, *Journal of Film and Video*, *Style*, *Quarterly Review of Film and Video*, *Film International* and the Cambridge Film Handbook on Martin Scorsese's *Raging Bull*. He was a Fulbright Senior Scholar and founding chair of the Department of Film Studies at UNCW.

ANDREA B. BRAIDT

Dr. phil. MLitt, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am TFM Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Filmgenretheorie, Genderkonstruktionen im Film, Queer Theory und Filmnarratologie. Sie ist Mitherausgeberin der Zeitschrift *Montage AV* und Autorin von *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung* (Marburg 2008). Zahlreiche Herausgaben und Aufsätze, zuletzt »Erregung erzählen. Narratologische Anmerkungen zum Porno«, in: *Montage AV*, 18/2/2009.

ELISABETH BÜTTNER

Filmwissenschaftlerin. Professorin für Theorie des Films an der Universität Wien. Wissenschaftliche Leiterin der Kooperative *das kino co-op*. Autorin mehrerer Bücher u. a.: *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze* (Wien 1999), *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (Salzburg/Wien 2002), Herausgeberin von *Paul Fejos. Die Welt macht Film* (Wien 2004). Redaktionsleitung der Heftedition *Filmbimmel Österreich* des Filmarchiv Austria (Wien 2005–2008). Forschungsschwerpunkte: Historizität und Filmgeschichte, Ausdruckstheorie der Körper, Filmavantgarden.

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

BMWF^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.boehrlau.at>
<http://www.boehrlau.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