



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„ACTING OR COLLAPSING -

Entgrenzung als Methode

bei John Cassavetes & Rainer Werner Fassbinder“

verfasst von

Kathia Deninger

angestrebter akademischer Grad

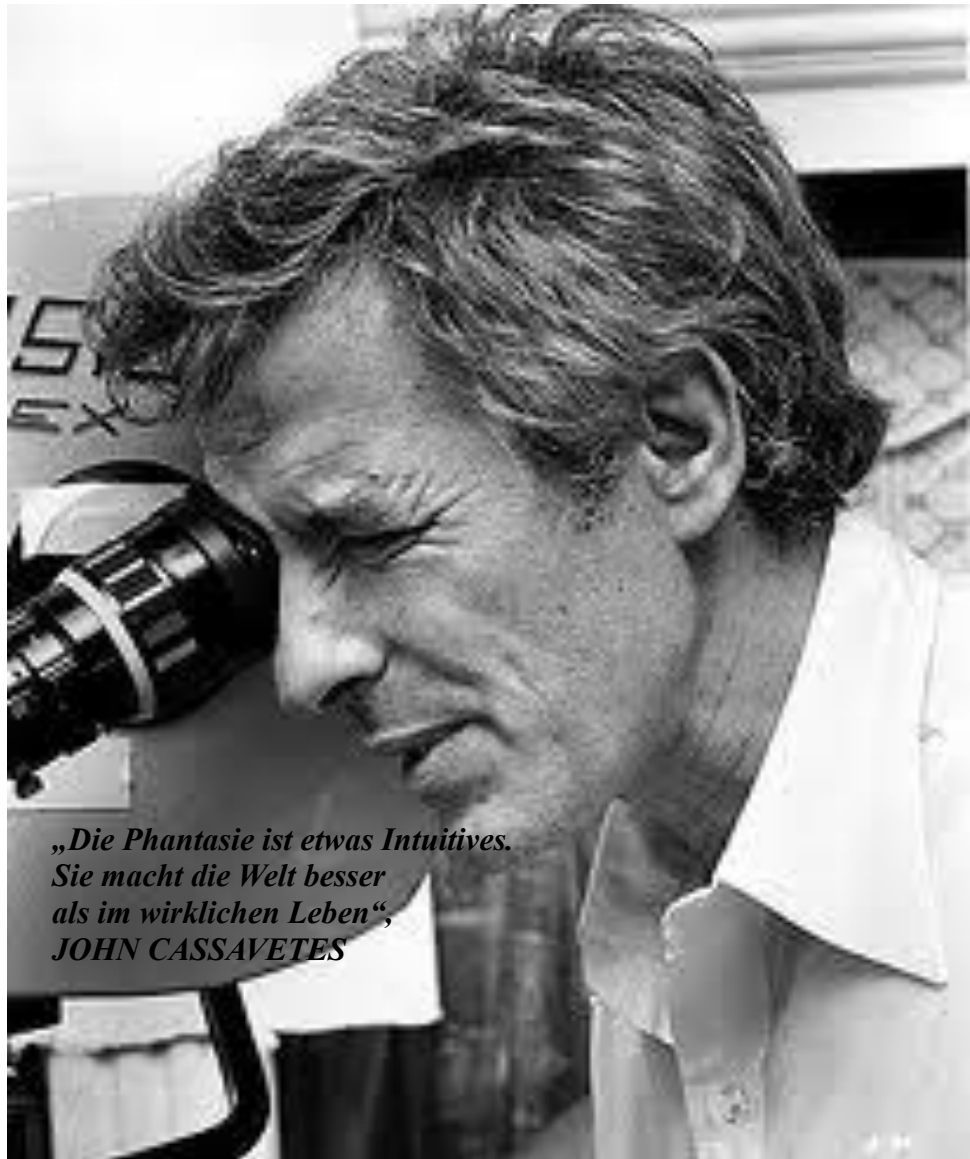
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

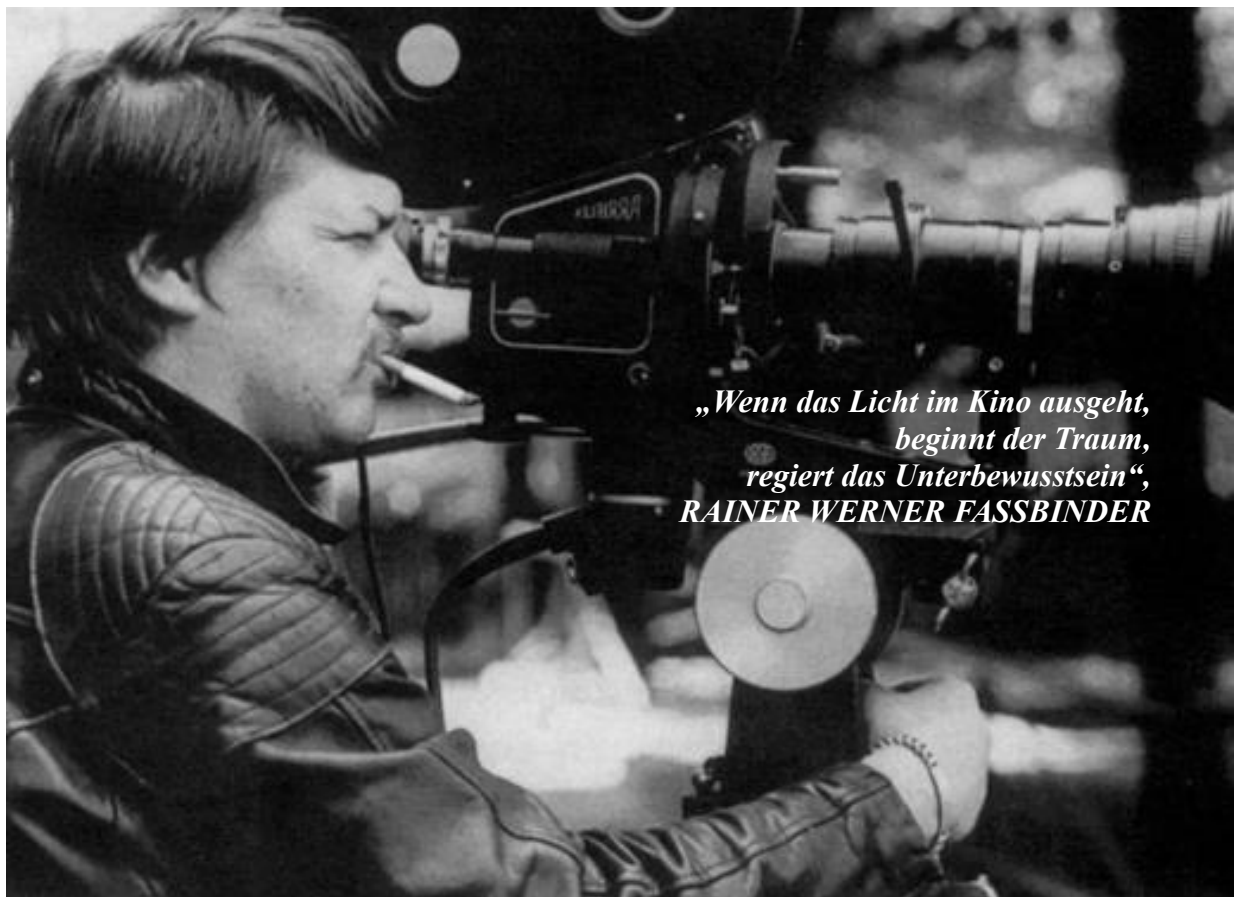
Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

„Hört auf euch selbst. Das ist das Wichtigste – auf sich selbst zu hören -, den Mut zu finden, sich mit der eigenen Person auseinanderzusetzen, etwas im eigenen Leben zu finden, das einen in die Lage versetzt die Sätze, die man vor sich hat, zu begreifen und ihnen eine Form zu geben. Im Laufe des Lebens erkennt man immer mehr, wie wichtig die eigene Entwicklung ist. Es kommt darauf an, man selbst zu bleiben.“ (John Cassavetes)



*„Die Phantasie ist etwas Intuitives.
Sie macht die Welt besser
als im wirklichen Leben“,
JOHN CASSAVETES*



*„Wenn das Licht im Kino ausgeht,
beginnt der Traum,
regiert das Unterbewusstsein“,
RAINER WERNER FASSBINDER*

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	9
II.	DIE REGISSEURE UND IHR FILM	11
II.1.	„DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS“, D, 1982	13
	<i>Ein Film von Rainer Werner Fassbinder</i>	
	über das Leben, die Geschichte und das Kino	
II.1.1.	Auf den ersten Blick – „ <i>Im Kino</i> “	13
II.1.2.	Auf den zweiten Blick – „ <i>Über das Kino</i> “	15
II.2.	„OPENING NIGHT“, USA, 1977	20
	<i>Ein Film von John Cassavetes</i>	
	über das Schauspiel, das Theater und den Film	
II.2.1.	Auf den ersten Blick – „ <i>Im Theater</i> “	20
II.2.2.	Auf den zweiten Blick – „ <i>Über das Theater</i> “	23
III.	DIE FILME UND IHRE FIGUR	28
III.1.	VERONIKA VOSS – HOW THE SHOWING BEGINS.	29
III.1.1.	Das Schauspiel leben: <i>Sein heißt, gesehen werden.</i>	29
III.1.2.	Die Vorstellung: <i>Veronika Voss – Filmschauspielerin.</i>	34
III.1.3.	Nach der Vorstellung: <i>Die geheimnisvolle Unbekannte.</i>	36
III.1.4.	Veronika Voss im Bild: <i>Zwischen Nähe & Distanz.</i>	39
III.1.5.	Veronika Voss im Dialog: <i>Schauspieler sind...</i>	44
III.2.	MYRTLE GORDON – HOW THE PERFORMANCE ENDS.	46
III.2.1.	Das Sein einer Schauspielerin: <i>Gena & Myrtle.</i>	46
III.2.2.	Myrtle Gordon: <i>The actress between the stages.</i>	52
III.2.3.	Zwischen den Vorstellungen: <i>The star and his gestures.</i>	56
III.2.4.	Between the lines: <i>Die improvisatorische Zersetzung des Dramentextes.</i>	64

III.3. VERONIKA & MYRTLE	67
III.3.1. Ein Fassbinder & Cassavetes Point of View	67
III.3.1.1. Exkurs: Der Autorenfilm – ein Annäherungsversuch	68
III.3.2. Veronika Voss & Myrtle Gordon: <i>Realität erschaffen</i>	71
IV. DIE FIGUREN IM FILM	74
IV.1. DER GESTUS	74
IV.2. DIE VERORTUNG	77
IV.3. DER KÖRPER	79
IV.4. DER KÖRPER KAMERA	82
IV.5. DER RAUM	84
IV.5.1. Raum der Erfindung: <i>Private & öffentliche Vorstellung</i>	84
IV.5.2. Raum der Erinnerung: <i>Vergangenheit & Gegenwart</i>	87
IV.5.3. Raum der Verhandlung: <i>Zusammenbruch & Aufbruch</i>	89
IV.5.4. Raum des Begehrens: <i>Hysterie & Wahnsinn</i>	90
IV.6. RAUM DES WUNSCHES: (SEHN)SUCHT & HOFFNUNG	92
IV.6.1. Der beliebige Raum: <i>Realisierung des Wunsches.</i>	93
IV.6.2. Veronika & Myrtle: <i>Abschied & Ankommen</i>	94
V. DAS SELBST: ACTING & SHOWING	97
LITERATURVERZEICHNIS	99
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	104
DIE FILME	108
ANHANG	109
Abstract	110
Lebenslauf	112
Danksagung	113

I. EINLEITUNG

OPENING NIGHT¹ ist der Appell des Regisseurs John Cassavetes² an wahrnehmende Zuhörer und Zuseher, sich mit den unterschiedlichsten Sphären des eigenen Selbst zu beschäftigen. Ich möchte mich im Rahmen meiner Arbeit diesem Aufruf stellen und setze John Cassavetes einen anderen offensiven Filmemacher gegenüber: Rainer Werner Fassbinder³ und seinen Film DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS⁴, um auch zu Fassbinders Vorstellung von dem Selbst einer Person vorzudringen. Dieser überaus stilisierte Film scheint mit Cassavetes' Film beim ersten Anblick nichts gemein zu haben, obschon nach dem zweiten Blick auf beide Filme Signaturen der Regisseure zu erkennen sind, die sowohl von der filmischen Dramaturgie als auch dem Vor- und Ausstellen der weiblichen Hauptfigur geprägt sind. Es sind die Signaturen des eigenen Selbst von Cassavetes und Fassbinder, die es zu ergründen gilt, um so wiederum das Selbst ihrer Protagonistinnen zu erforschen. Ich werde zunächst einen Überblick über die Regisseure, ihre Einstellung zum Film und deren in Szene befindlichen Figuren geben, um daraufhin Filme und Figuren aufeinander zu beziehen, sodass die unterschiedlichen Beziehungsgeflechte - Beziehungen zwischen den Figuren bzw. zwischen Figur und Raum - auf inhaltlicher und bildlicher Eben analysiert werden können. Ich konzentriere mich dabei auf die Hauptfiguren des Films⁵, um systematisch zu meiner Forschungsfrage vorzudringen, sowie auch das Selbst, welches es zu untersuchen gilt, nicht auf den ersten Blick zwischen Figuren und Bildern bzw. Regisseuren und Filmen zu verorten sein wird. Mir geht es hier keinesfalls um einen eng eingegrenzten bzw. streng formulierten Begriff des Selbst, noch kann der Begriff selbst einer hermeneutischen Begriffsbestimmung unterzogen werden. Dafür ist der Rahmen dieser Arbeit nicht geeignet. Ich konzentriere mich auf die Entwicklung der Figuren innerhalb des Bildrahmens und gehe der Intention der Regisseure nach, warum sie diese Figuren gewählt haben und welche Erfahrung bzw. Erkenntnis der Filmzuschauer außerhalb des Rahmens für sein persönliches Selbst daraus gewinnen soll.

Die französische Filmwissenschaftlerin Nicole Brenez hat sich in Bezug auf die

¹ Produktionsdaten im Anhang S 108.

² US-amerikanischer Regisseur, Drehbuchautor, Produzent, Schauspieler beim Film und am Theater. Lebensdaten: 9.12.29, New York City – 3.2.89, Los Angeles. John Cassavetes gilt heute als der Wegbereiter des amerikanischen Independentfilms.

³ Deutscher Regisseur, Autor, Filmproduzent, Schauspieler beim Film und am Theater. Lebensdaten: 31.5.45, Bad Wörishofen – 10.6.82, München. Er galt als einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Deutschen Films in den 1970er- und 80er Jahren.

⁴ Produktionsdaten im Anhang S 108.

⁵ Myrtle Gordon (OPENING NIGHT); Veronika Voss (DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS)

figurativen Aspekte des Films und der Organisation der Beziehungen zwischen Körper und Bild bereits mit John Cassavetes und Rainer Werner Fassbinder auseinandergesetzt, insofern scheint es mir schlüssig, mit Brenez für beide Regisseure in Hinblick auf das Schauspielsystem zu argumentieren. „Die Frage nach der Auffassung des Filmschauspiels, seiner Rolle und der Auffassung von dem, was eine Rolle im Verhältnis zum Schauspieler oder der Schauspielerin ist, erweist sich dabei als von zentraler Bedeutung [...]“.⁶

Die Tatsache, dass ich zwei sehr konträre Filme von ebenso polaren Regisseuren gewählt habe, die beinahe zur selben Zeit gearbeitet, dennoch in der Filmtheorie bisher nicht unmittelbar aufeinander getroffen sind, bringt mit sich, dass ich ebenso unterschiedliche Theorien und Ansätze heranziehen werde, um beiden Untersuchungsgegenständen gerecht zu werden. Obgleich ich mit Ray Carney und Thomas Elsaesser Filmwissenschaftler zitiere, die sich sehr intensiv mit Cassavetes (ersterer) und Fassbinder (letzterer) auseinandergesetzt haben, komme ich nicht umhin, auch andere Ansätze und Zugänge einzubringen, die sich keinesfalls auf semiotische oder psychoanalytische Filmtheorie eingrenzen lassen. *OPENING NIGHT* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* sind am Ende der Karriere der beiden Filmemacher entstanden und können auch als Review auf Lebens-, Kunst- und Handwerk dieser Lebenskünstler gelesen werden. Beide haben sowohl das Theater als auch das Kino mit dem Leben zu verbinden versucht. Ihre beiden Hauptdarstellerinnen stehen für eine Haltung, einen (Lebens)Stil und eine (Film)Form, die es nicht treffender für Cassavetes und Fassbinder zu formulieren gilt. Cassavetes und Fassbinder setzen sich als Filmdarsteller selbst noch einmal in Szene und Bild und unterstreichen ihre Präsenz, die ihrem Spätwerk einen eigenen Charakter verleiht. Die Präsenz der beiden Frauengestalten hingegen ist eine bildgebende, um sich in Kopf und Körper der Filmrezipienten einzuschreiben, indem Körperbild und Bildkörper gleichermaßen Erfahrung und Erkenntnis zu verbinden vermögen. Der australische Filmwissenschaftler George Kouvaros sollte mich im Rahmen seiner filmischen Analyse der Filme von John Cassavetes bekräftigen:

“The connection between Cassavetes and Fassbinder is worthy of consideration.”⁷

⁶ Streiter, Anja: *Doch das Paradies ist verriegelt...* – In: Widmann, Tanja/Schmutz, Hemma (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Walther König. Köln, 2004. S 53.

⁷ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S XII.

II. DIE REGISSEURE UND IHR FILM

John Cassavetes und Rainer Werner Fassbinder verbindet mehr, als der erste Blick auf ihre Filme zu erkennen gibt. Gleichzeitig wird eindeutig Bezeichnendes sichtbar, das beide und ihre Methoden des Filmemachens voneinander trennt sowie Stil und Form in je anderem Bild erscheinen lässt. Ihre Art von Schaffensprozess machte sich auf ihren eigenen Körpern sichtbar, sofern das Voranschreiten ihrer Geschichten auch immer mit einem Vorgang zu tun hatte, der in ihnen selbst stattfand, sich doch an der Oberfläche abzeichnete. Ihre Filme besitzen zwar eine eigene Handschrift und sind Zeichenträger ganz bewusster Vorgänge, die in der Geschichte selbst ihren Ausgang nehmen, die eigentlichen Geschichteschreiber jedoch sind die Figuren und das Leben selbst. Cassavetes und Fassbinder hatten ihre produktivste Schaffensperiode in den 1970er Jahren und beide sind, um einen Versuch einer Kategorisierung vorzunehmen, den unabhängigen Filmbewegungen ihrer Zeit zuzuordnen.⁸ Beide zeichneten sich durch ihren unbändigen Willen und ihre exzentrische Art aus, Produktionen anzugehen und zu Ende zu führen. Die beinahe fanatische Idee, unabhängig⁹ zu bleiben, und unter konzentrierter Spannung ein Projekt nach dem anderen in Angriff zu nehmen, hat beide Regisseure, aber auch ihr ganzes Team, an ihre persönlichen Grenzen gebracht. Sowohl hinter Cassavetes als auch hinter Fassbinder stand meist eine ganze Filmfamilie, die maßgeblich am Entstehen der Filme beteiligt war und so Stil und Form mit prägte. Neben der Konstante Filmcrew waren auch der Zugang zum Thema Schauspiel, darüber hinaus bestimmte Themen, die in den Filmen wiederkehrten, Kontinuitätsmerkmale, die sich in ihren Filmen eingeschrieben haben. Beide Filmemacher hatten Erfahrungen am Theater und waren als Schauspieler bekannt, die sich sogar in eigenen Filmen Rollen zuschrieben. Die Kombination theatralischer und filmischer Elemente war bei beiden nicht mehr wegzudenken.

Deutlich unterscheidet beide Filmemacher ihre Haltung zu Hollywood. Während Cassavetes gezielt versuchte eine Art Gegenkino¹⁰ zu produzieren, zeigte Fassbinder reges Interesse und nahm sich das Hollywood-Kino durchaus als Vorbild. Dennoch wollte er sich in Bezug auf Produktion und Distribution unabhängig halten. Sein Verhältnis zu

⁸ John Cassavetes wird dem American Independent Cinema bzw. auch New American Cinema zugerechnet, Rainer Werner Fassbinder dem Neuen Deutschen Film.

⁹ Unabhängig hier nicht im Sinne produktionstechnischer Mechanismen sondern, dass sie das zu tun vermochten, was sie tatsächlich machen wollten, Filme, auf welche Art und Weise auch immer.

¹⁰ Vgl.: Lang, Andrea: *Das Privattheater des John Cassavetes. Logos Hollywood und hysterische Form.* – In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – Director.* PVS Verleger. Wien, 1993. S 11-31.

Hollywood besaß ambivalenten Charakter, indem er einerseits damit liebäugelte, andererseits eigene Wege ging. Cassavetes wurde für seine Einstellung Hollywood gegenüber teilweise sehr stark kritisiert. „*One can begin with this notoriously difficult personality and his steadfast refusal to work within the Hollywood system in any way.*“¹¹ Cassavetes lotete alle Grenzen aus. Er schuf ein Schauspielsystem, das mit Kino selbst nichts mehr zu tun hatte, und eine Kamera, die eine typische Bildkomposition gar nicht zulässt. Ihm ging es in seinen Filmen immer um Menschen und Charaktere, nicht um eine Story oder einen Plot:

*„The main focus of the films of Cassavetes is on the delineation of character rather than plot. If the classical Hollywood narrative style tends to be relatively lean and linear, with the emphasis on forward momentum, that of Cassavetes [...] is broader and thicker in texture, particularly in the rendition of character and performance. Characters tend to be more complex or ambiguous, defined less in terms of clearly established goals or morality than is usually the case in Hollywood.“*¹²

Eine non-kausale Erzählweise erschwert dem Filmrezipienten die Identifizierung mit der Filmfigur. Die Kamera führt den Betrachter derart ins Bild hinein, um ihm das Gefühl zu geben, direkt dem Geschehen beizuwohnen, welches er nicht beeinflussen kann, um letztendlich doch wieder den Rahmen zu verlassen, der nur „scheinbar“ (Anm. KD) vorhanden ist.

*„In einem Theater hat man, wenn auch begrenzt durch einen Raum, immerhin die nützliche Perspektive aus der Mitte der zehnten Reihe. In John Cassavetes' Kino holt man uns auf die Bühne, in die Hitze des Wortgefechts. Es ist, als sitze man zu nahe an der Leinwand. Es verwirrt. Aber so sind auch die Leute, denen wir zuschauen.“*¹³

Bei Fassbinder gestaltet sich das Verhältnis „zwischen der Leinwand, den Figuren und dem Zuschauer besonders komplex“¹⁴, indem er die Wahrnehmung und den Blick zwischen Identifikation und Distanzierung dirigiert. Die „Kamera fungiert in dieser Stilisierung dem Publikum gegenüber als Blickfänger, der den Identifikationspunkt mit dem Zuschauerauge bewußt [sic!] überschreitet, und ihre Aufnahmearbeit ist dementsprechend >sichtbar<.“¹⁵ Fassbinder macht bewusst auf den Bildrahmen aufmerksam und findet aufgrund seiner kinematographischen Apparatur zu einem doch künstlichen, nicht unbedingt verfremdendem Stil, der sich nicht immer willentlich vom klassischen Hollywood-Kino distanziert, um so zu einer eigenen Form zu finden, die

¹¹ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 9.

¹² King, Geoff: *American Independent Cinema*. Tauria. London, 2005. S 74.

¹³ Monaco, James: *American Film Now*. Carl Hanser. München/Wien, 1985. 2. Auflage. S 285.

¹⁴ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 77. (Bd. 9 der Reihe >film<)

¹⁵ Bae, Sang Joon: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Gardez!. Remscheid, 2005. S 170. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

dieses Kino durchaus als Bezugspunkt wählt¹⁶.

„Zugleich träumte Fassbinder, der sein Handwerk im Hinblick auf das amerikanische Kino der 60er Jahre selbst erlernte, von einer Schöpfung des deutschen Hollywoodkinos. Wenn er aber von Hollywood sprach, dachte er nicht an seinen Illusionscharakter, sondern an Stoffe und Sujets, die sich auf die kollektiven Traumata, [...] des Alltags dezidiert einlassen, und versuchte damit eine deutsche Antwort auf Hollywood zu formulieren, [...]“¹⁷

II.1. „DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS“, D, 1982

Ein Film von Rainer Werner Fassbinder

über das Leben, die Geschichte und das Kino

„Was ich möchte, ist ein Hollywood-Kino, also ein Kino, das so wunderbar und allgemeinverständlich ist wie Hollywood, aber gleichzeitig nicht so verlogen.“ (Rainer Werner Fassbinder)

II.1.1. Auf den ersten Blick – „Im Kino“



Abb. 1-4

Im Vorspann des schwarz-weiß-Films DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS umrahmen der Filmtitel zu Beginn und der Name des Regisseurs Rainer Werner Fassbinder am Ende die im Film agierenden Schauspieler und aller am Film und seinem Entstehungsprozess Beteiligten genannten. Einzig die drei Hauptdarsteller werden noch vor dem Filmtitel eingeblendet. Sowohl der Titel als auch der Name des Regisseurs laufen diagonal übers Bild und erfahren eine Dopplung, indem die Wörter einen Schatten erhalten, der ihnen diagonal diametral zuläuft.¹⁸ Nach dem Filmtitel erfolgt eine Einblendung, die sowohl über einen Teil der gefilmten Zeit aufklärt als auch angibt, dass es sich um den zweiten Teil einer BRD-Reihe handelt.¹⁹ Die Filmmusik, die den Vorspann begleitet, erklingt als eine Art Ouvertüre. Paukenschlag und Blasinstrumente bilden den spannungsgeladenen Auftakt und begleiten die Protagonisten und den Filmtitel, woraufhin Streichinstrumente die Einblendung der drei Antagonisten gefährvoll ankündigen. Während der Einblendung der Crew ertönen Trompetenklänge, die beinahe

¹⁶ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 77. (Bd. 9 der Reihe >film<).

¹⁷ Bae, Sang Joon: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Gardez!. Remscheid, 2005. S89. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

¹⁸ Der Schatten wohnt allen Wörtern im Vorspann inne.

¹⁹ BRD-Trilogie: DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS als letzter Teil gedreht, nach „Lola“ und „Die Ehe der Maria Braun“, aber Teil 2 in Chronologie;

einen Heimatfilm angehören könnten, um sogleich aber wieder in bedrohende und Unheil ankündigende Töne übergehen. Nachdem zuletzt Fassbinders Name diagonal aus dem Bild läuft, bleibt das leere Bild noch kurz stehen²⁰, um sogleich in eine Abblende überzugehen.



So helfen Sie mir doch! Ich ertrage diese Schmerzen nicht! Er zerreißt mich der Schmerz! Er frisst mich, der Schmerz! Ich bitte Sie! Ich flehe Sie an!

Abb. 5

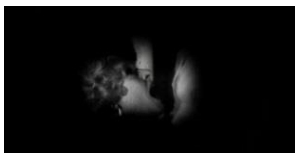
Der Film beginnt in seiner ersten Einstellung mit einer Aufblende, die einem Vorhang am Theater gleicht, der sich 6ffnet, sobald die Vorstellung beginnt, in diesem Falle eine Kinovorstellung. Der Filmbetrachter findet sich in einer Position wieder, als ob er selbst im Kinopublikum sitzt, um sich einen schwarz-weiß-Tonfilm auf der Leinwand anzusehen. Er h6rt den Filmprojektor, der noch nicht im Bild, aber als diegetischer Off-Ton anwesend ist. Das Geschehen auf der Leinwand ist in einer Kreisblende eingefangen. Die beiden Darstellerinnen, eine 4rztin in weißem Kittel und eine Patientin in schwarzem Kleid, haben eine Auseinandersetzung aufgrund einer Morphiumspritze, nach welcher die Patientin dringendst verlangt.



Ich gebe Ihnen alles, was ich besitze! Ich gebe Ihnen alles, was ich bin!
4rztin: Alles?

Abb. 6

Die n4chste Einstellung zeigt dem Betrachter einen umgekehrten Point of View, in welchem eine Frau im Publikum sitzt, die einer der Darstellerinnen des Tonfilms auf der Leinwand gleicht. Schr4g hinter der Frau sitzt Rainer Werner Fassbinder im Kinosaal, der als Regisseur des hier zu untersuchenden Films in Form eines Cameo auftritt. Nun ist auch der Filmprojektor zu erkennen, der 6ber die beiden zuvor genannten hinwegprojiziert und dessen Licht die Anwesenheit beider unterstreicht. Die geschlossenen Augen und der Dialog, der zeitgleich von der Leinwand zu h6ren ist, lassen vermuten, dass das Geschehen auf der Kinoleinwand die Frau emotional ber6hrt.



Alles!



Danke!

Abb. 7-9

In folgender Großaufnahme, in Form einer Kreisblende, kniet die Protagonistin im

²⁰ Hierzu Vertiefung in: Bl6umlinger, Christa: *Die Figur des Bildstillstands bei Rainer Werner Fassbinder*. – In: Nessel, Sabine (Hrsg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und K6rper*. Bertz + Fischer. Berlin, 2008.

Kinofilm auf dem Boden und bittet um ihre Morphiumspritze, die ihr die Ärztin sogleich geben wird. Dafür opfert erstere ihren ganzen Besitz und bestätigt dies in Form einer Unterschrift auf Papier. In einer weiteren Großaufnahme ist ein eher leidvolles, als erlöstes Antlitz zu erkennen und das ausgesprochene *Danke* (Anm. KD) impliziert eine Unterwürfigkeit, die auf ein weiteres Abhängigkeitsverhältnis schließen lässt. Während des Schnitts von der Großaufnahme zum nächsten Gegenschuss kann der Filmbetrachter eindeutig erkennen, dass die Protagonistin des Films dieselbe Person ist wie die Frau im Kinosaal.



Jetzt gehöre ich ihnen...

Abb. 10

Während dieser Einstellung erfährt die Frau eine Erinnerung an die Vergangenheit, im Rahmen eines akustischen match cut wird direkt in die Rückblende übergeleitet.



...jetzt kann ich ihnen nur noch meinen Tod schenken.

Abb. 11-12

In der ersten Rückblende, die die Dreharbeiten zum Film im Film zeigen, erfährt der Filmbetrachter, dass es sich um einen Film namens „Schleichendes Gift“ handelt und die Protagonistin von ihrem Regisseur und dem Filmteam sehr geschätzt wird. Der Regisseur bedankt sich bei ihr für den Take und die Filmcrew applaudiert. Ein Starfilter, der über der Rückblende liegt, unterstützt die Vermutung, dass die Frau aus dem Kinosaal einstmals eine berühmte Schauspielerin war und das Gehabe einer Film-Diva bereits einverleibt hat. Der geführte Dialog in dieser Rückblende, der zwischen dem Regisseur, dem Drehbuchautor namens Rehbein und der Protagonistin geführt wird, macht deutlich, dass letztere auch abhängig von Beziehungen ist. Sie erfährt sehr viel Anerkennung und Lob und besteht aber auch darauf, dass es die Liebe ihres Mannes, dem Drehbuchautor, ist, die ihr Kraft gibt.

II.1.2. Auf den zweiten Blick – „Über das Kino“

Alles, was der Filmrezipient in der Eröffnungssequenz über die narrative Ebene des Films im Film und über die visuelle Ebene des Hauptfilms erkennen kann, ist, dass das Leben der Schauspielerin auf der Kinoleinwand mit dem Leben der Figur des Hauptfilms, Veronika Voss, zu kollidieren scheint. Indem der Film im Film

„vom heroischen Kampf einer Frau gegen ihre Morphiumsucht handelt, schafft die Vorführung eine offensichtliche Verbindung zwischen Veronikas beruflicher Vergangenheit und ihrer gegenwärtigen Situation. Diese ist jedoch nicht nur gerahmt und überlagert von der Leinwandfiktion, die in geraffter Form Veronikas künftiges Schicksal vorwegnimmt, [...]“²¹

Veronika vergegenwärtigt sich auch über ihre subjektive Erinnerung in Form der Rückblende ihr ehemaliges Star-Dasein. Indem sie immer wieder ihre Augen vor den Bildern verschließt und fluchtartig den Kinosaal verlässt, bemerkt der Filmbetrachter, dass Ihre bewusst herbeigeführten Erinnerungen für die Sehnsucht nach diesen anderen Zeiten in ihrem Leben stehen. Ansonsten würde sie keinesfalls eine Kinovorstellung besuchen, in welcher sie sich selbst in einer Rolle betrachten kann, die sie in ihrem gegenwärtigen Leben nicht mehr zu spielen scheint. Der Filmbetrachter erkennt auf der einen Seite eine Frau, die in einer längst vergangenen Zeit ein großer Filmstar war, auf der anderen Seite vermutet er bereits, dass sie vom Star zu ebensolcher Patientin wurde, die sie auch im Film spielt. Der Filmtitel selbst verweist auf diese Ambiguität der Figur: Die Sehnsucht, die vermutlich zu einer Sucht geworden ist. Wobei auch die Sucht selbst zweideutig anmutet, die eine Sucht, ein Star zu bleiben und jene, Ersatz zu finden, der die erstere Sucht zu stillen vermag und den Körper nicht mehr leiden lässt. Nicht umsonst beginnt der Film im Film mit dem Satz: *„Helfen Sie mir, ich habe Schmerzen“*. Die Flucht aus dem Kinosaal zu Ende des Films verweist darauf, dass nicht nur die ruhmreichen und glanzvollen Zeiten vergangen sind, sondern auch die Liebe im Leben der Schauspielerin keinen Platz mehr findet, nachdem sie sich zuletzt ihres Ehemannes in der Rückblende nochmals vergewissert.

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS spielt 1955, in München, und bildet den zweiten Teil Fassbinders BRD-Trilogie. Dieser streng klassische Erzählfilm²² nimmt indirekt Stellung zum zeitpolitischen Geschehen im Deutschland der Adenauer-Ära und des Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg. Indirekt insofern, als Fassbinder Geschichte in seinen Filmen weder kommentiert, noch beurteilt und es gerne vermeidet, politische Fragen direkt anzugehen.²³ Mit der BRD-Trilogie kreist Fassbinder aber auch das Dritte Reich filmisch ein und zeigt u.a. auf, was zu diesem führte und was davon

²¹ Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 169. (Bd. 9 der Reihe >film<)

²² Vgl.: Müller, Wolfgang/Naumann, Uwe (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Dargestellt von Michael Töteberg*. Rowohlt Taschenbuch. Hamburg, 2002. S 128.

²³ Vgl.: Pawlikowski, Pawel: *Filme als Antwort auf bestimmte Entwicklungen (1982). Rainer Werner Fassbinder über Die Sehnsucht der Veronika Voss*. – In: Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2004. S 580.

weiterlebt. Fassbinders Geschichtsvermittlung ist immer eine aktuelle, als sie immer bis in seine Gegenwart verweist, jener Gegenwart, in welcher seine Filme produziert werden.

„Das bedeutet, dass in seinen Filmen zwar Geschichte über die Spuren, die sie in der Gegenwart hinterlassen hat, rekonstruiert wird, aber vermittelt über die Bilder und Vorstellungen, durch die die Vergangenheit, quer durch die Stile, Gesten und Medien, für die Gegenwart lebendig und erlebbar geblieben ist.“²⁴

Untersucht werden in der Trilogie die Gründungsjahre der BRD²⁵ und die darin herrschenden Wertvorstellungen, Illusionen, Träume und Sehnsüchte, die seine Filmfiguren begleiten, aber leider auch oft daran scheitern lassen.²⁶ Aber es ist nicht nur Zeitgeschichte, welche in den Filmen über die Figuren oder auch über Ton-Collagen vermittelt wird, sondern auch Filmgeschichte, die durch das Medium Film selbst sichtbar wird.

„Fassbinder fügt Persönliches und Politisches zusammen. Er hat in seinen Filmen politische und künstlerische Strategien entwickelt, immer im Zusammenhang mit persönlichen Lebensfragen. [...] Er erzählt aus seinem Blickwinkel über ganz private Schicksale öffentliche Geschichte. [...]. Seine Protagonisten lädt er mit den Grundwidersprüchen ihrer jeweiligen Epoche auf. [...] Vor diesem Hintergrund arbeitet Fassbinder die Lebensläufe seiner drei Protagonistinnen in der BRD-Trilogie (Hervorh. im Original) heraus. Inhaltlich und filmstilistisch arbeitet er ihre Geschichten innerhalb der ‚großen‘ (Hervorh. im Original) deutschen Geschichte heraus.“²⁷

In DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS ist es Veronika Voss selbst, über welche Fassbinder Geschichte zu vermitteln versucht²⁸, obgleich sie nicht die einzige Figur im Film ist, bei welcher die Last der Vergangenheit aber auch deren gegenwärtiger Situation spürbar ist. Als Vorlage für das Drehbuch dienten Fassbinder die letzten Lebensjahre der ehemaligen Ufa-Filmschauspielerinnen Sybille Schmitz²⁹, die er sehr bewunderte und deren Schicksal ihn sehr bewegt hatte. Ihre Alkohol- und Tablettensucht und deren Abhängigkeitsverhältnis zu einer gewissen Ärztin hat Fassbinder anhand seiner Frauenfigur Veronika Voss beschrieben, die Träger für bereits stattgefundene Geschichte geworden ist. *„Die Morphium-Abhängigkeit von Veronika Voss [...] ist in der Figur und ihrer Lebensgeschichte begründet.“³⁰* Auch Voss leidet zunehmend, wie Sybille Schmitz es tat, an ihrem sinkenden Bekanntheitsgrad und daran, dass sie nicht mehr jene Rollen

²⁴ Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 158. (Bd. 9 der Reihe >film<)

²⁵ Jene Zeit, in der Fassbinder groß geworden ist.

²⁶ Vgl.: Pott, Sabine: *Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“. Die Ehe der Maria Braun (1978), Lola (1981) und Die Sehnsucht der Veronika Voss (1982)*. Dissertation. Peter Lang GmbH. Frankfurt, 2002. S 18.

²⁷ Ebd. S 11f.

²⁸ In einem Interview mit Pawel Pawlikowski meinte Fassbinder, dass es ohnedies interessanter sei, über *Frauen* Geschichte zu erzählen.

²⁹ Sybille Schmitz (1909-1955), Schauspielerin unter Goebbels mit Spielverbot, drogenabhängig, Selbstmord. Treatment: Sybille Schmitz – Geschichte für einen Spielfilm“

³⁰ Müller, Wolfgang/Naumann, Uwe (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Dargestellt von Michael Töteberg*. Rowohlt Taschenbuch. Hamburg, 2002. S 128.

bekommt, die sie sich wünschen würde. Der Film im Film ist demnach nicht nur Referenz für Veronika Voss' Filmvergangenheit sondern auch eine Hommage an Sybille Schmitz, da er einen filmstilistischen Charakter besitzt, der jener Zeit gleicht, in welcher die Schauspielerin die meisten Filme drehte. Die Technik des Schwarz-Weiß und die daraus resultierenden Licht- und Schatteneffekte, ebenso die Kreis- und Wischblenden³¹ erinnern an das frühe Kino der Stummfilmzeit, der bereits verwendete Ton an den Übergang des Stummfilms zum Tonfilm und an das Kino der 30er und 40er Jahre, in welchem die deutsche Schauspielerin gewirkt hatte.

„[...] Fassbinder schenkt seiner Hauptfigur nicht nur die Gestalt eines ehemaligen Ufa-Melodram-Stars, die Inkarnation der deutschen Filmgeschichte im Nationalsozialismus sozusagen, sondern bedient sich hier eigens der Ufa-Stil(isierungs)mittel, die – in rückwärts gerichteter Sicht – auf die phantasmagorische Chiaroscuro-Filmsprache des Expressionismus in den 20er Jahren zurückgriffen und – [...] als kongeniale Basis für die Geburt des Film noir [...] fungierten.[...] So bringt die Schwarzweiß-Dramaturgie [...] die formale Reminiszenz an die Ufa-Vergangenheit hervor und verweist ferner auf Veronikas existentielle Duplizität als glanzvoller Ex-Filmstar und drogen-(bzw. sehn-)süchtige Vergangenheits-Phantastin [...].“³²

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS und der Film im Film sind eine Hommage an Stil, Genre und die kinematographische Stilisierungsästhetik einer vergangenen Zeit. Fassbinder war dem Hollywoodkino gegenüber nie abgeneigt, er verehrte Raoul Walsh, Josef von Sternberg, aber auch Howard Hawks, die großen Einfluss auf seine Melodramen und sein Werk generell nahmen, allen voran Douglas Sirk. Fassbinder wollte Filme in Deutschland im Stile von Hollywood machen, wusste jedoch gleichzeitig, dass er in Hollywood selbst nicht drehen könnte, weil er, wie er persönlich in einem Interview³³ mitteilte, mindestens zwei Jahre in einem Land leben müsste, um dort auch Filme drehen zu können.

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS verweist somit als Ganzes auf einen Film über das Kino. Jenes ist für einen Moment Schauplatz des Geschehens und der Film thematisiert sich permanent selbst als Medium, über welches nicht ausschließlich eine Geschichte vermittelt, sondern durch welches Geschichte erfahrbar wird. Auf erzähltechnischer Ebene gibt es kaum eine Szene, wo Kino als Thema nicht präsent wäre. Entweder der Filmbetrachter befindet sich direkt im Kinosaal, er nimmt an Dreharbeiten teil, oder das Kino wird auf Dialogebene thematisiert. Weiters wird das Kino von seinen Machern selbst repräsentiert, in Form eines Drehbuchautors, Produzenten, Regisseurs

³¹ Diese Blenden sollten oft den Ausdruck des Gefangenseins und drohenden Unheils darstellen.

³² Bae, Sang Joon: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Gardez!. Remscheid, 2005. S 347f. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

³³ Interview mit Dieter Schidor, der 1982 das letzte Interview von und mit Rainer Fassbinder führte.

oder gar einer kompletten Filmcrew. Auf visueller Ebene verweisen Schwarz-Weiß-Portraits auf die Protagonistin als Filmdiva zur Zeit der Ufa-Film und das Schwarz-Weiß-Verfahren und der Film im Film sind eine Referenz auf Genre und Stil aus vergangenen Zeiten. Dass Fassbinder DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS in Schwarz-Weiß dreht, kommentiert er im Rahmen eines Interviews wie folgt: „*Ich wusste irgendwie von Anfang an, dass dies ein Film in Schwarzweiß sein musste. Außerdem sind für mich Schwarz und Weiß die schönsten Farben des Kinos, [...]*.“³⁴ Bei einem anderen Interview über Fontane Effie Briest stellte Fassbinder fest:

*Der Umgang mit dem Medium Film ist in Schwarzweiß viel ernsthafter als in Farbe, weil man sich in Schwarzweiß wirklich was überlegen muss, was man mit Licht und was man mit Bildern macht. Das ist in Farbe nicht so sehr nötig, weil die Farben an sich schon eine Wirkung hergeben.*³⁵

Fassbinders Filmästhetik, eingeschlossen das kinematographische Licht-Schatten-Spiel, bedeutet aber nicht nur eine Reminiszenz an das Kino der Vergangenheit, sondern symbolisiert auch die aus dem Film Noir bekannten typischen Gegenpole Gut und Böse, Macht und Ohnmacht, das Licht und das Dunkel.

*„Der Regisseur und sein Kameramann Xaver Schwarzenberger beschwören eine vergangene Filmkunst, deren Traditionslinie bis zum Stummfilm zurückreicht [...]. Die Genrekonventionen werden ironisch gebrochen, das Spiel mit Licht und Schatten neu gemischt. Bei Fassbinder herrscht Gefahr, wo die Szenerie gnadenlos hell und voll ausgeleuchtet ist: [...] Wärme entsteht, wo das Dunkel Schatten wirft. Solche Illusionsräume werden durch die Lichtsetzung inszeniert. Verkantete Kameraperspektiven, Starfilter, ein ganzes Arsenal unterschiedlichster Kreis- und Wischblenden: der Formenreichtum einer vergessenen Filmsprache.“*³⁶

Der Filmbetrachter erlebt mit DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS einen dreifachen Sprung in die Vergangenheit: Der Film selbst spielt 1955. Der Film im Film spielt zu einer Zeit, die keinesfalls der Produktionszeit dieses Films entspricht. Die Rückblende im Hauptfilm markiert eine Zeit dazwischen. Die Einstellungen vor der ersten Rückblende im Film nehmen die Geschichte des Films bereits vorweg und bilden einen Auftakt zur darauffolgenden Handlung.

Fassbinders Cameo-Auftritt in dieser ersten Filmsequenz zeigt, dass ein Regisseur auf eine Ära zurückblickt, die nie die seine war und sich gleichzeitig selbst an sein gelebtes Leben erinnert und seiner eigenen erschöpften Kräfte gewahr wird. Der Blick auf seine

³⁴ Vgl.: Pawlikowski, Pawel: *Filme als Antwort auf bestimmte Entwicklungen* (1982). Rainer Werner Fassbinder über *Die Sehnsucht der Veronika Voss*. – In: Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2004. S 587.

³⁵ Brocher, Corinna: *Rainer Werner Fassbinder über seinen Film Fontane Effi Briest*. Online im Internet: URL: www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=24&textid=119 [2013-04-22]

³⁶ Müller, Wolfgang/Naumann, Uwe (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Dargestellt von Michael Töteberg*. Rowohlt Taschenbuch. Hamburg, 2002. S 129.

Filmfigur, die auch als Alter Ego des Regisseurs Fassbinder gelesen werden kann, offenbart seine Liebe für solche Figuren, die unentwegt etwas herstellen müssen, letztendlich aber kapitulieren.

„Fassbinders Filme über die Nachkriegs- und Adenauerzeit [...] sind immer zugleich auch objektiv-ironische Imitationen bestimmter zeittypischer Filmstile. Dieser ästhetische Historismus beschreibt den Stoffen und Erzählungen einerseits eine durchgehende künstlerische Distanz ein: als handwerkliche Kunst-Stücke wie als künstliche Produkte; andererseits rekonstruieren solche ‚heutigen‘ Filme die Stilgeschichte des filmischen Mediums, um dessen Wirkungsästhetik und „Dramaturgie des Publikums“ [...] – oder deren verlorenen Erzähltechniken [...] erinnernd vor Augen zu stellen.“³⁷

II.2. „OPENING NIGHT“, USA, 1977

Ein Film von John Cassavetes

über das Schauspiel, das Theater und den Film

*„Für mich sind Filme nur von geringer Wichtigkeit.
Die Menschen sind viel wichtiger.“ (John Cassavetes)*

II.2.1. Auf den ersten Blick – „Im Theater“



Abb. 13-15

In der ersten Einstellung des Films stolpert eine Schauspielerin aus ihrer Garderobe, in Begleitung ihrer Garderobiere und ihres Requisiteurs. Die Garderobe, die im Hintergrund zu erkennen ist, die Seile an der Wand und das Flüstern der Schauspielerin deuten darauf hin, dass wir uns am Theater befinden und in Kürze eine Vorstellung beginnt. Die Schauspielerin bittet noch um einen Check der Requisiten, die Garderobiere nimmt ihr das Handtuch ab und der Requisiteur namens Bobby übernimmt ihre Zigarette, um ihr sogleich noch einen Schluck Alkohol zu geben. Diese Geste wirkt routiniert und vertraut, als würde der selbe Vorgang vor jeder Aufführung stattfinden. Die Kamera setzt die drei Darsteller in einer Nahen und einer Halbnahen Einstellung in Beziehung zueinander und lässt sie auch nicht aus den Augen. Die ganze Szenerie erhält einen sehr intimen Charakter. Während die Schauspielerin versorgt wird, hört man aus dem diegetischen Off bereits den Applaus aus dem Publikum, dennoch gehört die Aufmerksamkeit des

³⁷ Schütte, Wolfram: *Das Herz des neuen Deutschen Films. Rückblicke auf die Ära Fassbinder*. Online im Internet: URL: www.fassbinderfoundation.de/de/werk2.php [2013-04-22]

Filmbetrachters allein den drei Figuren auf der Leinwand. Währenddessen die Schauspielerin die Flasche kippt, zeigt der erste Schnitt, wie der Vorhang bedient wird und ein darauffolgender Kameraschwenk diesen hochgehen lässt.



Abb. 16-18

Danach schwenkt die Kamera wieder nach unten Richtung Publikum, wobei dieses in Form einer Totalen von der Handkamera gefilmt wird.



Abb. 19

Die nächste Einstellung, eine Plansequenz³⁸, zeigt eine Totale vom Publikum auf die Bühne. Die Kamera ist in dieser Einstellung in einer Reihe des Theatersaales positioniert und blickt durch die Köpfe der Zuschauer hindurch auf das Geschehen on stage.



Abb. 20-22

Marty: What are you thinking about? – Virginia: *Oh, you are home? - Am I home??*

Did you see my kid? Isn't she beautiful? I'm giving up older people. I can't photograph them without their clothes on. I do love older people. Do you know why? *Why?* Because they know everything. But they don't show that they know everything. And for every wrinkle there is a pain, and for every pain there is a year. Are you looking at this kid overhere? She's not kind. *I love you!*

Virginia? *What?* Can you hear me? *What?* Thank you! *For what?* For coming home.

Die Schauspielerin, die der Filmbetrachter zuvor backstage gesehen hat, betritt nun die Bühne und trifft dort auf ihren Ehemann Marty, der sie offensichtlich erwartet. Dieser ist vorerst nur angeschnitten, auf der Treppe sitzend, zu sehen. Während eines Kameraschwenks wird die Perspektive leicht verändert und der Mann wird erkennbar. Er ist eingebettet zwischen zwei monumentalen schwarz-weiß-Fotografien von alten Frauen, wobei die linke Fotografie die alte Frau in einem figure shot zeigt, die rechte Abbildung dieselbe Frau in einem close-up. Die Kamera bleibt die ganze Szene hindurch wie ein stiller Beobachter im Publikum plziert. Minimale Schwenks begleiten die beiden Schauspieler auf der Bühne, während sie sich zueinander und auseinander bewegen. Zuletzt werden die Positionen getauscht und die Frau namens Virginia steht auf dem

³⁸ Eine Plansequenz wird gerne eingesetzt, um den Schauspielern – ähnlich dem Theater – mehr Raum zum Spielen zu geben. Ihr Spiel kann sich in einem durchgehenden Fluss entfalten und wird nicht – wie in der klassischen Vorgehensweise im Film – in einzelne „Shots“ zerlegt, die jeweils nur ein kleines Stück der Szene repräsentieren.

Treppenpodest zwischen den beiden Fotografien, bevor sie die Bühne durch eine andere Tür, als sie die Bühne betreten hatte, verlässt.

Der Dialog, der von den Figuren gesprochen wird, macht momentan³⁹ erfahrbar, dass Virginia aus war, um ihren Einkauf zu erledigen und einer Bar einen kurzen Besuch abgestattet hat. Weiters stellt sich heraus, dass Marty Fotograf und gerne zu Hause ist, um seine Frau zu erwarten. Sein Sitzen auf der Treppe zu Beginn der Szene und sein ausgesprochener Dank über Virginias' Rückkehr am Ende der Szene, lassen darauf schließen. Während Virginia damit beschäftigt ist, ihren Einkauf wegzuräumen, hält Marty eine Art Monolog darüber, warum er alte Menschen, aber auch junge Frauen fotografiert. Dabei wägt er die Vor- und Nachteile ab und widerspricht sich permanent selbst, indem er das Alter das eine Mal als begehrenswert schildert, das andere Mal sich darüber lustig macht. Ebenso verhält es sich mit der Jugend, die er als *beautiful, but not kind* bezeichnet. Das Portrait der alten Dame trägt diese Ambivalenz bereits in sich, insofern, als es an die bekannte Tuschzeichnung⁴⁰ einer alten Frau erinnert, die sowohl als solche, aber auch als *young lady* betrachtet werden kann.⁴¹ Dass Marty selbst sich nicht im Klaren ist, was von Jugend & Alter zu halten sei, ist auch dadurch erkennbar, dass er seine Ausführungen über dieses heikle Thema als Anekdote bezeichnet. Virginia selbst wirkt eher desinteressiert, abwesend und kommentiert Martys' Kommentare mit einem nüchternen *I love you*, bevor sie abgeht, um ihre Garderobe und einen in impulsivem rot gehaltenen Papiersack wegzubringen. Die Farbe Rot umrahmt das ganze Bühnenbild, indem Teppich, überzogene Treppe, das Telefon, die Stehlampe und die Polster rechts außen auf der Couch in ebendiesem Farbton gehalten sind.



Abb. 23-25

Zu Beginn der Credits setzt eine beinahe verstörend wirkende Musik ein, die sich unleicht definieren lässt. Das Geräusch klingt ähnlich einem heran- und vorbeifahrendem Zug, der immer schneller und dadurch lauter wird, sobald der Titel jedoch auf Gena Rowlands' detail shot ihrer Augenpartie eingeblendet wird, wird das Geräusch zu tosendem Applaus, das sich mit Pfeiftönen vermischt. Während weitere schwarz-weiss-Porträts der einzelnen

³⁹ Momentan insofern, da sich später herausstellt, dass Virginia in dieser Zeit ihren Ex-Mann besucht hat.

⁴⁰ von William Ely Hill

⁴¹ Die visuelle Information ist nicht eindeutig. Das Bild lässt zwei Sichtweisen zu.

Darsteller eingeblendet werden, verklingt der Applaus nach und nach und es spricht eine Frauenstimme in einem voice-over: *They wanna be loved, they have to be loved, the whole world,* Während dieses voice-overs ertönt Publikumsgelächter, um erneut daran erinnert zu werden, dass der Filmbetrachter es mit einer Theaterschauspielerin zu tun hat. Der letzte Nebensatz, *...everybody wants to be loved*, wird gesprochen, während ein schwarz-weiß-Standbild ein riesengroßes Auditorium zeigt, welches den Hintergrund für einige Überblendungen bildet, in welchen die zu erkennende Schauspielerin in engelhaften Posen über dem Publikum empor schwebt, währenddessen sie Klaviertöne begleiten.



Abb. 26-28

When I was 17, I could do anything, it was so easy, my emotions were so close to the surface and I'm finding it harder, and harder, to stay in touch.



Abb. 29-31

II.2.2. Auf den zweiten Blick – „Über das Theater“

In der ersten Filmsequenz, einschließlich Credits, erfährt der Filmbetrachter die Schauspielerin zunächst *BACKSTAGE* (Anm. KD), wo sie sich, umgeben von ihrer Garderobiere und ihrem Requisiteur, auf etwas unkonventionelle Art und Weise auf einen Bühnenauftritt vorbereitet, zumal der Habitus des Rauchens und Trinkens einerseits auf Routine hinweisen, andererseits erkennen lassen, dass die Routine selbst zu einem quälenden Ritual geworden zu sein scheint. Danach erlebt der Filmzuschauer die Schauspielerin direkt *ON-STAGE* (Anm. KD), wo sie in der Rolle der Virginia mit ihrem Bühnenpartner Maurice in der Rolle ihres Ehemannes Marty einen ebenso unkonventionellen Dialog über Jugend und Alter führt, der sehr aufgesetzt wirkt und die Ironie dahinter nicht verbergen kann. Schwarz-weiß-Fotografien und ein TV-Gerät, das dem Theaterpublikum direkt entgegenblickt, weisen auf eine Realität hin, die jenseits des Bühnengeschehens stattgefunden hat bzw. stattfindet. Die Fotografien verfremden die Situation auf der Bühne insofern, als sie groß affiziert die beiden Schauspieler hilflos und verloren auf der großen Bühne wirken lassen. Die Abbildungen dienen auch dazu, nicht nur über den Bildinhalt selbst zu diskutieren, sondern auch deren Subtext

herauszukehren. Marty konfrontiert seine Frau Virginia anhand der Fotografien mit den Themen Jugend, Alter und Sterblichkeit, bis sie letztendlich etwas ignorierend und flüchtig die Bühne verlässt. Im nächsten Schnitt erfährt der Filmbetrachter die Schauspielerin *OFF-STAGE* (Anm. KD), indem sie in einem voice over ihre Erkenntnis mitteilt, dass jedermann geliebt werden möchte und dass es ihr kaum noch gelingt, ihre Gefühle an der Oberfläche zu halten. Es bleibt unklar, ob die Filmschauspielerin Gena Rowlands, die Darstellerin im Film *Myrtle Gordon* oder die Figur der Virginia den Text spricht. Die gesprochenen Zeilen würden zu jeder der drei Frauen passen, da alle drei dieselbe Generation verkörpern.

Und das ist genau jener Punkt, an welchem *Myrtle Gordon* im Film angekommen ist, sie ist dabei, eine Rolle zu verkörpern, die jener entspricht, die sie momentan in ihrem Privatleben inne hat. Sie spielt eine Frau, die in die Jahre gekommen ist, die Angst davor hat, ihre Jugend verloren zu haben und nicht mehr begehrt zu werden. Sie besucht ihren Ex-Mann, verlässt daraufhin ihren Mann um schlussendlich womöglich doch zu ihm zurückzukehren. *Myrtle Gordon* selbst befindet sich in ebensolchem Dilemma. Sie ist dort angekommen, wovor sich jede Schauspielerin fürchtet, bei der Frage, ob die Rolle, die sie zu spielen hat, noch bzw. schon zu ihr passt, was letztendlich auch entscheidend für den weiteren Verlauf ihrer Karriere ist. Ihre beruflichen Umstürze wirken sich auf ihre Verhaltensweisen im Privatleben aus und stürzen sie in eine Krise, die sie nur über Umwege zu bewältigen vermag. Und eben diese Umwege sind es, die John Cassavetes interessieren. Für ihn existieren keine Lösungen, seine Figuren streben kein Ziel in der Zukunft an. Als Regisseur versucht Cassavetes seinen Schauspielern dabei zu helfen, ihre ganz persönliche Wahrheit zu finden und ihr Inneres zu enthüllen: sozusagen ihr eigenes Selbst hervorkehren und dazu zu benutzen, ihre alltäglichen Erfahrungen mit der Figur zu verflechten. *“Um ganz wir selbst zu sein, müssen wir spielen, [...], müssen wir arbeiten, müssen wir Formen des Ausdrucks finden.”*⁴² Cassavetes geht es genau darum, einen „vollständigen, absoluten Ausdruck unserer Selbst“⁴³ zu vermitteln.

OPENING NIGHT handelt von einer ganz konkreten Theaterproduktion und ist dennoch eine Hommage an den Theaterapparat im Allgemeinen, indem Cassavetes das Medium

⁴² Streiter, Anja: *Just be yourself! Which self?* Online im Internet: URL: www.nachdemfilm.de/content/just-be-yourself-which-self [2012-02-12]

⁴³ Cassavetes, John: *Bekenntnisse eines Cineasten*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 7. (Bd. 29 d. Reihe Film)

Film benützt, diesen näher zu beschreiben. Deswegen ist der Film auch Selbstzweck, indem sich Cassavetes filmischer Mittel bedient, um die Bühne, das Theater als Ort des Geschehens, die Schauspieler und das Publikum in Beziehung zueinander zu setzen. Obgleich OPENING NIGHT den Theaterapparat zum Inhalt hat, ist es die Form des Films, bedingt durch die Perspektivenwahl der Kamera, die Bühnenwirklichkeit und Kinowirklichkeit ineinander verstrickt.⁴⁴ Im Film

„wird der Theaterapparat, also die technischen und ästhetischen Umstände, die ihn ausmachen, als Diegese, als Erzählung präsentiert. Durch den visuellen Einsatz eines, in der Fiktion miteinbezogenen, agierenden Publikums – [...] – wird dem Filmbetrachter die Möglichkeit einer Verschmelzung mit ebendiesem Publikum geboten, wodurch er selbst Teil der Fiktion und damit zum unmittelbaren Teilnehmer an den im Film gezeigten Probenvorgängen, also zum Probenvoyeur, wird. [...] sitzt der Filmbetrachter nicht nur im Zuschauerraum des Kinos, sondern auch im Zuschauerraum des im Film gezeigten Theaters.“⁴⁵

Bei OPENING NIGHT handelt es sich weder um ein verfilmtes Theaterstück, noch um einen Theaterfilm, ebenso wenig um einen genretypischen Backstage-Film, obgleich alle drei *Varianten* als Variationen im Film aufscheinen. Cassavetes wird noch konkreter, indem er das Schauspiel selbst und das Leben und Schaffen einer Schauspielerin in den Mittelpunkt stellt, um dadurch seine Idee von Film und Form zum Ausdruck zu bringen. Film ist für Cassavetes nicht dazu da, irgendeine Geschichte zu erzählen, sondern die Geschichte ergibt sich aus den Verhaltensweisen seiner Figuren, die sich wiederum aus der Methode des Schauspiels selbst ergeben. Cassavetes gibt dem Prozess des Entstehens mehr Bedeutung als dem Endprodukt.

OPENING NIGHT ist ein Film, der den Vorgang einer Entstehung einer Theateraufführung namens "The second Woman" und das Werden einer Figur auf der Bühne minutiös schildert. Jene Ausschnitte, die die Theateraufführung selbst präsentieren, sind bruchstückhaft und keiner chronologischen Ordnung folgend. Der Filmbetrachter erfährt im Laufe des Films fünf unterschiedliche Szenen aus dem Stück, die teils mehrere Male gezeigt werden, aber nie exakt denselben Vorgang und dieselbe Szenendauer umschreiben. Nichts an OPENING NIGHT wirkt abgeschlossen, vollendet, weder die Hauptdarstellerin Myrtle Gordon, noch die Theaterfigur Virginia, noch das Theaterstück „The second Woman“ respektive der Film selbst. Alles scheint im Werden, im Erproben, im Entstehen.

⁴⁴ Vgl.: Eller, Nicola Alice: „John Cassavetes. Kino der spontanen Emotionen.“ Diplomarbeit. Wien, 1995. S 58.

⁴⁵ Schenk, Katharina: *Von den Brettern auf die Leinwand. Darstellungsformen von Theater im Film.* Diplomarbeit. Wien, 1998. S 64.

John Cassavetes überträgt all seine Erfahrung, die ihm im Zuge seiner Karriere zu Teil wurde, auf diesen Film. Er führt nicht nur Regie, sondern nimmt auch eine der Filmrollen an, um sowohl im Film als auch von außen Einfluss auf das Geschehen zu nehmen. Er verkörpert im Rahmen dieser Produktion all jene Rollen, welche er auch in seinem Berufsleben innehatte. Zur Seite steht ihm erneut seine Frau, Gena Rowlands, die in vielen seiner Filme mitgewirkt hat und stellvertretend für einen Modus des Schauspielens steht, den Cassavetes, wie er selbst behauptet hat, nie erzwang: „*Alle Figuren meiner Filme drücken sich aus, wie sie es wollen, und nie, wie ich es gewünscht haben könnte.*“⁴⁶ Dennoch ist festzuhalten, dass Cassavetes‘ Methode des „Ausstellens“ (Anm. KD) seiner Figur vor einer Kamera, die ihnen folgt und ihre Bewegungen einfängt, die Art und Weise des Schauspiels stark beeinflusst hat. Gena Rowlands, und ihr Alter Ego im Film, Myrtle Gordon, sind die Verkörperung eines Entwurfs, eine Trägerin eines bestimmten Ausdrucks, den Cassavetes all die Jahre angedacht und mit ihr und an ihr erprobt hatte. Cassavetes kam über das Theater zum Film und besuchte einen actor’s workshop in New York, um dort alles über Schauspielerei und Improvisation zu lernen. Es war mehr ein Zufall, dass er zum Film kam und als Schauspieler fühlte er sich in Filmen weniger wohl als am Theater.⁴⁷ „*I found I wasn’t as free as I could be on stage [...]. So for me, it was primarily to find out why I was not free [...].*“⁴⁸ OPENING NIGHT ist der Versuch, die Präsenz des Schauspielers auf der Bühne und seine absolute Gegenwärtigkeit anhand filmischer Mittel hervorzukehren. „*‘I don’t direct a film’, he is fond of saying, ‘I set up an atmosphere and the atmosphere (Hervorh. im Original) directs the film.*“⁴⁹

OPENING NIGHT ist ein Film über Theater und Schauspiel, ein Film über die Zeit und das Vergehen der Zeit selbst und die dadurch einhergehenden Gefühle von Verlust, Erschöpfung und Scheitern. Der Film

„mutet an wie ein Fazit und Schlußstrich [sic!] unter Cassavetes‘ kreativste Phase; ein Film auch über die Entstehung seiner Filme, über die Entstehung einer ebenso wahren wie fiktiven „Realität“ durch die Arbeit der Schauspieler.“⁵⁰

Cassavetes inszeniert das Theaterstück im Film mit den Mitteln des Films. Die „[...]“

⁴⁶ Cassavetes, John: *Bekenntnisse eines Cineasten*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 7. (Bd. 29 d. Reihe Film)

⁴⁷ Vgl.: Combs, Richard: *As time goes by (John Cassavetes)*. – In: Hillier, Jim (Hrsg.): *American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader*. Bfi Publishing. London, 2001. S 5f.

⁴⁸ Combs, Richard: *As time goes by (John Cassavetes)*. – In: Hillier, Jim (Hrsg.): *American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader*. Bfi Publishing. London, 2001. S 6.

⁴⁹ Ebd. S 5.

⁵⁰ Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Reclam. Stuttgart, 1999. S 118.

Schauspielerei, als Handwerk und als Kunst, ist der Schlüssel zum Kino des John Cassavetes.⁵¹ Seine Filme gleichen theatralisch inszenierten Kammerspielen, seine Figuren sind „*Innencharaktere im Doppelsinn des Wortes – und das scheint mehr eine Theater- als eine Kinoeigenschaft zu sein*“⁵². [...] Alles dreht sich um den Schauspieler und seine Arbeit.

„Mit den Konstruktionen des [...] Theaters im Film wird das Schauspiel selbst zum Thema. Die späten Filme lassen das Leben als Schauspiel, die Notwendigkeit der Selbsterfindung erkennen.“⁵³

⁵¹ Monaco, James: *American Film Now*. Carl Hanser. München/Wien, 1985. 2. Auflage. S 255.

⁵² Ebd. S 257.

⁵³ Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. S 26. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)

III. DIE FILME UND IHRE FIGUR

In *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* und *OPENING NIGHT* sind die Protagonistinnen bereits in der ersten Szene des Films zu sehen und verlassen das Rechteck Leinwand erst wieder, als sie einen ersten Blick auf ihre Figur zugelassen haben. Jener Blick zeichnet ein Bild von den Protagonistinnen, welches als Idee der Figur und als Ausgangspunkt deren Geschichte fungiert. Dieses Bild ist maßgebend für die Konstituierung der Figuren und deren Inszenierungen des Selbst in den folgenden Filmsequenzen. Wie sich die beiden Frauengestalten innerhalb des Films wandelbar zeigen und woran diese Bilder festzumachen sind, wird im Folgenden näher erläutert.

Eine klassische Figurenanalyse kann in dieser Arbeit nicht erwartet werden, da vor allem bei John Cassavetes der Schauspielstil formgebend für die Entwicklung seiner Charaktere ist und bei Rainer Werner Fassbinder die Inszenierung der Körper im Bild den Figuren ihren Status verleiht. Dennoch kann auf die Vorstellung der Figuren nicht verzichtet werden, einerseits um ein Bewusstsein zu schärfen, wer diese Figur überhaupt ist, wie sie zu verstehen und warum sie so gewollt ist und andererseits, inwiefern auch Kamera und *Mise en scene* das Bild der Figuren mitgestalten. Es gilt zu erkunden, wie sich dieser erste Blick auf die Frauengestalten je unterschiedlich vollzieht und wie das Bild, welches dadurch entsteht, die Figuren näher beschreibt. Dazu dient auch die Einführung in die darauffolgende Filmsequenz, die danach fragt, welche Probleme die Figuren mit sich bringen und gleichzeitig evozieren, indem sie einen ersten Einblick in ihr Selbst gewähren und zufällige Begegnungen ihren momentan Zustand unbewusst in Frage stellen. Diese zweite Filmsequenz markiert den Wendepunkt in der Konstituierung der Figuren und zeigt die beiden Protagonistinnen zwischen privaten und öffentlichen Momenten, um auf den eigentlichen Konflikt, der in ihnen stattfindet, hinzuweisen. Gleichzeitig wird deutlich, dass dieser Konflikt von deren Umfeld nicht mehr zu trennen ist und folglich nie ein gänzlicher privater Konflikt bleiben wird und die Suche nach dem Selbst immer eines anderen bedarf.

Myrtle Gordon und Veronika Voss verstehen es, ihre Befindlichkeiten und Wünsche selbst zu formulieren und benützen je eigene Situationen und Personen und Orte dafür, um ihrem Zustand Ausdruck zu verleihen. Ebenso erhält der Filmrezipient im Laufe des Films Informationen auf narrativer Ebene, die den Ausgang der Geschichten errahnen lassen. Die Konstituierung der Figur auf Dialogebene setzt somit einen weiteren

Schwerpunkt im Rahmen dieses Kapitels, da Verbalisierungen beider Frauenfiguren aber auch von ihren Mit- und Gegenspielern treffend die Verfassung der Figuren und deren jeweiligen momentanen Zustand formulieren. Auf bildlicher Ebene entstehen von beiden Protagonistinnen je unterschiedliche Portraits, die einerseits Zuschreibungen erlauben und ermöglichen, sich gleichzeitig aber Kategorisierungen verweigern, ebenso wie sich Myrtle Gordon und Veronika Voss ihren Bildern, die sie von sich selbst haben, nicht zu stellen vermögen.

Weiters ist der Frage nachzugehen, warum Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes genau diese Figuren gewählt haben und wozu diese dienen sollen. Nachdem DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS und OPENING NIGHT so sehr dem Kino und Theater verbunden sind stellt sich auch die Frage, inwiefern sich die Regisseure in die Figuren eingeschrieben und diese auch dazu benützt haben, ihr eigenes Leben und ihre Karriere Revue passieren zu lassen. Beide Figuren veranschaulichen sehr transparent jene Qualitäten und Potentiale, die Fassbinder und Cassavetes im Rahmen ihrer Arbeit im Film und am Theater wichtig waren.

Es gilt im Rahmen dieser Arbeit den Fokus auf die Inszenierung und Verhandlung des Selbst der Figuren zu richten und der Frage nachzugehen, wie dieses Selbst in Beziehung zu den anderen Figuren steht und sich auch dadurch definiert. Wie sich Veronikas und Myrtles Krise darstellen, wie sich ihr flüchtiger Zustand zwischen Orten und Figuren präsentiert und wie es ihr Selbst irgendwo dazwischen zu finden gilt, wird in Kapitel IV näher erläutert.

III.1. VERONIKA VOSS – HOW THE SHOWING BEGINS.

„Sprachlos, im Rückzug, nimmt sie erst im Alter wahr, dass Bild und Wirklichkeit ihres Lebens weit auseinanderweisen. Das Bild auf der Leinwand bleibt unerreichbar für die, die es wirft. Aber es ist der Ort ihrer weiblichen Emigration, das Zelluloid ihr Zuhause.“ (Gysela von Wisocki)⁵⁴

III.1.1. Das Schauspiel leben: *Sein heißt, gesehen werden.*

Rosel Zech⁵⁵, die Darstellerin von Veronika Voss, wurde von Peter Zadek entdeckt und arbeitete ebenso vermehrt mit Rainer Werner Fassbinder zusammen. Peter Zadek spielt in

⁵⁴ Von Wysocki, 1977. Zitiert nach: Brückner, Margrit: *Schönheit und Vergänglichkeit*. – In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): *Reflexionen vor dem Spiegel*. Suhrkamp, Frankfurt, 1992. Erste Auflage. S 182.

⁵⁵ Deutsche Theater- und Filmschauspielerin. Lebensdaten: 7.7.1940, Berlin -31.8.2011, ebd.

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS einen Regisseur von einem Film, in welchem Veronika Voss die Chance bekommt, in einer Nebenrolle zu glänzen, um noch einmal an ihre Vergangenheit als Filmschauspielerin anzuknüpfen. Der Glanz versiegt jedoch in dieser Szene des Filmdrehs gänzlich, denn Voss erleidet einen Nervenzusammenbruch. Das Spiel der Darstellerin Rosel Zech wurde von der Kritik u.a. wie folgt beurteilt: *“Miss Zech is fine as Veronika, a performance so completely in the service of the material that I've no idea where the actress begins and the character leaves off.”*⁵⁶ Obwohl Rosel Zech in Film, Fernsehen und am Theater bekannt war, wurde sie immer wieder mit der Rolle der Veronika Voss identifiziert, sodaß *„she often found herself compelled to remind people, [...], >I am not Veronika Voss. I'm an actress. I played this part<.”*⁵⁷ Fassbinder selbst war es ein Anliegen, dass sich seine Schauspieler mit der Rolle ebenso wenig identifizieren, als der Zuschauer sich mit der Figur identifizieren soll.

*„Seine Schauspieler sollen sich weder durch pädagogisch verfremdendes Spiel von ihrer Rolle >entfernen< (Hervorh. im Original), noch sich auf Hollywoodmanier mit ihr identifizieren. Sie sollen das Doppelte festhalten: man glaubt, hofft oder träumt, man sei jemand anders als der, der man ist. Daraus entsteht die besondere Form der Unbeholfenheit, Überdeutlichkeit oder des Neben-sich-selbst-Stehens, das so charakteristisch ist für Fassbinders Schauspieler. [...]: dass die Figuren nicht in sich selbst ruhen, sondern außerhalb ihres wahren Ichs leben. Sie spielen Rollen, während sie ihre Identität suchen.“*⁵⁸

Knut Hieckethier beschreibt in „Der Schauspieler als Produzent“ die narrative und präsentative Funktion des Schauspielens, welche auf Fassbinders „Darsteller-Schauspieler“ (Anm. KD) durchaus angewandt werden kann. Marc Vernet fügt dem den narratologischen Ansatz zur Figurenanalyse hinzu, indem er die Figur als ein Konstrukt gegeben sieht. Er *„versteht [...] die Figur nicht als eine sich kontinuierlich aufbauende Konstruktion – [...] -, sondern für ihn ist der Handlungsablauf ein sich ständig neu definierender Versuch, die heterogenen Eigenschaften der Figuren zu synthetisieren.“*⁵⁹ Vernet betont dabei die sich ständig verändernde Figurenkonstellation im Verlauf des Films und unterscheidet zwischen den Eigenschaften der Figur, zwischen dem Sein, also dem, was sie ist, und den Handlungen der Figur, dem, was sie macht. Des weiteren

⁵⁶ Canby, Vincent: *Fassbinders' „Veronika Voss“*. Online im Internet: URL: www.nytimes.com/1982/09/24/movies/fassbinder-s-veronika-voss.html [2013-04-22]

⁵⁷ Slotnik, Daniel E.: *Rosel Zech, a movie actress favoured by Fassbinder, dies at 69*. Online im Internet: URL: www.nytimes.com/2011/09/05/movies/rosel-zech-german-actress-favored-by-fassbinder-dies-at-69.html?_r=1& [2013-04-22]

⁵⁸ Thomsen, Christian Braad: *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk eines maßlosen Genies*. Rogner & Bernhard. Hamburg, 1993. 1. Auflage. S. 47.

⁵⁹ Blüher, Dominique: *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez*. – In: Heller, Heinz B. (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S. 65. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

definiert sich die Figur bei Vernet über jene Beziehungen, die sie zu den anderen Figuren des Films hält.⁶⁰

Der Filmrezipient erlebt Veronika Voss im Film als Zuschauerin, als Darstellerin, als Patientin, als Geliebte, als Ehefrau. Das Spiel der Voss, ihre Art von Auf- und Abtritt in den jeweiligen Szene, ihre Gesten, die tlw. nicht mehr der Zeit zu entsprechen scheinen und ihre Modulationen in der Stimme, machen es einerseits schwer, ihr wahres Ich zu erkennen, verweisen aber andererseits auf die Möglichkeiten ihrer Verhaltensweisen, welche sich durch die je unterschiedlichen Situationen in jeweiligem Umfeld, in welchem sie anzutreffen ist, ergeben. Ihr widersprüchliches Spiel, die Ambivalenz ihrer Figur und ihre brüchige Existenz verweisen auf ihre Krise und ihre Unmöglichkeit, dieses Spiel konsequent durchzuziehen. Die Figur der Veronika Voss lebt davon, verschiedene Rollen zu verkörpern, wobei ihr ehemaliges Bestehen als Schauspielerin und Filmstar, sozusagen die Potenzierung des Filmschauspielers⁶¹, in allen Rollen einverleibt zu sein scheint.

*„Die [...] Frauen in diesen Filmen haben eine Vorstellung von sich selbst, die ihr Verhalten und ihre Gesten bestimmt, damit sie in den Augen der anderen so erscheinen, wie sie erscheinen wollen: [...]. Sie spielen diese Rollen mit einer ernsthaften Intensität, vielleicht weil es die einzige Möglichkeit ist, die sie kennen, um sich eine Identität für ihr ansonsten zielloses und unstetes Leben zu borgen. [...] Was ihre Rollen authentifiziert, ist das Kino selbst, weil es eine Realität liefert, die realer ist als die Wirklichkeit, sanktioniert als eine Welt – unter dem Namen >Hollywood<-, [...]“.*⁶²

Veronika Voss machte ihre große Karriere unter einem anderen Namen, nämlich unter Josef Goebbels und der Ufa, ihr Star-Dasein wurde demgemäß von einem bestimmten System mitaufgebaut. Veronika Voss ist somit nicht nur Filmschauspielerin, sondern ein Konstrukt, ein Entwurf einer vergangenen Zeit. Einzelne Close-ups, die nur unwesentlich im Ausdruck variieren und sehr plakativ, im Sinne filmischer Narration aber bedeutungsleer⁶³, gezeigt werden, und ein Fotoportrait der Voss als Filmdiva, kehren dieses ehemalige Star-Wesen besonders hervor. Diese

„nichtnarrativen Elemente sind vor allem im mimischen Bereich zu finden: die Großaufnahme [sic!] des Gesichts [...] haben oft nur präsentische Funktionen, die uns als Betrachter eine Reaktion, eine Emotion oder einen sinnlichen Ausdrucks eines Typus vermitteln wollen. [...] Im Präsentativen gewinnen die physiognomischen

⁶⁰ Vgl.: Blüher, Dominique: *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur* – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 65f. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

⁶¹ Vgl.: Hickethier, Knut: *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 20. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

⁶² Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 95. (Bd. 9 der Reihe >film<)

⁶³ Vgl.: Hickethier, Knut: *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 24. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

Elemente an Gewicht. Die Spezifik des schauspielerischen Gesichts, seine Sinnlichkeit und das, was als Ausstrahlung eher diffus bezeichnet wird, werden entscheidend. [...], entscheidend ist, dass in der Beschreibung und Analyse des Mimischen nicht nur der je individuelle Schauspieler als Verkörperer einer Rolle zum Gegenstand gemacht wird, sondern dass im Mimischen [...] noch etwas anderes wirksam wird: ein Konstrukt, ein Image, [...], ein verallgemeinertes Bild, das sich vom je Konkreten des Dargestellten löst.“⁶⁴

Dieses soeben genannte „Präsentative“ ist es, welches den Charakter des Schauspiels von Veronika Voss kennzeichnet. Ihr Stil wirkt sehr gekünstelt, die Art und Weise wie sie sich außerhalb der Praxis von Fr. Dr. Katz präsentiert, ist auf ihr schauspielerisches Talent zurückzuführen. Veronika Voss versteht es, sich selbst darzustellen und erwartet auch, dass sie dabei gesehen und wahrgenommen wird. Rainer Werner Fassbinder „zeigt niemals Menschen wie sie eben sind, sondern deren Selbst-Darstellungen, also die Bilder, die sie von sich selbst haben oder von denen sie wollen, dass andere Menschen sie von ihnen haben.“⁶⁵

In einem Wechselverhältnis zueinander stehen die vielen Blicke, die als Reaktion, selten aber als Bestätigung fungieren. Veronika Voss setzt sich diesen Blicken bewusst aus, durch ihr darstellerisches Spiel führt sie ihren Körper sehr gezielt vor um dabei die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Thomas Elsaesser, der sich mit dem Show-Business-Charakter Fassbinders Frauenfiguren der Film-Trilogie auseinandergesetzt hat, beschreibt diesen Vorführungscharakter Fassbinders Filmfiguren wie folgt: „*Sein heißt, gesehen (zu) werden [...]*.“⁶⁶ Und dieses Gesehen werden verleiht auch den ganzen Sinn der schauspiel-ästhetischen Existenz.⁶⁷ Wobei es sich hier nicht um einen sexualisierten Körper handelt, der als Fetisch für einen voyeuristischen Zuschauer gilt. Ihr Körper meint ihre ganze Persönlichkeit, ihren Habitus und ein Bild, das aufgrund ebendieses Körpers und seiner Positionierung im Blickfeld der Kamera entsteht. Zu unterscheiden ist also der Ausstellungscharakter der Figur von einem akzentuiertem Spiel des „Sich-zur-Schau-Stellen“ (Anm. KD).⁶⁸

„Das Bild vom Körper, wie es bei [...] Fassbinder entworfen wird, steht in radikalem Kontrast zu jeglichem exhibitionistischem Klischee. [...]. Wie die Kadrage den Körper erfasst [sic!], ob total, halbnah oder ganz nah, dient hier nicht der Spekulation mit der Schaulust. Die Kadrage wird nicht zur erotisch aufladenden Darbietungsfläche, die den Körper der Schauspieler als Objekt der Schaulust inszeniert. [...] sind die

⁶⁴ Hickethier, Knut: *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens.* – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen.* Schüren. Marburg, 1999. S 24f. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

⁶⁵ Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder.* Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 30f. (Bd. 9 der Reihe >film<)

⁶⁶ Ebd. S 96.

⁶⁷ Vgl.: Bae, Sang Joon: „*Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung.*“ Gardez!. Remscheid, 2005. S 352. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

⁶⁸ Vgl.: Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder.* Dissertation. Hamburg, 1993. S 144.

Schauspieler von jeglichem Spiel des Sich-zur-Schau-Stellens entlastet. Ausschlaggebend für das Bild vom Körper sind die prägnante Zuordnung des Körpers zum ihm umgebenden Bildraum und die Art und Weise, wie die Bildfläche mit Zeichen durchsetzt ist, in der sich das Körperbild konturiert.“⁶⁹

Problematisch wird nun die Frage, ob in DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS vom Schauspielerkörper Rosel Zech zu sprechen ist, oder vom Körper der Veronika Voss selbst. Die Unterscheidung wird auch insofern schwierig, indem Fassbinders Frauenfiguren oft ähnlich sind und teilweise auch immer wieder von derselben Schauspielerin verkörpert werden. Marc Gardies hebt hervor,

*„dass der Schauspieler im Grunde auch nur eine textuelle Realität ist und keine Existenz außerhalb des Films oder der Filme hat. Denn das Bild des Darstellers verweist nicht auf die reale Person des Darstellers [...], sondern sein Abbild verweist auf andere filmische Darstellungen desselben Darstellers. Diese Intertextualität konstruiert und konstituiert den imaginären Referenten und die mythische Gestalt des Darstellers.“*⁷⁰

Die veranschaulichte Künstlichkeit der Darstellung der Figuren macht das Problem deutlich:

*„Die Figuren in Fassbinders Filmen sind also keine individuellen Persönlichkeiten, sondern logische Gestalten, Sinnbilder eines sozialen Problems oder einer Etappe der Geschichte. Fassbinder versucht nicht im geringsten [sic!], ihre einzigartige Existenz zu akkreditieren (und so die Lösung des Hollywood-Kinos zu befolgen), sondern intensiviert ihre Wirkung als >Artefakt<.“*⁷¹

Aus diesem Grund geht es Fassbinder nicht ausschließlich um die Figur Veronika Voss, sondern um das Schauspiel als Technik und um den Kinostatus per se:

*„Veronika Voss, eine Figur mit der filmischen Vergangenheit (als Ex-Ufa-Star) und aus der filmischen Vergangenheit (aus der Biographie der Sybille Schmitz), artikuliert selbst einmal diese Vergegenwärtigung des Kinostatus, [...]: >Licht und Schatten<, [...], >das sind die beiden Geheimnisse des Films. [...]. Sie können es an mir studieren.<“*⁷²

Damit gibt Veronika Voss auch die Essenz ihres eigenen Daseins Preis. Ihr Leben als Filmschauspielerin läuft alles andere als nur an der Oberfläche ab, welche als eine Grenze zu verstehen ist, die Voss' Weg markiert, den sie entlang geht, wobei ihre dunklen Geheimnisse meistens darunter liegen. Veronikas Karriere war nur unter Goebbels zur Zeit der Ufa-Film möglich und verläuft parallel zu diesem System, dem seine Schattenseiten inhärent sind. Als dieses System jedoch sein Ende erfährt, ist auch

⁶⁹ Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Dissertation. Hamburg, 1993. S 144.

⁷⁰ Blüher, Dominique: *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez*. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 64. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

⁷¹ Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 79. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

⁷² Bae, Sang Joon: *„Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung“*. Gardez!. Remscheid, 2005. S 351. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

Veronikas Fortkommen als Filmdiva zum Scheitern verurteilt.⁷³ „Das Schauspiel, insbesondere der Film, wurde schon immer als Unterhaltungsmittel gesehen. [...] Die nationalsozialistische Ideologie sah in der Verbindung von Politik und Spektakel den Vorteil betonter Selbstinszenierung.“⁷⁴ Diese Selbstinszenierung scheint auch Veronika Voss als Habitus übernommen zu haben, indem sie von dem beherrschenden Gedanken, ihr Selbst-Bild in Position zu bringen, nicht los kommt.

Fassbinder

„benutzt die Mittel des Schauspiels selbst, um seine Intentionen deutlich zu machen: Er kennzeichnet seinen Film [...] als Schauspiel: vor der ersten und nach der letzten Szene fällt bzw. geht ein Theatervorhang auf, gestaltet in Form einer Trickblende. Er hat seinen Bildern die extreme Künstlichkeit, teils aus dem filmischen Melodram stammend, hinzugefügt. Desweiteren [sic!] benutzt er kinematographische Signifikanten, um seinen Bildern (s)einen Sinn zu geben und herrschende Geschichtsbilder zu durchleuchten.“⁷⁵

Veronika Voss ist als Schauspielerin ein Relikt aus der Vergangenheit. Einzig ihre theatralischen Gesten, die ihre Verhaltensweisen begleiten, sind ihr aus dieser beruflichen Glanzzeit geblieben. Sie versucht noch einmal, ihr Selbst-Bild, in welchem sie gleichzeitig gefangen scheint, wie ein formales Konstrukt darzubieten, scheitert aber letztendlich daran, da zwischen dem, was sie tut, und dem, was sie ist, d.h., eigentlich nicht mehr ist, eine große Kluft besteht. Den Zustand, den eine beliebte Darstellerin Fassbinders selbst einmal formulierte hatte, als man sie danach fragte, was das Schauspiel bei Fassbinder ausmacht, wird Veronika Voss nicht mehr erreichen: „Es zeigen, und es trotzdem sein.“⁷⁶

III.1.2. Die Vorstellung: *Veronika Voss* – Filmschauspielerin.

„Das ist mein Beruf, zu erschüttern.“ (Veronika Voss)

Der Film im Film zeigt Voss als Filmschauspielerin und wird zu einem Dokument der Erinnerung an eine zur Ufa-Zeit bekannte Schauspielerin. Die Rückblende zeigt Voss als professionelle Filmschauspielerin und gefeierten und begehrten Star mit all seinen Allüren. Ihre Anwesenheit im Kinosaal führt den Filmzuschauer zurück in ihre

⁷³ Vgl.: Pott, Sabine: „Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“: Die Ehe der Maria Braun (1978), Lola (1981) und Die Sehnsucht der Veronika Voss (1982)“. Dissertation. Peter Lang GmbH. Frankfurt, 2002. S. 217.

⁷⁴ Pott, Sabine: „Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“: Die Ehe der Maria Braun (1978), Lola (1981) und Die Sehnsucht der Veronika Voss (1982)“. Dissertation. Peter Lang GmbH. Frankfurt, 2002. S. 218.

⁷⁵ Ebd. S. 219.

⁷⁶ Bae, Sang Joon: „Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung“. Gardez!. Remscheid, 2005. S. 153. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

augenblickliche Gegenwart. Diese unterschiedlichen Ebenen betonen Veronika Voss' gespaltenen Zustand zwischen dem Bestehen als begehrte Filmdiva und ihrer gegenwärtigen Situation des entrückt Seins dieses Status. Der Hilfeschrei der von ihr dargestellten Figur im Film „Schleichendes Gift“ durchbricht die Leinwand, die flehenden Gesten und der sehnsuchtsvolle Blick durchdringen den ganzen Raum, so sehr, dass Voss Gefahr läuft, davon erdrückt zu werden und prompt das Kino verlässt.

Veronika verkörpert diesen Zustand des Sich-Nicht-Zurechtfindens in der Gegenwart mit ihrem ganzen Leib. Ihre innere Befindlichkeit wird zu einem äußeren Vorgang, der an der Art und Weise, wie sie geht, wie sie läuft, wie sie taumelt und schwankt, wie sie sich festhalten muss, um nach Luft zu ringen, erkennbar wird. Die Flucht aus dem Kinosaal ist eine Metapher für Veronikas Flucht aus ihrem eigenen, durch physischen und psychischen Verfall gekennzeichneten Stadium, gleichzeitig eine Flucht, die sie aber auch genau dorthin führt⁷⁷. Dieser ambivalente Zustand aus dem „Flüchten-vor“ und einem „sich-Flüchten-in“ (Anm. KD) ist die „*Folge des Verlusts des glamourösen Vergangenheits-Selbstbildes*“⁷⁸, welches sich Veronika Voss im Kino selbst vor Augen führt. Veronika Voss ist ohne diesen biographischen Hinweis, ein Star gewesen zu sein, sozusagen nicht existent. Ihre ganze Lebensführung beruht auf ihrer Existenz als ehemalige Filmschauspielerin. „*Sie sieht sich nur noch über ihre aufgebaute, filmische Identität, alle ursprünglichen Bezüge zum Leben sind ihr abhandengekommen.*“⁷⁹



Abb. 32-34

In der ersten Szene benützt Fassbinder die Rückblende als subjektive Erzählinstanz. Im Gegensatz zur zweiten Rückblende im Film, in welcher der Filmbetrachter nach der Rückkehr aus der Vergangenheit eine ebenso veränderte Gegenwart antrifft, kehrt er nach dieser Rückblende wieder zu Veronika Voss in den Kinosaal zurück. Voss erinnert sich im Rahmen der Rückblende an ihre Vergangenheit als Filmstar. Der Starfilter der über der Rückblende liegt verstärkt den Charakter ihrer Existenz als Filmschauspielerin. Zu

⁷⁷ In III.1.3. nachzulesen.

⁷⁸ Bae, Sang Joon: „*Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*“. Gardez!. Remscheid, 2005. S 341. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

⁷⁹ Pott, Sabine: „*Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“: Die Ehe der Maria Braun (1978), Lola (1981) und Die Sehnsucht der Veronika Voss (1982)*“. Dissertation. Peter Lang GmbH. Frankfurt, 2002. S 213.

Beginn der Rückblende kniet Veronika am Boden und setzt auch auf akustischer Ebene den Filmtext fort, den der Filmbetrachter zuletzt im Kinosaal von der Leinwand entnommen hat: „Jetzt gehöre ich ihnen, jetzt kann ich ihnen nur noch meinen Tod schenken“. Dieser Satz fungiert gleichzeitig als eine Art Vorausblende, da wir diesen in der letzten Sequenz des Films und in der letzten „Vorstellung“ Veronikas nochmals von ihr zu hören bekommen, indem sie sich wiederum an diesen Film erinnert. Während sie am Boden kniet wendet sie sich direkt der Kamera zu, nicht nur der Kameraapparatur in der Szene, sondern auch direkt dem Kameraauge Xaver Schwarzenbergers. Indem sie beinahe mittig im Bild erscheint, zieht sie den Blick des Filmrezipienten direkt auf sich, um am Schluss der Szene ebenso zentriert den Rücken dem Filmbetrachter zuzuwenden, ehe sie, an der Kamera vorbei, links aus dem Bild verschwindet. Den Gang dazwischen, von der hinteren Bildebene nach vorne absolviert sie sehr gekonnt und geht direkt auf den Filmbetrachter zu, dem sie sich zu präsentieren scheint:

„Die Figuren blicken zur Kamera und in die Kamera, um sich zu bestätigen, um sich zu >realisieren<. Auch das ist eine Möglichkeit, >Hollywoodfilme in Deutschland zu machen<: Der Blick in die Kamera ist der Blick nach (dem, was) Hollywood (bedeutet). Damit fällt der Fluchtpunkt ihrer Fantasien nur teilweise mit unserer Position zusammen, denn er geht über uns hinweg. Wir werden zu Zuschauern eines Schauspiels gemacht, das für uns aufgeführt wird, von dem wir aber auch ausgeschlossen sind. Die Leinwand wird zum Spiegel, und zwar in dem (weiteren) Sinne, dass sowohl die Figuren als auch die Zuschauer die silver screens des Kinos ebenso in ihren Köpfen wie vor ihren Augen tragen.“⁸⁰

Rainer Werner Fassbinder gelingt es mit dieser Rückblende seine ganze Einstellung zum Film (siehe auch die im Bild befindlichen und zum Set gehörigen Fenster), zum Kino und zu Hollywood in Form einer Film-Einstellung auszudrücken. Es ist nicht die erste Vorstellung Veronika Voss‘ als Schauspielerin, er schenkt ihr zum Abschied des Films nochmal eine Vorstellung, in welcher sie von und über Hollywood phantasiert und sich der Kamera zuwendet, stehend auf ihrer ganz persönlichen „Show-Treppe“.

III.1.3. Nach der Vorstellung: *Die geheimnisvolle Unbekannte*.

„Wenn eine Frau im Regen steht und weint, dann hat sie der Geliebte verlassen.“ (Rainer Werner Fassbinder)



Abb. 35-37

⁸⁰ Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 95. (Bd. 9 der Reihe >film<)



Abb. 38-43

Diese Szene der Begegnung der „geheimnisvollen Unbekannten“ (Anm. KD) mit dem Reporter Robert Krohn, der später durchaus detektivische Arbeit leistet, kann aufgrund ihrer Atmosphäre als typische Film-Noir-Szene verstanden werden. Die beiden Protagonisten treffen sich bei Nacht und Regen im Dunkel des Waldes und flüchten sich in die Straßenbahn, die auch keinen sicheren Ort zu bieten scheint.⁸¹ Diese erste Begegnung mit Robert Krohn findet unmittelbar nach Veronikas Flucht aus dem Kino statt. Krohn reagiert auf Veronika Voss erst dann, als er ihr Schluchzen wahrnimmt und sie seinen Blick erwidert. Der Filmrezipient erlebt hier Veronika Voss als Privatperson, die weder ihre Identität preis gibt noch durch Kostümierung oder Frisur als außergewöhnlich scheint. Im Gegenteil, Veronika wirkt hier sehr schutzlos und einsam, dem Dunkel des Waldes und der Anonymität der Nacht ausgeliefert. Robert Krohn bietet ihr sehr freundlich seinen Schirm an, woraufhin Veronika ihm sein Lächeln zeigt und sich als dankbar erweist. Auffällig in dieser Szenerie sind Veronikas Lachen und Weinen, welche sehr authentisch wirken. In weiteren Szenen wird sie ähnliche Reaktionen zeigen: ihr Lachen und Weinen sind jedoch später im Film entweder hysterische Reaktionen bzw. gezielte Mittel, um Aufmerksamkeit zu erlangen und Wirkung zu aufzubauen. In diesem Fall aber überlässt sich Veronika dem Weinen und Lachen, es überkommt sie und für einen Moment verliert sie die Beherrschung:

„Lachen und Weinen geben einen anderen Blick auf das Verhältnis des Menschen zu seinem Leibe. Ihre Äußerungsform, ob ausdrucksvoll oder ausdruckslos, ob vielsagend oder nichtssagend zeigt als solche keine symbolische Prägung. Wiewohl vom Menschen aus motiviert, treten sie als unbeherrschte und ungeformte Eruptionen des gleichsam verselbständigten Körpers in Erscheinung. Der Mensch verfällt ihnen, er fällt – ins Lachen, er läßt [sic!] sich fallen – ins Weinen. [...] Er antwortet mit seinem Körper als Körper wie aus der Unmöglichkeit heraus, noch selber eine Antwort finden zu können.“⁸²

Veronika Voss ist im Wald zunächst unbeobachtet. Lediglich die Geräusche des Regens,

⁸¹ Film Noir-Techniken wie Lichtführung, das Schwarz-Weiß des Films oder verzerrte Kameraperspektive - siehe Kapitel IV.

⁸² Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 234f. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

die ihr Schluchzen übertönen, schenken ihrer Einsamkeit etwas Aufmerksamkeit. Noch steht sie allein im Regen und ist der Situation ausgeliefert. Als ihr der Reporter seinen Schirm anbietet nimmt sie spontan an und bestätigt dies auch mit ihrem Lachen. Dieses Ins-Weinen- und Lachen-Verfallen sieht Plessner als selbständigen Prozess und Resultat als Verlust der Beherrschung, ein Zerschneiden der Balance zwischen dem Menschen und seiner physischen Existenz findet statt.⁸³ Veronikas Existenz ist bereits brüchig geworden, bevor sie Robert Krohn getroffen hat. Die Situation mit Robert hat sie im Griff. Sie muss nichts tun als sich ihm hingeben und sein Angebot annehmen. Sie überlässt sich seinen Armen während er sie zur Straßenbahnhaltestelle trägt. Noch befindet sich Veronika in keiner bedrohenden Lage, ihre Begegnung mit Robert bleibt überschaubar.

„Unbeantwortbare und nicht bedrohende Lagen erregen Lachen oder Weinen. Der Mensch kapituliert als Leib-Seele-Einheit, d.h. als Lebewesen, er verliert das Verhältnis zu seiner physischen Existenz, aber er kapituliert nicht als Person. [...] Auf die unbeantwortbare Lage findet er gleichwohl – [...] – die einzig noch mögliche Antwort: von ihr Abstand zu nehmen und sich zu lösen.“⁸⁴

Die Flucht aus dem Kino und die Szene im Wald verdeutlichen Veronikas Problem nach und nach. Es wird erkennbar, wie ihr Konflikt immer mehr an die Oberfläche kommt. Veronika und Robert nehmen die nächste Straßenbahn und steigen in den letzten Wagon ein. Veronika läuft zielstrebig bis ans Ende des Wagens um dort Halt zu finden. Sie klammert sich an die Schlaufe und atmet tief durch. Sie kehrt Robert und dem Kameraauge ihren Rücken zu. Abermals muss Robert auf sie zugehen und abermals bietet er ihr Schutz an. Ab diesem Moment kennt Veronika auch seinen Namen. Als er sie fragt, ob sie sich setzen möchte, wird sie laut und hektisch und beginnt erneut zu schluchzen: ihre Laute bewegen sich nun bereits zwischen Weinen und hysterischem nach Atem ringen. Sie hat Angst davor, erkannt zu werden. Ihre Existenz erlebt hier einen weiteren Bruch. Ihr innerer Konflikt, der bereits im Kino erkennbar wurde, wird durch einen weiteren ergänzt: Indem Veronika sich von jeglichen Blicken bedroht fühlt und ins Wanken gerät, ob sie erkannt werden möchte oder nicht, wird ihr privates Dasein, welches sie zuvor noch im Wald zu leben schien, zu einem öffentlichen. Mit ihrem eruptiven Charakter zieht sie die Blicke auf sich. Es bleibt dem Filmbetrachter hier vorenthalten, ob Veronika sich von ihrer Existenz als Filmschauspielerin, die im öffentlichen Leben steht, bereits komplett verabschieden musste oder ob sie nach wie vor diesen Beruf ausübt. *„Diese Desorganisation des Überwältigt- und Geschütteltseins*

⁸³ Vgl.: Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströcker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 273ff. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

⁸⁴ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströcker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 276. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

[sic!] wird jedoch nicht bloß erlitten, sondern wie eine Gebärde, wie eine sinnvolle Reaktion verstanden. Man lacht und weint nur in Situationen, auf die es keine Antwort gibt.“⁸⁵ Dies bedeutet nicht, mit

„seinen Kräften zu Ende zu sein [...], sondern an eine Grenze gekommen sein, die [...]prinzipiell jede Möglichkeit der Auseinandersetzung unterbindet. [...]. Als normal gilt dem Menschen ein Dasein, indem er sich orientieren kann, [...]. Es muß [sic!] ihm vertraut sein [...] und es muß [sic!] ihm Spielraum bieten, [...]. Es muß [sic!] Haltepunkte, Stützpunkte, Angriffsflächen, Ruhepausen, Sicherheiten bieten - auch um ihnen zu entfliehen und gegen sie anzugehen. [...] Unbeantwortbare Lagen, in denen der Mensch sich nicht orientieren, [...], sind dem Menschen ebenso unerträglich. Er wird sie [...] in eine irgendwie >beantwortbare< umgestalten oder ihr entfliehen. Gelingt ihm das nicht, so kann sie sich zu einer Bedrohung seiner Existenz auswachsen, [...]“⁸⁶

Als Veronika die Straßenbahn verlässt, blickt sie Robert kurz nach. Durch die nassen Fensterscheiben verschwimmen die Blicke und Veronika läuft mit vor Mund gehaltener Hand Richtung Praxis Dr. Katz. Ihr privater Konflikt ist kein solcher mehr und überträgt sich auf Krohn, der zu diesem Zeitpunkt Veronikas Identität noch nicht kennt. Ab nun ist er Gefangener ihres Bildes, welches sich ihm aber noch auf andere Weise präsentieren wird.

III.1.4. Veronika Voss im Bild – Zwischen Nähe und Distanz.

Veronika Voss ist im Film DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS immer wieder in Close-ups zu sehen. Ihr Gesicht erscheint mehrmals zwischen Groß- und Nahaufnahme. Ihre Schultern oder ein Dialogpartner sind meist angeschnitten im Bild zu sehen und geben ihr den Halt, den sie zu brauchen scheint. Gleichzeitig entsteht der Eindruck, als könne sie sich aus dem ihr unmittelbar gegebenen Umfeld nicht lösen. Die einzige Großaufnahme des Gesichts, bei welcher weder dem Filmbetrachter der Blick verstellt wird, noch Veronika selbst ihr Selbstbild leugnet, ist in der letzten Filmsequenz zu finden, als ihr Zustand irreparabel und ihr Ausgang keiner Lösung mehr bedarf. Ihre Auflösung wird zu Veronikas Erlösung. Ein letzter Blick in den Spiegel ist die endgültige Anerkennung eines Selbstbildes, welchem sie einerseits die ganze Zeit hindurch hinterher raste, um gleichzeitig vor diesem zu flüchten.

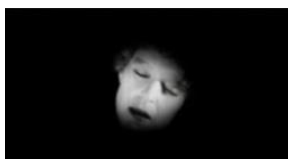


Abb. 44

⁸⁵ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 359. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

⁸⁶ Ebd. S 360f.

Die einzige isolierte, vom Bildumfeld losgelöste Großaufnahme findet sich jedoch im Film im Film wieder. Die Kreisblende, die als Vorläufer der Großaufnahme gilt, fängt das Antlitz von Veronikas dargestellter Figur ein. Veronika, die im Kinopublikum sitzt, sieht sich hier aber keinem überlebensgroßen Gesicht Auge in Auge gegenüber, sondern das Antlitz der Figur wird von der Blende umrahmt und in die Bildmitte gerückt. Hinzu kommt, dass das Gesicht nicht aus Veronikas Perspektive betrachtet wird, sondern die Kamera sich zwischen Veronika und Leinwand rückt, als würde sie die Leinwand direkt abfilmen und durch ein Schlüsseloch auf Veronikas Gesicht starren. Die Augen der Figur auf der Leinwand sind geschlossen, beim Gegenschuss auf Veronika sieht man, dass auch sie kurz darauf die Augen vor dem Geschehen auf der Leinwand verschließt und eine Spiegelung damit fragwürdig macht. Indem das Gesicht der Figur auch nur für einen kurzen Moment zu sehen ist und die Mimik keine besondere Ausdrucksqualität präsentiert, bleibt die Gebärde, obgleich Fassbinder eine Tonebene hinzufügt, doch „stumm“ (Anm. KD). Obwohl das Gesicht ausdruckslos wirkt, erhält es dennoch eine doppeldeutige Sichtweise: Die Patientin erfährt aufgrund der Spritze einen körperlichen Schmerz einerseits, eine Beruhigung ihrer anscheinend seelischen Schmerzen andererseits. Dieser ambivalente Zustand aus Leiden und Erlösung begleitet Veronika die filmische Narration hindurch. Obwohl die „stumme Gebärde“⁸⁷ (Anm. KD) kaum Wirkung erzielt, erfährt sie doch, und vielleicht gerade deswegen unterschiedliche Bedeutungsebenen:

„Das Gesicht macht einen Menschen zum Individuum, es ist Kommunikationsinstrument und Ausdrucksfläche der Gefühle [...]. In die medialen Darstellungen eines menschlichen Gesichts sind seine Bedeutungsebenen mit eingeschrieben, so wie ein Denken über das Gesicht die Medien seiner Sichtbarmachung mit einschließt. [...] Im Gesicht laufen Gesellschaft und Individuum, Körper und Geist zusammen.“⁸⁸

Das Film-Bild bedarf keiner Ton-Ebene, es könnte als reines Ausdrucksbild, wie im Stummfilm üblich, gelten. Aber Fassbinder lässt sogar die Figuren im Film ihre Zustände klar formulieren und sprachlich wiedergeben, was im Bild zu sehen ist. Das Gesicht der Figur steht hier nicht nur für ihren unmittelbaren Ausdruck und ihre Reaktion auf die Spritze, sondern für eine Leidensgeschichte per se: es ist stilisierter und typisierter Zeichenträger für die Schauspielerin Sybille Schmitz und für jene Schauspielerinnen, die zur Ufa-Zeit tätig waren und aufgrund des Zusammenbruchs des Systems die Filmwelt oft

⁸⁷ In Anlehnung an den Begriff des „stummen Monologs“ bei Béla Balázs; im Film im Film spricht jedoch Veronika ein DANKE aus, während ihr Antlitz und die Reaktion auf die Spritze zu sehen ist.

⁸⁸ Beckmann, Aki: *Gesicht und Körper. Ausdruck. Affekt. Physiognomik*. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung der Universität Wien zum Thema Film/Körper. 10. Mai 2006. S 1.

hinter sich lassen mussten. Gleichzeitig fungiert das Gesicht, wie von Béla Balázs formuliert, als Ausdrucksmodell: Er bezeichnete die Sichtbarmachung von den unterschiedlichen Empfindungen, die ein Ausdruck leisten kann, als Kombination von Großaufnahme und Schauspielkunst. Nach Balázs wäre dem Gesichtsausdruck nach auch die Geschichte zu verstehen.⁸⁹ Bei Fassbinder ist die Geschichte bereits in das Gesicht eingeschrieben. Die Rahmung der Kreisblende macht das Gesicht beinahe unkenntlich, es könnte als beliebiges Gesicht gelesen werden. Es ist, als würde eine Maske über dem Gesicht liegen, deren Sinn darin besteht, das Darunterliegende zu verbergen. Die variierenden Detailaufnahmen der Spritze und des Armes werden nicht als Montage gezeigt, sondern die Kamera schwenkt von Bild zu Bild und verbindet somit die Spritze mit dem Arm und den Arm mit dem Gesicht. Letzteres und der folgende Gegenschuss können auch als getrennte Einheit gelesen werden, indem das Gesicht einen Zustand ausdrückt, der auch auf Voss selbst, aber auch Fassbinder übertragen werden kann. Die Großaufnahme in der Form der Kreisblende erfüllt somit im Film „Schleichendes Gift“ noch eine andere Funktion: Sie ist verbindendes und gleichzeitig trennendes Element. Sie fungiert als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft. Sie bringt Geschichte mit und nimmt diese auch bereits vorweg. Indem sie für einen kurzen Moment Präsenz erzeugt und sichtbar gemacht wird, impliziert ihr gegenwärtiger Charakter eine ebenso gegenwärtige Funktion. Sie bildet ab und wirft zurück. Diese Großaufnahme verwandelt den persönlichen Konflikt in einen allgemeinen. Das Bild wird zum verleugneten Selbstbild. Der Gegenschuss auf die Nahaufnahme macht dies deutlich. Veronika verschließt ihre Augen, aber Fassbinder blickt dem Antlitz direkt ins Gesicht. Somit wird Veronikas Konflikt zu einem, der sich auch auf *den Anderen* (Anm. KD) überträgt. Nicole Brenez spielt auf die Funktion der Fassbinderschen Figur als Konfliktausträger(in) an:

„Diese logischen Figuren sind fast nicht existent, sondern verdichten und intensivieren eine Abstraktion. [...]. Und dennoch bleiben sie bestehen, insofern sie sich der Identität entziehen – dort, wo ein Spielraum für das Unbestimmte bleibt. Eben an dieser Stelle ist der Film nicht länger nur ironische Illustration oder kritische Vertiefung, sondern besinnt sich auf die Geschichte und bietet andere Beziehungen zwischen Person und Identität an, anderen Themen und andere Körper.“⁹⁰

Von da an bekommt der Filmbetrachter Veronikas Gesicht in weiteren Nahaufnahmen bzw. Close-ups zu sehen, die sehr unterschiedliche Bilder freisetzen, je nachdem, mit

⁸⁹ Vgl.: Beckmann, Aki: *Gesicht und Körper. Ausdruck. Affekt. Physiognomik*. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung der Universität Wien zum Thema Film/Körper. 10. Mai 2006. S 5f.

⁹⁰ Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 82. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

welchen Figuren Veronika in Beziehung steht und welches Bild sie präsentieren möchte.



Abb. 45-48

Der Filmbetrachter erlebt Veronika in mehreren Close-ups und Nahaufnahmen, die das glamouröse Stargesicht des narrativen Kinos ausstellen und Veronika als Konstrukt sichtbar machen. Sie gibt vor, ein Star zu sein und die Kamera bildet sie auch dementsprechend ab. Frisur, Kostüm, die Geste des Rauchens, Licht und Rahmung setzen Veronika wirkungsvoll in Szene und die dadurch entworfenen Bilder erinnern an typische Starportraits von Filmstars vergangener Zeiten. Ihre aufrechte Körperhaltung, ihr eleganter Gang, das Spiel mit ihrer Stimme, die Künstlichkeit ihrer Sprache und die Art und Weise eine Zigarette zu rauchen verleihen ihrer Figur die nötige Präsenz, um nochmals an die stilvollen alten Zeiten als Filmdiva anzuknüpfen. Béla Balázs schrieb zur Zeit der großen Stars der Stummfilmära über die sichtbare Gebärde, die den Übergang zur Großaufnahme markierte, wie folgt: „Im Film geben uns Worte keine Anhaltspunkte. Wir erfahren alles aus dem Gebärdenspiel, das nun keine Begleitung und auch nicht Form und Ausdruck, sondern *einzigster Inhalt* (Hervorh. im Original) ist.“⁹¹ Der Star-Status ist in o.a. Bildern bereits eingeschrieben, indem Fassbinder seine Protagonistin in ähnlich wiederkehrenden Bildern einfängt. Veronika weiß um die Wirkung ihres Auftritts und muss nicht darum bitten, gesehen zu werden, denn – sie erscheint.



Abb. 49-52

In anderen Close-ups werden ihr Gesicht und dessen Positionierung im Bild ähnlich gestaltet, jedoch zeigt ihr Ausdruck eindeutige Reaktion auf ein Geschehen bzw. eine Figur. In diesen Situationen glaubt Veronika, noch immer ein Star zu sein, ihre Position wird dennoch bereits fragwürdig. Sie versucht sich sehr glaubwürdig in Szene zu setzen, weil sie entweder begehrt, engagiert aber auch geliebt und erkannt werden möchte. Ihr Kampf gegen die Vergänglichkeit drückt sich in dem Wahn aus, der ihr Spiel umgibt. Ihr pulsierender Körper und ihr rasendes Bemühen, ein gegenwärtiges „So-Sein“ zu verteidigen, gleichen einem Wettkampf um ihr Leben, welches aber dem Prozess des

⁹¹ Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch*. – In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam. Stuttgart, 2001. S 233.

Entstehens und Vergehens unterliegt. Veronikas Ausdruck spiegelt auch in diesen Bildern keine unmittelbaren Gefühle wieder. Es sind Blicke, die darum flehen, erkannt und gehört zu werden und deswegen im Wesenszug eine Vorahnung auf Veronikas Schicksal spüren lassen. Anne-Marie Freybourg stellt ähnlichen Charakter der Großaufnahmen Fassbinders fest: „*Die Gesichter in den Großaufnahmen spiegeln eine Verlorenheit, da ihre Blicke vergeblich sind, sie nicht erwidert werden.*“⁹² Noch werden Veronikas Blicke erwidert, wogleich sie mittlerweile darum bitten muss.



Abb. 53-56

In den Begegnungen mit Veronikas Ärztin erhält ihr Ausdruck oft sehr passiven, erdulenden Charakter. Ihre Mimik bleibt stumm und ihr Blick durchdringt jenen von Katz. Ihr Wissen um die Situation ist allgegenwärtig. Dr. Katz gegenüber kann Veronika somit alle Rollen ablegen. Veronika scheint auch den Glauben daran verloren zu haben, dass eine Vorstellung noch Präsenz verleiht. Dr. Katz beschwört Veronikas Zweifel persönlich herauf und treibt ein böses Spiel mit ihr. Sie ermöglicht Veronika ein berufliches Comeback und beschert ihr einen letzten Auftritt, um sie danach verschwinden zu lassen. Veronika weiß um das Machtspiel und kennt im Grunde ihre aussichtslose Situation. Ihre „stumme Gebärde“ und ihr enervierender Blick verleihen ihr dennoch in diesen Momenten Präsenz und Stärke, da sie das Spiel zu durchschauen weiß und sich nicht als Opfer Katz gegenüber präsentiert, sondern als Mitspielerin, welches ihr krampfhaftes (Mit)lachen in einer der Szenen bestätigt.

„*Nur solche Grenzlagen reizen zum Lachen, die, ohne bedrohend zu sein, durch ihre Nichtbeantwortbarkeit es dem Menschen zugleich verwehren, ihrer Herr zu werden [...]: entweder ist die Lage so, dass sich intellektuell oder gefühlsmäßig, [...], mit Worten oder Handlungen, Gesten oder Gebärden an sie anknüpfen läßt [sic!]; oder aber es läßt [sic!] sich nicht mehr anknüpfen, die Lage wird unerträglich und zwingt den Menschen zur Flucht.*“⁹³



Abb. 57

Und diese Flucht treibt Veronika auch in die Arme von Robert Krohn und in Situationen, in welchen ihr innerer Konflikt die Oberfläche durchbricht und nicht mehr zu bewältigen

⁹² Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Dissertation. Hamburg, 1993. S 143.

⁹³ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 328. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

ist. Es sind Momente des Schmerzes, die sich in Gesicht und Körper eingeschrieben haben und ablesbar werden. Veronikas Antlitz präsentiert unter solch Umständen ein facettenreiches Gebärdenspiel, welches zwischen hysterischem Gelächter und ohnmächtigem Blick variiert. „Unbeantwortbare und zugleich bedrohende Lagen erregen Schwindel. Der Mensch kapituliert als Person, er verliert den Kopf. Symptome, [...], wie Schweißausbruch, Übelkeit, [...] Ohnmacht, können, [...], in [...] Existenzkrisen [...] auftreten.“⁹⁴



Abb. 58-60

Ihre Krise überträgt sich vermehrt auf ihr Umfeld. Ihr persönlicher Konflikt steht entweder mit einem ähnlichen Konflikt anderer Figuren in Verbindung oder löst bei anderen einen ebensolchen aus. Somit nimmt sie zwischen den Figuren ihre Position ein. Diese verleiht Veronika Voss eine Präsenz, die nicht bildgebend sein muss. In jenen Szene, in denen sie abwesend ist, bleibt sie für den Filmbetrachter dennoch anwesend. Die letzte große Aufmerksamkeit erfährt Veronika bei ihrer Abschiedsvorstellung. Parallel zu dieser zeigt Fassbinder Veronikas Leiden und Sterben und die Kamera berührt noch einmal nah und unverstellt Veronikas Antlitz. Ein letzter Blick in einen Spiegel zeugt davon, dass Veronikas Ende nahe ist. Die Kamera fängt ihr Gesicht in einer Kreisblende, dieses Mal ist es der Spiegel selbst, der ihr Gesicht rahmt und ausschneidet. „Eines Tages bleibt uns nichts, als zu entdecken, dass wir mit unserem altgewordenen Spiegelbild identisch sind.“⁹⁵

III.1.5. Veronika Voss im Dialog: Schauspieler sind...

„Wenn eine Schauspielerin einem Mann gefallen will, dann versucht sie natürlich, alle Frauen dieser Welt in einer zu sein. Und dann braucht sie eben Musik, Licht, ...“ (Veronika Voss)

Die Dialoge im Film bilden die Signatur der Figur der Veronika Voss und stellen in verbalisierter Form ihre „Wiederauferstehung“ als Schauspielerin aus. Großen Anteil an der Entstehung der Figur haben jene Zuschreibungen, welche die Figur von den anderen Mit- und Gegenspielern erfährt: „Alle Schauspielerinnen trinken. Und wenn sie keine Rolle mehr kriegen, dann saufen sie.“ Ebenso weiß Veronika ihre eigenen Seins- und

⁹⁴ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 275. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

⁹⁵ Brückner, Margrit: „Schönheit und Vergänglichkeit“. – In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): „Reflexionen vor dem Spiegel.“ Suhrkamp. Frankfurt, 1992. S 193.

Wesenszüge apodiktisch zur Sprache zu bringen: „*Eine Frau mit Licht- und Schattenseiten.*“ Die häufigen Konjugationen „Ich war, ich bin, ich werde sein“ (Anm. KD) verweisen darauf, dass Veronika ihren Weg kennt und sich fraglos ihres Schicksals als verhinderte Schauspielerin bewusst ist und zweifellos im Rahmen ihrer Entwicklung bewusst wird. Ebenso deutlich stellt sie ihre Position zwischen den Figuren klar: „*Du kannst mir nicht helfen. Sie wird mir helfen.*“ Gleichzeitig verweisen Beschreibungen der anderen Filmfiguren auf eine bewusste Idee von Voss‘ Werdegang: „*Ihr beste Zeit hatte sie im Krieg. Bei der UFA. Einen Film nach dem anderen hat sie gedreht.*“ Prägnant artikuliert Botschaften aber auch gezielt formulierte Fragen lassen die Figur (wieder)erkennen, (mit)formen aber letztendlich auch sterben: „*Sie wird langsam gefährlich. Sie muß verschwinden.*“

In Dialogen mit und über Veronika Voss werden permanent Fragen gestellt, die Auskunft über sie selbst bzw. eine andere Person, die in Veronikas Wirkungskreis gehört, geben sollen: *Wer sie ist, wie sie heißt, was sie macht.* (Anm. KD) Ebenso wird ununterbrochen darauf hingewiesen, welche Figur wofür bzw. keinesfalls verantwortlich ist bzw. welcher Handlungsspielraum ihr zusteht: *Was sie zu tun hat, was sie tun wird, was sie nicht tun kann.* (Anm. KD) Die Rollen der Figuren sind sehr akzentuiert festgelegt und auf ihr eigentliches Motiv reduziert. Die Sprache begrenzt sehr bestimmt den Handlungsspielraum jedes Einzelnen. Die Fragen, die die Figuren stellen, enthalten bereits die Antwort, die nicht notwendigerweise ausgesprochen werden muss. Die unterschiedlichen Subjekte werden sehr radikal verhandelt und können sich nur so weit bewegen, als es ihr Umfeld erlaubt. Ihre Handlungsmöglichkeit ist sehr begrenzt und ihr Verhalten auf ihre jeweilige Rollenzuschreibung determiniert.

Einzig das Spiel von Veronika Voss scheint unterschiedliche Verhaltens –und Handlungsweisen zuzulassen, jedoch auch nur in dem von außen vorgegebenen Spiel- und Handlungsfeld. Es gelingt ihr immer wieder, der jeweiligen Situation zu entkommen, sei es dass sie flüchtet, dass sie zusammenbricht oder versucht, ihr Leben eigenständig in die Hand zu nehmen: Letztendlich landet sie doch in ihrer „Zelle“ in Dr. Katz‘ Praxis, wo sie ihrer permanenten Flucht ein Ende bereitet und ihre Sehnsucht endgültig zu stillen vermag: „*Ja ja, ich werde schlafen.*“ Alles, was die Figuren sagen, tun sie auch. Es gibt keine widersprüchlichen Handlungen. Alles scheint vorgegeben.

III.2. MYRTLE GORDON – HOW THE PERFORMANCE ENDS.

“Actresses create characters, that’s it!” (Myrtle Gordon)

III.2.1. Das Sein einer Schauspielerin: *Gena & Myrtle*.

Gena Rowlands⁹⁶ stellt im Film OPENING NIGHT die Figur Myrtle Gordon dar. Das bedeutet, dass die Film- und Theaterschauspielerin Gena Rowlands ein ebensolches Abbild von sich selbst verkörpert. Hinzu kommt, dass sie selbst bereits ein gewisses Alter erreicht hat, als sie diese Rolle spielt, und somit der Filmfigur, aber auch der Bühnenfigur Virginia des Stückes „The Second Woman“ ähnlich ist. Ebensowenig außer Betracht zu lassen ist, dass Rowlands und Cassavetes im Film ein Liebespaar und im Bühnenstück ein Ehepaar spielen, in beiden Fällen ist die Beziehung jedoch sehr fragwürdig geworden und dem Scheitern nahe. Diese Momente spielen auch in eine Künstlerehe mit hinein:

„[...] zum erstenmal [sic!] bei Cassavetes spielen Schauspieler Schauspieler; Gena Rowlands und John Cassavetes sind Myrtle Gordon und Maurice Aaron; zum erstenmal [sic!] sind sie nicht nur Schauspieler, die andere Menschen (Virginia und ihren zweiten Mann) spielen, die keine Schauspieler sind; zum erstenmal [sic!] sind sie, auf der anderen, gleichberechtigten Ebene des Films, was sie von Berufs wegen sind. Gena Rowlands und John Cassavetes sind damit exakt dem [sic!] Konflikt konfrontiert, dem sich Myrtle ausgesetzt fühlt und der sie blockiert: etwas zu spielen, was man selber ist, ist ein Widerspruch in sich selbst und schlicht unmöglich.“⁹⁷

Ob dies tatsächlich unmöglich ist oder ob ein Ausweg aus solch einer Situation möglich ist, und wie dieses Umgehen einer vorgegebenen Struktur von statten gehen kann, gilt es im Folgenden noch herauszufinden.

John Cassavetes‘ Schauspielführung und der ihm zugeschriebene Stil, der auch im Frühwerk erkennbar wird, ist in OPENING NIGHT nur in abgewandelten Modi vorzufinden. Method Acting, Improvisation und Naturalismus⁹⁸ sind in der Rezension von Cassavetes‘ Filmen stark konnotierte Begrifflichkeiten geworden. Speziell OPENING NIGHT bricht mit diesen Zuschreibungen. Seymour Cassel bringt es in einem Gespräch mit Andrea Lang auf den Punkt:

⁹⁶ US-amerikanische Filmschauspielerin, spielte bis Ende der 50er Jahre ausschließlich am Theater, u.a. am Broadway. Lebensdaten: 19.6.1930, Madison, Wisconsin.

⁹⁷ Jansen, Peter W.: *Kommentierte Filmografie*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 127f. (Bd. 29 d. Reihe Film)

⁹⁸ Lee Strasberg hat, aufbauend auf Konstantins Stanislawskis Methode, sein Method Acting weiterentwickelt und es bestand darin, dass es dem Schauspieler gelinge, seine echten Gefühle auf theatralische, dennoch authentische Weise zur Schau zu stellen, und sich dabei der Erinnerung an eigene Erlebnisse aus der Vergangenheit zu bedienen. Weiters soll er seine Darstellung jederzeit auf dieselbe Art und mit derselben Intensität wiederholen können, ohne jedoch, dass der Charakter des Spontanen verloren geht. Der Naturalismus bestand also darin, wie im richtigen Leben zu agieren, die Improvisation sollte helfen, spontan und künstlerisch auf Situationen zu reagieren. Die vierte Wand, die der Methode und ihren Abwandlungen den Rahmen bietet, sollte, wenn möglich, nicht durchbrochen werden.

„John war kein Method Actor. Er gehörte nicht zum Actors Studio. Johns Methode war die Ehrlichkeit. [...] Es gibt keine bestimmte Methode, wie man jemandem an die Gurgel springt und sagt: „Ich bring‘ dich um!“ Man muß es tun! Das ist eine Frage der Glaubwürdigkeit. [...], man hat keine Zeit für den ganzen Methoden-Scheiß, um diese Gefühle aufzubringen.“⁹⁹

Cassavetes treibt im Film vor allem mit der vierten Wand ein Spiel und lässt somit Myrtle Gordons Schauspiel fragwürdig werden. Ihr Spiel im Film ist eines „gegen die Wand“, im Bühnenstück eines „durch die Wand“. Sie kennt keine Grenzen, akzeptiert keine Türen, stellt sich in Türrahmen, genau an der Schwelle zwischen Innen und Außen, sie überschreitet Schwellen genau dann, wann eigentlich nicht geplant, und unterlässt es, wenn es notwendig ist. *Sie* (Anm. KD) bestimmt, ob eine „Wand“ vorhanden ist, oder nicht. Sobald Myrtle aus der Rolle fällt, sei es aus der eigenen, oder aus jener der Virginia, reißt sie Wände ein, um vorzudringen in Sphären, die sie kreiert und produziert, sobald ihre Kräfte jedoch schwinden, Erschöpfung eintritt und die Lage für den Moment (!) aussichtslos wird, benötigt sie eine tatsächliche Wand, um sich daran anzulehnen, hinunter zu sinken bzw. sich empor zu ziehen. Es gibt jedoch auch Lagen, in denen Myrtle schwankt, torkelt, schwindelt und beinahe gegen die „Wand“, in diesem Fall die Kamera, zu fallen droht und die Kamera es ist, die in diesen Fällen die nötige Grenze zu markieren scheint, um Myrtle nicht fallen zu lassen, sondern ihr einen Wink gibt, weiter zu machen, voranzuschreiten. So streng John Cassavetes *im Film* (Anm. KD) versucht, die vierte Wand einzuhalten und die Schauspieler entweder an der Kamera vorbeisprechen bzw. dieser den Rücken zudrehen, um den intimen Charakter der Beziehungen und die Integrität der Innenräume nicht zu verletzen, so sehr durchbricht Myrtle Gordon diese *auf der Bühne* (Anm. KD), während sie entweder im Probenprozess steckt bzw. eine Vorstellung gibt. Cassavetes schenkt Gena Rowlands sehr viel Bewegungsfreiraum, um dieses unorthodoxe Spiel vor der Kamera entfalten zu können.

„Doch Improvisation in Cassavetes‘ Sinn bedeutet vor allem die Freiheit der Bewegung, die nicht von festgelegten Einstellungen eingeschränkt wird. Voraussetzung dafür ist nicht nur eine flexible Kamera, sondern auch ein unbegrenzter Spielraum, in dem sich die Schauspieler intuitiv bewegen können. Das Blickfeld der Kamera wird zur Bühne, auf der sich das Stück, das Drehbuch entfalten kann und ins Leben gerufen wird.“¹⁰⁰

Selbst wenn die Kamera ganz nah dran ist und für den Filmbetrachter nicht ganz klar wird, welche Position Gena Rowlands soeben im Bild einnimmt, da es im nächsten Moment bereits wieder von einer andere Perspektive gezeigt wird, so bieten dennoch die

⁹⁹ Lang, Andrea: *The new symbol of hope in America. Seymour Cassel im Gespräch mit Andrea Lang.* - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – Director.* PVS Verleger. Wien, 1993. S 84.

¹⁰⁰ Eller, Nicola Alice: *„John Cassavetes. Kino der spontanen Emotionen.“* Diplomarbeit. Wien, 1995. S 4.

unterschiedlichen Räumlichkeiten dem Schauspiel die Möglichkeit, sich wandelbar darzubieten. Es sind aber nicht nur die Räume, sondern auch die anderen Darsteller, die Rowlands Schauspiel den je notwendigen Spielraum schenken und zugestehen. Die Kamera begleitet sie bei ihrer schauspielerischen Tour de Force durch Räumlichkeiten und Beziehungen. Im Mittelpunkt steht aber immer das Theater, sowohl als Institution als auch als architektonisches Gebilde, wo all ihre Darbietungen zusammenlaufen. Ob als Myrtle Gordon, oder Virginia, das Theater ist jener Ort, an welchem Gena Rowlands Aktionen letztendlich ihren Ursprung, aber auch ihren Ausgang nehmen. „*Her home is the theater, but it is a house of mirrors in which it is impossible to tell sincerity from falsehood, role-playing from reality, characterization from character and family from work*“¹⁰¹, schreibt Ray Carney über Myrtle Gordon. Aber es sind auch für Gena Rowlands sowohl das Theater als Ort des Geschehens im Film sowie der Film selbst¹⁰² ein Schauplatz, an welchem vergangene, private und berufliche Konflikte¹⁰³ aufeinandertreffen und in ein Wechselspiel eintreten.

Gena Rowlands eigene Karriere begann am Theater, sie wechselte erst später zum Film. Nun soll sie im Rahmen des Films an ihre damalige Theaterarbeit anknüpfen. Obgleich Rowlands in anderen Cassavetes-Filmen ihr Schauspiel ebenso ins Zentrum stellt, ist es in *OPENING NIGHT* das erste Mal, dass sie als Filmschauspielerin eine Theaterschauspielerin verkörpert, wohingegen Myrtle Gordon aber im Film eine sehr professionelle und bekannte Bühnendarstellerin spielt, die davor auch für den Film gearbeitet hat. Somit verkehren sich die Rollen und Rowlands eigene berufliche Existenz vermischt sich mit jener ihrer verkörperten Figur Myrtle Gordon, deren eigene Rollen sich wiederum überkreuzen, jedoch auf einer anderen Ebene. Gena Rowlands hat im Laufe ihrer Karriere vielen Frauen verkörpert, die mit ihrem Alltag zu kämpfen haben und ihre eigenen großen Gefühle nicht in den Griff bekommen. Sie sind überwältigt von den Herausforderungen, die es in ihrer momentanen Situation anzunehmen gilt. Sie haben keine Lösung für ihre Probleme und doch Spielraum, um mit spontanen Eingebungen ihr Schicksal nicht verdrängen, sondern doch ein wenig erträglicher machen zu können.¹⁰⁴

¹⁰¹ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 248.

¹⁰² Szenen des Films wurden erneut im Haus von John Cassavetes und Gena Rowlands gedreht.

¹⁰³ Konflikt, lat. *confligere*: zusammentreffen, kämpfen; In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Konflikt> [2013-03-22]

¹⁰⁴ Vgl.: Messmer, Claudia: *Gena. Ein Rollenportrait* - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 111.

„Was sie erleben und erleiden, ist die ständige Gegenwart.“¹⁰⁵ Auch Myrtle Gordon muss sich ihrer gegenwärtigen Lage stellen und improvisieren, um zu ihrem Selbst vorzudringen und dieses gleichzeitig überzeugend in ihre Bühnenfigur einzubringen. Ihre Emotionen drängen sie zu Improvisationen, die durch ihren Körper und ihren Gestus sichtbar werden. Improvisation in Cassavetes' Sinn bedeutet jedoch nicht sich eine Schauspielmethode aneignen, *die Methode* (Anm. KD) existiert so gar nicht bei ihm, sondern das Zugeständnis an den Schauspieler, in sich zu gehen und etwas zu finden, was mit der Rolle übereinstimmt. Es ist beinahe der umgekehrte Weg des Method Acting, denn es geht nicht darum, Vergangenes erlebbar zu machen, sondern Gegenwärtiges aufzunehmen und so zu gestalten, dass es als ertragbar erfahren wird und Sinn ergibt.

„Das ist das Wichtigste – auf sich selbst zu hören-, den Mut zu finden, sich mit der eigenen Person (Hervorh. im Original) auseinanderzusetzen, [...], die Sätze, die man vor sich hat, zu begreifen und ihnen eine Form zu geben. [...] Man muss in der Rolle etwas finden, das mit dem eigenen Leben zu tun hat.“¹⁰⁶

Gena Rowlands und Myrtle Gordon haben nun unterschiedliche Ausgangssituationen. Rowlands stellt dar, was sie ist und worin eigentlich, um an das erste Zitat dieses Kapitels anzuschließen, der Widerspruch liegt. Dies hat zur Folge, dass sie etwas finden muss, was ihr Spiel doch von ihrem eigenen Wirken als Filmdiva unterscheidet. Deswegen lässt Cassavetes sie eine Theaterschauspielerin darstellen, die permanent versucht, sich der Form des Films zu entziehen. Sie flüchtet, läuft an der Kamera vorbei oder attackiert sie direkt mit ihrem Körperspiel, um einerseits an die Form zu erinnern, und dennoch ihre eigene Methode erkennen zu lassen. Myrtle Gordon wiederum stellt zwar nicht dar, was sie ist, dennoch verbindet sie die Thematik des Alterns und des Scheiterns der Beziehungen mit der Figur. Myrtle glaubt, die Rolle nicht akzeptieren zu können, was daran liegt, dass sie ihr eigenes Alter nicht akzeptiert. Aber wenn es ihr gelingt, dem Spiel Sinn zu verleihen, dann muss sie bei sich selbst anfangen und erforschen, wer sie eigentlich ist und was sie will. Myrtle stellt sich diesem Prozess unentwegt und versucht permanent ihrem Umfeld mitzuteilen, wie es um ihren Zustand bestellt ist und formuliert ihre Wünsche sehr klar. „Schauspieler sind Menschen, denen es egal ist, ob sie vorwärts kommen oder was andere über sie denken. Sie sind einzig und allein darauf aus, einen präzisen Gedanken auf klar verständliche Weise zu kommunizieren.“¹⁰⁷ Dennoch wird Myrtle stark verunsichert, ihre Theaterfamilie äußert sich ihr gegenüber sehr skeptisch

¹⁰⁵ Messmer, Claudia: *Gena. Ein Rollenportrait* - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 111.

¹⁰⁶ Carney, Ray (Hrsg.): *John Cassavetes über Cassavetes*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2003. S 39.

¹⁰⁷ Ebd. S 531.

und hinterfragt permanent ihr Tun. Myrtle sieht sich gezwungen, ihre eigenen Ideen zu formulieren, schafft sie dies nicht mehr, ist es ihr Ausdruck, an dem ihr Begehren¹⁰⁸ und Leiden, ihre inneren Konflikte, sichtbar werden.

„So ist der Ausgangspunkt dieses Schauspiels die Bereitschaft, sich einer Situation zu öffnen, in der die Antworten fehlen, in der der gewußte [sic!] Ausdruck nicht mehr hilft, und dieses Nicht-Wissen zum Ausgangspunkt des Spielens zu machen, sich in ihm aufzuhalten und eine Möglichkeit der Existenz zu erfinden. Das ist das schöpferische Potential der Schauspieler.“¹⁰⁹

Cassavetes‘ Methode ist es, Fragen zu stellen, und Myrtle Gordon ist sein Untersuchungsgegenstand. Sie ist der Mittelpunkt des Geschehens, sie und ihr Körper sind das Material aus dem die Antworten geformt werden sollen. Nicole Brenez rückt in ihrem Ansatz über die figurativen Aspekte des Films den Körper und das Spiel des Darstellers in den Mittelpunkt. Ihr geht es nicht um eine narrative Funktion der Figur, sondern sie geht

„also in erster Linie vom Spiel, Gestus, Körperhaltung, Sprachduktus usw. aus, um von diesen auf die Geschichte zurückzuschließen. Um das Spiel zu analysieren berücksichtigt sie natürlich auch die mise en scène (Hervorh. im Original) im engeren wie im weiteren Sinne: Schauspielführung, räumliche und zeitliche Einbindung des Darstellers sowie Ausstattung, Beleuchtung, Szenenauflösung, Schnitt usw. [...] In der Wahl und Inszenierung des Körpers ist im Grunde bereits die [...] ganze Geschichte angelegt.“¹¹⁰

Und genau darum geht es auch John Cassavetes in *OPENING NIGHT*. Auch wenn Myrtle Gordon ihre inneren Befindlichkeiten monologartig äußert, widersprechen diese oft ihrem Handeln. Es ist schwer zu unterscheiden, ob sie das, was sie formuliert, tatsächlich so er- und durchlebt, oder ob sie damit Wünsche artikuliert, die für ihr Gegenüber oft genauso unverständlich bleiben. Wie sehr die *mise en scène* in Cassavetes‘ *OPENING NIGHT* dazu beiträgt, das Schauspiel als solches hervorzuheben und die Figur Myrtle Gordon und deren Körper in ein Spannungsfeld von Raum, Darsteller und Kamera gerät, darauf gilt es im vierten Kapitel noch näher einzugehen. Das Schauspiel steht zwar im Zentrum Cassavetes‘ filmischer Inszenierung, es gewinnt jedoch seine Bedeutung erst aufgrund seiner Positionierung in der Form des Films. Und die Spannung, die dadurch entsteht,

„ist nicht das Ergebnis einer rigiden Komposition, sondern einer Konstellation: Sie ist das Energiefeld, das zwischen den Körpern, ihrem Ausdruck durch Bewegungen und Blicke entsteht. Diese Figuren sind keine Typen (Hervorh. im Original): keine Träger und Zur-Schau-Träger von charakteristischen Merkmalen für Rollen, welche dem

¹⁰⁸ Das Wunschbild von sich selbst.

¹⁰⁹ Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. S 26. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)

¹¹⁰ Blüher, Dominique: *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez*. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 67f. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

Zuseher ein leicht verfügbares Identifikationspotential böten. Sie bringen keine Geschichte mit, sondern sie bringen sie hervor.“¹¹¹

Gena und Myrtle bringen nicht nur ihre Geschichte hervor, sondern dadurch auch ihren eigenen Stil von Schauspiel, der aber eigentlich kein Stil ist, der festzuschreiben ist, sondern eine Verhaltensweise, die nichts Statisches an sich hat, sondern in ihrem Spiel sich je wandelbar zeigt.

„Wenn Cassavetes sagt, dass die Figuren ihren Ausgangspunkt weder in der Geschichte noch in der Intrige haben dürfen, dass demgegenüber die Geschichte aus den Figuren hervorgehen muß, dann nimmt er die Forderung nach einem Kino des Körpers auf: die Figur ist auf ihre eigenen körperlichen Verhaltensweisen reduziert, und was daraus hervorgehen soll, ist der Gestus, das heißt ein >Schauspiel<, eine Theatralisierung oder Dramatisierung, die jede Intrige aufwiegt.“¹¹²

Somit wird es auch schwierig, die Figuren an ihren Rollen festzumachen, denn die Rolle als solches wird ebenso durchlässig. Myrtle stellt die Rolle der Virginia permanent in Frage. Dadurch macht sie ein Feld auf, in welchem es gilt, ihre eigenen Impulse zu leiten und Antworten zu finden. Rowlands selbst verglich ihr Spielen einer Rolle oft damit, als Medium zu agieren und Spannung zu erzeugen.¹¹³ Gena Rowlands und Myrtle Gordon finden ihre eigene Methode und improvisieren keinesfalls ihre Rollen, sondern versuchen aus ihrem eigenen „Repertoire Leben“ (Anm. KD) heraus zu spielen. Nicole Brenez formuliert aufgrund ihrer figurativen Lektüre den Rollenbegriff hinsichtlich eines anderen Cassavetes-Filmes, der sich ebenso mit dem Selbst der Figur auseinandersetzt, neu. Für Brenez beruht die Rolle in einem „*An-Sich-Dasein und In-Sich-Ruhen, in der Aufhebung [...] aller Bestimmungen*“¹¹⁴. Dieser Ansatz würde ebenso Cassavetes' „Moment-by-Moment“¹¹⁵-Strategie bekräftigen und die Präsenz, die absolute Gegenwärtigkeit des Spiels des Schauspielers unterstreichen.

In *OPENING NIGHT* geht es Cassavetes vielleicht genau darum: als Schauspieler in der Rolle zu sein, offen zu sein – und – zu reagieren.¹¹⁶ Und wenn man

„eine Rolle spielen muss, von der man nicht überzeugt ist, versucht man, sie nach den eigenen Vorstellungen zu verbessern. Anders ausgedrückt, man packt die Sache an, und wenn man an seiner Rolle etwas auszusetzen hat, streitet man sich darüber, oder man findet einen besseren Weg als Streiten.“¹¹⁷

¹¹¹ Buchschwenter, Robert: *Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch die Wahrheit*. - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 59.

¹¹² Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 248.

¹¹³ Vgl.: Carney, Ray (Hrsg.): *John Cassavetes über Cassavetes*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2003. S 531.

¹¹⁴ Blüher, Dominique: *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez*. - In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 69. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)

¹¹⁵ Vgl.: Katzman, Lisa: *Midsection Cassavetes. Moment by Moment*. Online im Internet: URL: <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=9408> [2013-04-22]

¹¹⁶ Vgl.: Gledhill, Christine: *Zeichen des Melodrams* – In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. PVS Verleger. Wien, 1994. S 204.

¹¹⁷ Carney, Ray (Hrsg.): *John Cassavetes über Cassavetes*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2003. S 534.

Myrtle Gordon kämpft darum, diesen Weg zu finden. Sie kann und will die Rolle der Virginia nicht so akzeptieren, wie sie geschrieben wurde. Die Figur ergibt für sie keinen Sinn. Aber Myrtle stellt sich dem Problem und versucht das festgeschriebene Konstrukt der Figur, d.h. das, was ihre Rolle ist, zu erforschen und überschreiten. Anja Streiter¹¹⁸ hat sich mit dem Selbst einer Schauspielerin und dem Unterschied von Rolle und Figur bei Cassavetes näher auseinandergesetzt. Sie übernimmt Cassavetes' Frage um zum Wesen des Schauspiels vorzudringen:

„Was heißt es, eine Schauspielerin zu sein? [...] Die Antwort auf die gestellte Frage gab weder die Rolle noch die Vorstellung des Schauspielers von dieser Rolle, sondern eine Figur, ein >Selbst<, von dem dieser Schauspieler vorher nichts wußte [sic!]. [...] Bei Cassavetes stellt die Rolle mit dem Schauspieler eine Frage, die dieser in der Figur niederschreibt; die Rolle ist die Neurose, die mit dem Schauspieler die Frage nach dem Sein des Subjekts, seinem Begehren stellt. [...] Schauspieler sein heißt [...], sich von den Fragen einer Rolle durchdringen zu lassen und sich einer Ungewißheit [sic!], einer Auflösung, die im realen Leben so nicht tragbar wäre. Das Schauspiel bildet hier kein Leben ab, sondern erforscht es.“¹¹⁹

III.2.2. Myrtle Gordon: *The actress between the stages.*

„If I can reach a woman sitting in the audience who thinks that nobody understands anything and my character goes through everything she is going through I feel I have done a good job.“ (Myrtle Gordon)



Abb. 61

In den Credits wird über ein voice-over Gena Rowlands Stimme erkennbar, die mit dem gesprochenen Text dem Filmbetrachter eine Botschaft gibt, die sowohl auf Rowlands selbst, als auch auf Myrtle Gordon bzw. auf die Rolle der Virginia zutreffen könnte. Während Myrtle Gordon den gleichen Text tatsächlich nochmals in einer anderen Szene des Films leicht verändert spricht, hören wir Virginia im Bühnenstück diese Zeilen niemals sprechen, was nicht bedeutet, dass diese im Buch nicht geschrieben stehen, da der Filmzuseher nur Ausschnitte von „The second Woman“ zu sehen bekommt. „*When I was 17*“ ist ein eindeutiger Hinweis auf die Vergangenheit, die genaue Angabe des Alters markiert einen Zeitpunkt, den es tatsächlich so gegeben hat und der auch so erinnert wird. „*I could do anything*“ steht für den Ausdruck von Freiheit und Unbekümmertheit in der Jugend. „*My emotions were so close to the surface*“ meint, dass Gefühle vorhanden, aber

¹¹⁸ Studium der Theater- und Filmwissenschaft, Philosophie, Romanistik und Germanistik in Freiburg, Paris, Berlin.

¹¹⁹ Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. S 65-68. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)

auch erkennbar und greifbar waren. „*And I'm finding it harder, and harder*“ erklärt die Mühsal des Alters, das erschöpft Sein und die schwindende Kraft, mit der es gilt, fertig zu werden. „*To stay in touch*“ - genau darum geht es im Film, mit den Gefühlen, den Menschen, dem Leben in Kontakt zu bleiben, die Berührung zu finden und die Nähe zu bewahren.

OPENING NIGHT handelt nicht nur vom Leben einer Schauspielerin und dem Theater als Apparat, sondern von der zentralen Frage des Lebens jedes Menschen: Warum bin ich hier, was ist meine Aufgabe und wie kann ich diese so gut wie möglich erfüllen, um dem Leben Sinn zu verleihen? Der Voice-Over-Monolog und die letzte Einstellung der Credits, die das Theaterpublikum in schwarz-weiss-Abbildung zeigen, können auch als eine Metapher verstanden werden, die meint, dass die Gedanken aus dem Monolog jedem beliebigen Theaterbesucher zugeschrieben werden können. Gelten die Gedanken aber tatsächlich Myrtle, scheint es ihr immer unmöglicher zu werden, mit dem Publikum in Berührung zu bleiben, dieses zu berühren und zu affizieren.¹²⁰

On-stage: THINKING



Abb. 62, 63

Von den Credits blendet Cassavetes direkt in eine Bühnenszene über. Die Kamera befindet sich unmittelbar zwischen den Bühnenfiguren. Sie drängt sich den Figuren auf, dadurch verschwimmt das Bild. Virginia befindet sich in der Wohnung ihres Ex-Mannes und betritt das Badezimmer. Erst ein Gegenschuss von da aus zeigt das Publikum im Theatersaal, und wird Referenz für eine Bühnenvorstellung.¹²¹ Warum die Kamera hier direkt auf der Bühne das Geschehen mitverfolgt und „The second Woman“ nicht nur als Bühnenstück präsentiert, verdeutlicht John Cassavetes' Intention, das Spiel nicht nur aus Distanz des Theaterpublikums zu sehen, sondern auch den Filmbetrachter selbst direkt Teil haben und die Grenzen zwischen öffentlicher und privater Vorstellung

¹²⁰ Die Sequenz vor den Credits ist als Prolog zu verstehen, der die Thematik des Films vorankündigt und das Theater als Apparat vorstellt. Die Filmsequenz, die nach den Credits einsetzt, bildet den eigentlichen Beginn der Story. Hier erlebt der Filmzuseher eine inhaltliche Vertiefung, indem Myrtle Gordon quer durch das Theatergebäude verfolgt und das Leben als Schauspielerin thematisiert wird. Nachdem Myrtles Fan Nancy tödlich verunglückt ist, beginnt ihr eigentlicher Konflikt. Von diesem Moment an gerät Myrtle von einer Ausnahmesituation in die nächste. Ihre Beziehung zu Maurice wird fragwürdig und jene zu anderen Kolleginnen und Kollegen einer Prüfung unterzogen. Myrtles Beziehung zu sich selbst wird brüchig und durchlässig, indem sie ihr Umfeld mit hinein zieht bzw. dieses meint, Myrtles Konflikt für sie lösen zu müssen.

¹²¹ Allerdings handelt es sich hier bereits um eine andere Bühnenvorstellung. (an Kellys Kleidung erkennbar)

verschwinden zu lassen. Indem die Kamera den Filmbetrachter mit auf die Bühne nimmt, wird dieser nicht nur vom Geschehen affiziert, sondern taucht direkt darin ein. Der Filmzuschauer ist nicht Beobachter des Moments sondern Teilnehmer. Der gesprochene Text ist den einzelnen Bühnendarstellern kaum zuzuordnen, da die Kamera nie jene Figur zeigt, die den Text spricht. Als der Satz „*Think about it*“ fällt, betritt Myrtle soeben das Badezimmer und hält für einen Moment inne, die Situation mutet an, als ob Myrtle den Satz auf sich nehmen würde und sich eines eigenen Zustands gewahr wird, der nichts mit dem Geschehen auf der Bühne zu tun hat. Myrtle verlässt die Bühne und gleichzeitig die Figur der Virginia, um als Myrtle Gordon backstage aus der Rolle zu fallen.

Backstage: FEELING



Abb. 64-67

Ein leiser Seufzer ist hörbar und Myrtle muss kurz inne halten, der Versuch, sich gegen die Wand zu lehnen scheitert, da diese, zum Bühnenbild gehörig, hochgefahren wird. Myrtle begegnet ihrem Kollegen Maurice, die beiden gehen aneinander vorbei, ein kurzer Blick wird getauscht und macht eine Spannung zwischen den beiden spürbar. Beide versuchen einander auszuweichen, sodass Berührung nicht passieren kann. Nachdem Maurice an Myrtle vorbei ist, erhebt er seine rechte Hand energisch in die Höhe, eine Geste, die in der letzten Bühnen-und Filmszene nochmals zu erkennen sein wird. Kelly erwartet Myrtle bereits vor der Garderobe und vergewissert sich Myrtles Zustand mit einem „*How do you feel*“? (Anm. KD) Myrtle zeigt hier der Kamera den Rücken und ihre Reaktion auf die Frage ist nicht erkennbar. Kelly verschließt die Tür, der Einblick der Kamera in die Garderobe wird jedoch nur kurz blockiert, denn im nächsten Schnitt befindet sich die Kamera bereits im Raum und holt die beiden direkt beim Eingang ab.

Dressing room: KNOWING

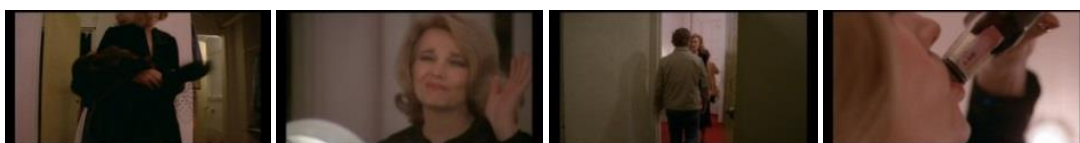


Abb. 68-71

In der Garderobe verdichtet Cassavetes nun die Stimmung und bringt Myrtles gegenwärtigen Zustand auf den Punkt. Hektisch trifft sie in der Garderobe ein, es bleibt wenig Zeit bis zum nächsten Auftritt. Wie bereits zu Beginn von *OPENING NIGHT* zu sehen, sind auch dieses Mal Kelly und Bobby an Myrtles Seite um ihre Bedürfnisse zu stillen („*Kelly, get me a bottle, I need a drink!*“)um sie für die kommende Bühnenszene vorzubereiten. Für einen Moment ist Myrtle allein in der Garderobe, sie nimmt vor dem Garderobenspiegel Platz, erneut ist ein Seufzer zu hören und ihre abwertendes Handspiel ihrem eigenen Abbild gegenüber kann nur als Geste der Ablehnung verstanden werden. Ihr Blick in den Spiegel wird somit zu keinem sich bestätigenden Blick, sondern einer in Myrtles Seelenleben. Die Kamera filmt die Reaktion auf ihr eigenes Abbild durch den Spiegel. Somit wird Myrtles Erkenntnis zu ebensolcher, die vom Filmbetrachter erlangt werden soll. Als Bobby die Garderobe betritt, nimmt die Schauspielerin abermals Alkohol zu sich. Ihr Gesicht und der Zug von der Flasche werden in Großaufnahme gezeigt. Diese bildet den Auftakt weiterer Groß- und Detailaufnahmen, die den Filmbetrachter verwirren, in dem sie dessen Wahrnehmung einer Prüfung unterziehen, und mit allen Konventionen von Identifizierungs- und Distanzierungsmethoden brechen.

Stage door: BEING



Abb. 72-75

Nachdem Myrtle die Gardobe verlassen hat, schneidet Cassavetes direkt zum Bühnenausgang, wo die Fans die Schauspieler bereits erwarten. Diese Szene veranschaulicht nicht nur, dass Myrtle ein begehrter Star ist, sondern zeigt auch die unangenehmen Seiten dieses Daseins. Skeptische, enttäuschte Blicke und sich selbst reduzierende Aussagen der Kollegschaft und aufdringliche Fans rücken Myrtle ins Zentrum dieses leicht an Hysterie grenzenden Ansturms auf ihre Person. Maurice Hinweis „*Myrtle is the star of the Show*“ ist nicht als gezollter Respekt zu lesen, sondern als Zugeständnis an Myrtle, welches ihren Status des Star-Seins markiert und auch fixiert. Mitten unter den Fans stoßen wir auf Nancy Stein, die Myrtle um ein Autogramm bittet. Ihre flehenden Gesten grenzen an ein hysterisches Verhalten, welches den Versuch der Kontaktaufnahme unterstreichen soll. Die Kamera ist mitten im Geschehen und bleibt dicht an dem Gedränge. Sie wirkt zunächst wie ein stiller Beobachter und macht Myrtles

öffentlichen Auftritt, aus welchem sie der Regisseur Manny vehement zu befreien versucht, erst recht zu einer für den Filmzuseher frei zugänglichen Vorstellung, an der er ebenso teil hat, wie alle anderen Fans. Nachdem diese und Manny selbst der Kamera immer wieder den Rücken zukehren, und der Blick auf Myrtle verstellt wird, wird es abermals schwierig, der Kamera einen bloßen Beobachter-Status zu verleihen, indem sie nämlich das Geschehen nicht unbedingt dokumentiert, sondern eher den Filmzuschauer impliziert.

Beyond the stages: NOT-KNOWING

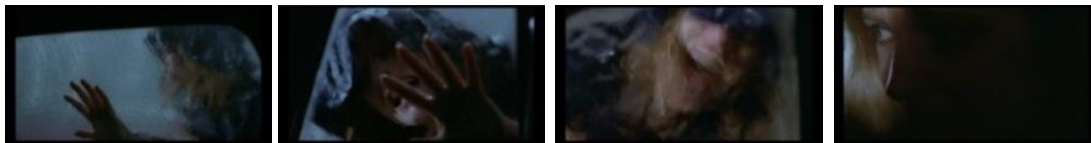


Abb. 76-79

Nancy verfolgt Myrtle weiterhin. Sie steht neben dem Taxi und haftet an der Fensterscheibe. Der Regen lässt ihr Gesicht verschwimmen, der Hut gibt dieses kaum frei. Als das Taxi weiterfährt, wird Nancy von einem Auto überrollt und stirbt. In diesem Moment wird Myrtles Star-Realität fragwürdig. Die Routine dieser Lebensführung lässt die Erschöpfung ebenso erkennen. Myrtles Kampf gegen diese Routine nimmt genau jetzt ihren Beginn, dessen Ausgang vorerst unbestimmt bleibt. Sie setzt sich der Ungewissheit aus und wird im folgenden Prozess des Durchschreitens der zu erwartenden Situation ihre Gefühle prüfen.

III.2.3. Zwischen den Vorstellungen: *The Star and his gestures.*

„Man kann nichts schaffen, woran man selbst nicht glaubt, [...]. Wo muß [sic!] man denn Wahrhaftigkeit und Glauben suchen, wie müssen sie im eigenen Innern ausgelöst werden? In den inneren Empfindungen und Handlungen, das heißt im Bereich des psychischen Lebens des Menschen und Schauspielers? Aber innere Empfindungen sind zu kompliziert, zu wenig greifbar, zu launisch, sie lassen sich kaum fixieren. [...] Am einfachsten ist es, Wahrhaftigkeit und Glauben im Bereich des Körpers aufzuspüren oder auszulösen in den kleinsten, einfachsten physischen Aufgaben und Handlungen. Sie sind zugänglich, stabil, greifbar, [...]. Außerdem lassen sie sich leichter fixieren. Das ist der Grund, warum wir in erster Linie auf sie zurückgreifen, um mit ihrer Hilfe an die Rolle heranzugehen.“¹²²

DER GESTUS

Wie bereits festgestellt wurde, ist es für einen Schauspieler ein Widerspruch, etwas zu spielen, was man selbst ist. Gena Rowlands gelingt es in *OPENING NIGHT*, ihre Figur

¹²² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens.* Henschel. Berlin, 2002. 6. Auflage. Band 1. S 155.

Myrtle mit einigen Ticks und Manierismen auszustatten, die Verhaltensweisen kreieren, um von Myrtles Rolle der Schauspielerin Abstand zu gewinnen und ihr auch jenseits der Bühne ein Selbst zu ermöglichen, um ihren eigentlichen Charakter als solchen zu determinieren. Andererseits erfahren ebendiese Verhaltensweisen auf filmischer Ebene eine Theatralisierung, die Myrtles Spiel erst recht wieder inszeniert erscheinen lassen.¹²³

„Was wir hier allgemein Gestus nennen, ist das Band oder die Verbindungsstelle zwischen den Verhaltensweisen, ihre gegenseitige Koordinierung, jedoch nur insofern, als diese Koordinierung nicht von einer vorgängigen Geschichte, einer fertigen Intrige oder einem Aktionsbild abhängt. Statt dessen bewirkt der Gestus, insofern er die Entwicklung der Verhaltensweisen ausmacht, eine unmittelbare Theatralisierung der Körper: eine Theatralisierung, die oftmals betont unauffällig sein kann, da sie sich von jeglicher Rolle unabhängig macht.“¹²⁴

Unauffällig insofern, als eine Inszenierung gerade deshalb wirkt, weil sie als solche gar nicht wahrgenommen wird.¹²⁵ Diese Inszenierung ist keineswegs als eine zu verstehen, die das Spiel als solches nicht als authentisch erfahren lassen würde. Im Gegenteil, in Myrtles Fall verleiht es Authentizität insofern, als theatrales Gehabe von einer Schauspielerin erwartet wird. Der Star-Status und der Beruf an sich lassen ein reines, wirkungsloses, bestimmungsloses So-Sein gar nicht erst zu. Wie Ray Carney fest stellte, haben Cassavetes' Charaktere

„a fluidity and flexibility of identity more like actors acting than like conventionally well-defined characters reacting. Their selves and their mutual relationships are not things fixed or constituted in advance, but are made up of an inexhaustible and endlessly inventive succession of roles, postures, tones, stances, and styles.“¹²⁶

Die Frage ist zunächst, ob es ein so genanntes So-Sein von Myrtle überhaupt gibt und worin es begründet werden könnte? Ist es der Star, von welchem alle Gesten ihren Ausgang nehmen oder ist der Star genau an diesen theatralisch anmutenden Gesten festzumachen? So sehr Myrtle Gordon als Star behandelt und dementsprechend in Szene gesetzt wird, so sehr hinterfragt sie selbst dieses Dasein und ihre eigene Arbeit als Schauspielerin. *„Wenn das Selbst nur durch bzw. in einer Inszenierung zur Erscheinung kommt, ist es als ein spezifisches Konstrukt zu begreifen, dem nichts außerhalb der Inszenierung entspricht, auch wenn ihm etwas vorausliegt.“¹²⁷*

¹²³ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. – In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung und Authentizität*. A. Francke. Tübingen, 2000. S 20.: Das Verhältnis zwischen den Begriffen Inszenierung und Theatralität lässt sich also dahingehend beschreiben, dass „Inszenierung“ den Aspekt von Theatralität meint, der auf die schöpferische Hervorbringung zielt.“

¹²⁴ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 248.

¹²⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. – In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung und Authentizität*. A. Francke. Tübingen, 2000. S 20.

¹²⁶ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 254.

¹²⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance*. – In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung und Authentizität*. A. Francke. Tübingen, 2000. S 66.



Abb. 80-83

VERHALTENSWEISEN

„*She is an aging, but still talented and respected, actress going through a crisis of confidence in her talent, her personal and professional relationships, and her capacity to give and receive love.*“¹²⁸ Diese Krise zwingt Myrtle zu einer Ausweitung und Überschreitung ihrer Rolle, ihre Posen wirken aufgesetzt, aber notwendig, und ihre Gesten verkörpern nicht ihren Zustand, sondern werden dem Körper einverleibt: Die „*Figur macht (aus) sich selbst ein Theater.*“¹²⁹ „*Der Körper wird zum theatralischen Ort, zum Mittel der Inszenierung zum Instrument der Erfahrung.*“¹³⁰ Die Figur gelangt von einer Verhaltensweise des Körpers zum theatralischen Gestus, „*der die Verhaltensweisen miteinander verknüpft und neue daraus entstehen läßt [sic!]*“¹³¹. Gena Rowlands' Gesten und Attitüden begleiten ihr Spiel den Film hindurch, um der Figur Myrtle Gordon neben all ihren unerschöpflichen und je nach Raum und Beziehung wandelbaren Verhaltensweisen eine Konstante zu verleihen, die gegen jegliche Art von Auflösung (des Selbst) anzukämpfen drohen. Die Geste ist somit nicht die Verhaltensweise, sondern das Bindeglied dazwischen. Dadurch ist sie weder Mittel, noch Zweck, sondern ungewusster Ausdruck¹³², dessen Sinn darin besteht, vorhanden zu sein und jeglicher Art von Aus- und Überschreitungen Widerstand zu bieten. Jedes Mal, wenn Myrtle sich einer gewissen Situation und Person gegenüber ausgesetzt fühlt, nimmt sie eine bestimmte Positur ein, die eine Mischung aus Unsicherheit und Selbstsicherheit an sich trägt. Sie überkreuzt ihre Beine, raucht eine Zigarette und stellt mit dieser eingenommenen Pose indirekt eine Frage: Sie öffnet sich damit dieser Situation und stellt sich dem ungewissen Ausgang aus dieser. „*Man könnte sagen, dass die Figuren von den Brettern des Theaters abprallen und reine Verhaltensweisen entdecken, die von der Theaterrolle ebenso wie von einer realen Handlung unabhängig sind, obgleich beide darin mitschwingen. [...]. Wir haben es hier*

¹²⁸ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 248.

¹²⁹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 251.

¹³⁰ Mersch, Dieter: *Körper zeigen*. – In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Verkörperung*. Francke. Tübingen, 2001. S 81. (Bd. 2 der Reihe Theatralität)

¹³¹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 251.

¹³² Vgl.: Bezeichnung „Gewußter Ausdruck“ in: Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. S 26. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)

mit einer wunderbaren Vorführung von Posituren zu tun.“¹³³



Abb. 84, 85

ALLTÄGLICHE GESTEN



Abb. 86

Die alltäglichen Gesten sind als Ausdruck von Gewohnheit und Sitte zu verstehen sind. Durch den Akt der *Wiederholbarkeit* werden sie zu Gesten des Vertrauens. Sie sind es, die Myrtle immer wieder zurückholen aus ihrer Tour de Force durch Zusammenbrüche, Ausbrüche und Unterbrechungen, die vor, während und nach den Darbietungen auf der Bühne stattfinden. Diese konventionalisierten Gesten, wie jene des Rauchens und Trinkens, werden von Myrtle sehr exzessiv bedient und überreizen beinahe die Wahrnehmung des Filmbetrachters, indem sie sich diesem permanent aufdrängen. Diese übertriebene Rauchen und Trinken lädt das Bild dermaßen auf, dass es sich in die Köpfe und Körper der Filmzuschauer einschreibt. Diese Gesten führen zu einer Pose Myrtles, die zwar nichts über ihr Gefühlsleben verrät, dafür als bewusster und dennoch unmittelbarer Vorgang existiert.

„Eine Geste oder Gebärde zeigt etwas, [...], nicht nur das, was es jeweils zur Darstellung bringt, sondern ebenso das, was es jenseits aller Repräsentation zu exemplifizieren vermag: [...]. Freilich bleibt in dem, was als Ausdruck diskutiert wird, ein charakteristischer Zwiespalt. [...]. Das Andere, das sich zeigt, gleichwohl aber dem Ausdruck verweigert, ist die Erscheinung jenseits all dessen, was erscheinen kann.[...]. Wir können zwar durch [...] unsere Körperhaltung oder die Spezifik unserer Bewegungen etwas zum Ausdruck bringen, doch zeigen wir durch jedes Etwas-zeigen hindurch stets anderes, [...]: wir haben uns nie vollkommen unter Kontrolle, [...]: Immer zeigen wir auf uns zurück wie bei der Spur, die entsteht, wenn alle Spuren verwischt werden.“¹³⁴

Dass Myrtle raucht und trinkt ist eine gezielt gesetzte Handlung, wie und wann sie es macht wird jedoch Ausdruck für einen Zustand, den es noch zu erkunden gilt. Petra Löffler deutet diese Gesten als „Kompensation“ (Anm. KD) für gescheiterte Kontaktversuche. Dem gilt es zu widersprechen, da genau dieser Gestus den Kontakt evoziert. *„Diese Gesten implizieren keine Nähe, weil sie weniger den Kontakt mit anderen Menschen implizieren als die Berührung mit einem Objekt als deren Substitut:*

¹³³ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 250f.

¹³⁴ Mersch, Dieter: *Körper zeigen*. – In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Verkörperung*. Francke. Tübingen, 2001. S 85. (Bd. 2 der Reihe Theatralität)

[...].¹³⁵ Myrtle gelingt genau das Gegenteil, in dem Moment, wo sie etwas trinken möchte, bringt man ihr ein Glas oder gleich die ganze Flasche, nimmt sie eine Zigarette in den Mund, kommt jemand und gibt ihr Feuer, will sie trinken und rauchen gleichzeitig, nimmt man ihr die Zigarette ab, findet sie kein Feuer, spricht sie jemanden an, der ihr eines gibt, und hat sie ein leeres Glas ist jemand da, der dieses füllt.

DINGHAFTE GESTEN

In *OPENING NIGHT* finden sich aber auch Gesten, die sie sich in objektivierter Form darstellen, als Mittel eines Ausdrucks, das den Kontaktversuch nicht aufnimmt, sondern bereits enthält. Das Telefon und die Sonnenbrille sind jene Mittel, die die Geste spürbar machen und die Grenze zwischen Nähe und Distanz bilden. Durch das Telefon wird ein Kontakt zu einem Außen hergestellt, der aufgrund des Apparates möglich ist, aber das Gegenüber dennoch auf Distanz hält. Das Telefon dient auch dazu, Myrtles augenblickliches Alleinsein in eine verhinderte Einsamkeit zu verwandeln. Kaum betritt sie ihr Hotelzimmer, läutet das Telefon. Hebt sie ab, ist niemand dran. Ist sie alleine, ist sie diejenige, die zum Telefon greift, um Kontakt herzustellen. Diese Handlung jedoch macht das Telefon noch zu keiner verdinglichten Geste. Es ist die Anwesenheit des Apparates und die Abwesenheit seines Anrufers, und die Bedeutung, die darin liegt, dass das Telefon selbst zum Ausdruck wird.

Als Myrtle zur New Yorker Premiere von „The second Woman“ nicht erscheint, und sie alle gespannt erwarten, gibt der Telefonapparat ein erstes Zeichen von ihr. Als der Regisseur zum Hörer greift, hat Myrtle bereits aufgehängt. Die Botschaft, die Myrtle vermitteln wollte aber nicht konnte, ist bereits Botschaft dadurch, indem das Telefon die Mitteilung auf sich nimmt und als Zeichen für Myrtles „abwesender Anwesenheit“ (Anm. KD) steht. Die Geste ist somit nicht mehr Mittel, sondern selbst Ausdruck geworden.

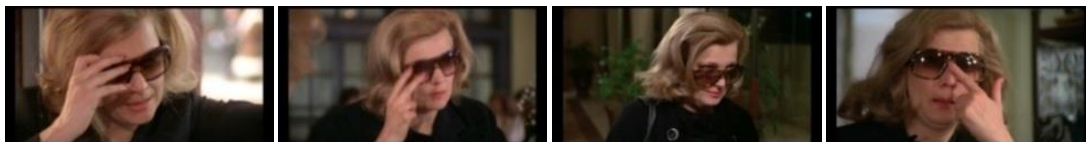


Abb. 87-90

Die Sonnenbrille ist Myrtles wichtigstes Requisit. Sie bietet ihr Schutz. Myrtle versteckt sich hinter der Brille und trägt diese, sobald sie das Theatergebäude verlassen hat. Die

¹³⁵ Löffler, Petra: *Riskante Gesten. John Cassavetes' Opening Night (USA 1977)*. – In: Braidt, Andrea B./Büttner, Elisabeth (Hrsg.): *John Cassavetes Filmmaker*. Böhlau, Wien, 2009. (Bd. 4 d. Sammelreihe Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 55. Jahrgang 2009) S 73.

Brille wird von Myrtle dennoch in Innenräumen getragen, und zwar in Situationen, in denen sie sich bedroht fühlt bzw. nicht erkannt werden möchte. Sie nimmt die Brille erst ab, als sie Sicherheit gewinnt bzw. sich ihrem Gegenüber überlegen fühlt. Das Spiel mit der Sonnenbrille wird beinahe ebenso exzessiv betrieben wie das Rauchen und Trinken. Die Art und Weise, wie Myrtle die Brille zurecht rückt, abnimmt, durchblickt, darüber blickt, aber auch der Moment, in dem dies geschieht, lassen einen Plan erkennen, der Aufschluss über Myrtles Befindlichkeit gibt. Die Brille bildet die Außenhaut, die die Innenhaut verhüllt und den Blick in Myrtles Seelenleben verwehrt. Myrtle selbst entscheidet, wann sie den Blick auf ihr Gesicht freigibt.

GESTENVIELFALT

In OPENING NIGHT finden sich viele Bilder innerhalb einer Szene, die mehrere Gesten zu kombinieren scheinen. Die Bilder werden erst dadurch zur Geste, indem sie an die Wahrnehmung des Filmbetrachters appellieren und dessen Blick und Erkenntnis darauf geschärft haben. Welches Bild Myrtle Gordon von sich gibt bzw. wie dieses entsteht ist nicht allein durch den Blick der Kamera auf ihre Figur gegeben. Ihre Anwesenheit im Bild ist nicht Parameter für die Erfüllung der Geste. Die Gesten ergeben sich aufgrund ihrer Inszenierung und erfahren sich im Prozess des Schauens. „Das Bild“ (Anm. KD) von Myrtle Gordon als solches existiert nicht. So wie ihre Figur zwischen den wechselnden Konstellationen und Verbindungen der anderen Filmfiguren entsteht und ihr Selbst irgendwo in der Kette und Aneinanderreihung der Bilder zu verorten ist, so ist ihr Bild eines, dessen Inhalt nicht dadurch gekennzeichnet ist, Myrtle darin sichtbar zu zeigen, sondern sichtbar zu machen.

Nachdem Nancy Stein verunglückt ist, sucht Myrtle Kontakt zu ihrem Regisseur Manny. Dieser verbringt den Abend mit seiner Frau Dorothy in deren Hotelzimmer. Auch deren Dialog kreist um die Themen Beziehung, Liebe, Langeweile, Erschöpfung. Myrtle Gordon wird mit keinem Wortlaut erwähnt, sie ist körperlich ebenso abwesend. Dennoch machen einzelne Einstellungen auf Myrtle aufmerksam. Als Manny Dorothy einschenkt, ist nur ihre Hand erkennbar, nicht aber ihr Gesicht. Dieses Bild könnte auch beliebig gegen eines von Myrtle getauscht werden, da man es von ihr gewohnt ist, mit einem Glas Bourbon gesehen zu werden. Sobald Manny und Dorothy sich näher kommen und den Versuch einer Umarmung starten, läutet das Telefon und stört die Berührung und dadurch gegebene Nähe. Mannys Antworten am Telefon lassen Myrtles Fragen erkennen, obgleich

man sie weder sieht noch hört. Die Art und Weise wie Manny mit ihr spricht und der Hörer, der Manny mit Myrtle verbindet, bildet und begründet zugleich die Geste.

Die Geste in OPENING NIGHT ist keine, die Myrtles Präsenz bedingt. Myrtle hat sich in die Bilder eingeschrieben. Sie ist aus dem Film nicht mehr wegzudenken. Ist sie nicht im Bild, wird dennoch auf sie aufmerksam gemacht, sei es, dass man von ihr spricht, von ihr liest, auf sie wartet, ihre Stimme hört, das Telefon auf sie verweist oder selbst ein Blockieren des Sichtfelds der Kamera ihr Bedeutung zukommen lässt. Dieses exzessiv betriebene Nicht-Vorhandensein, bewirkt genau das Gegenteil. „*Was es so hervorruft, ist das Werden eines >unbekannten Körpers<, den wir hinter unserem Kopf haben, vergleichbar mit dem Ungedachten im Denken: es ist dies die Geburt des Sichtbaren, das sich noch dem Blick entzieht.*“¹³⁶ Myrtle Gordon wird durch die Geste spürbar.

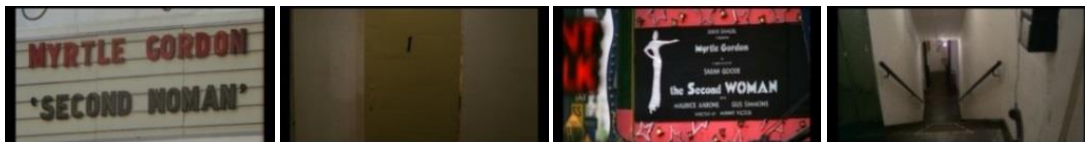


Abb. 91-94

Alle Gesten, die bisher einer Untersuchung unterzogen wurden, haben im Grunde mit Kontaktaufnahme zu tun. Auch wenn es sich um einen Kontakt hält, der auf indirekte Art hergestellt wird: indirekt, in Bezug auf die Mitteilung, und hergestellt durch das Bild. Alle zuvor beschriebenen Gesten wirken wie ein Appell Myrtles an ihre Mitspieler, an die Kamera, aber auch an den Zuschauer jenseits der Kamera: Lasst mich nicht aus den Augen! Denn selbst wenn Myrtle nicht im Bild ist, sind die Gesten die Spur, die sie hinterlässt, um den Kontakt nicht zu verlieren.



Abb. 95-97

Die Bilder der Umarmungen und Küsse, denen sich Myrtle aussetzt, bilden eine Art Zwischenfunktion: die Handlung führt den Kontakt herbei, die Abbildung dient dazu, Myrtles emotionalen Zustand immer wieder vor Augen zu führen. Dieser abermalige Akt der Wiederholbarkeit in unterschiedlichen Konstellationen fungiert wie ein Bindeglied zwischen den anderen Gesten. Durch diese in regelmäßigen Abständen gesetzte Geste des Kusses spannt der Film abseits des Theaterrahmens und diesseits des filmischen Rahmens

¹³⁶ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 259.

einen weiteren inneren Rahmen, ein Gerüst, das die einzelnen Bilder und Verhaltensweisen zu verknüpfen vermag.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde versucht zu erkunden, woran Gesten festzumachen sind. Ist es die Schauspielerin Myrtle Gordon, der Star oder das Bild, das Myrtle Gordon von sich entwirft, von dem die Gesten ausgehen bzw. formulieren die Gesten den Star bzw. das Bild?



Abb. 98

Ray Carney beschreibt diese Gratwanderung zwischen Schauspieler und Star und der Figur, die er (ent)wirft, (Anm. KD) eingangs in seinem Kapitel über das Schauspielerswesen in OPENING NIGHT:

„[...] Myrtle Gordon and [...] play starring roles in their respective films, and the actors who play them are stars as no previous figures in Cassavetes' films were, but they are not merely a regression to the old-fashioned Hollywood sense of stardom. They are stars in situations where stardom has itself become questionable and troubling. They are stars who are not fully qualified for stardom, who do not want to be stars, or to accept the responsibilities of stardom. They are reluctant stars, who would prefer to be left alone or ignored. [...] They are statements of figures (Anm. KD) who cast themselves as stars of their own shows, but they are stars in a paradoxical sense. They would use their stardom to erase themselves, to disappear into the communal fantasies of the audience they perform in front of. Performance for these characters is not a way of expressing the self, but of hiding it from dangerous or threatening scrutiny. [...] they have chosen to conceal themselves behind a parade of roles, voices, and disguises rather than expose the weak, vulnerable self behind it all.“¹³⁷

Wenn Myrtle Gordon alleine in der Garderobe sitzt, ihren Lippenstift aufträgt, um sich für die Rolle der Virginia vorzubereiten, und dabei in den Spiegel schaut, wird sie von der Kamera beobachtet. Die Kamera entwirft hier zwei Bilder, jenes der Figur Myrtle Gordon, und - indem sie Abstand zu dieser hält, indem sie nicht die Figur selbst abfilmt, sondern ihren Anblick im Spiegel – das Bild der Virginia. Das Bild der Myrtle Gordon impliziert in dieser Abbildung die Rolle der Virginia.¹³⁸ Gleichzeitig wird diesem Bild aber noch ein drittes inhärent: jenes der Filmschauspielerin Gena Rowlands.

„Natürlich steht es frei, den Schauspieler als Subjekt von der Figur, die er spielt, als Objekt zu unterscheiden, falls man sich bei dieser Unterscheidung der Tatsache bewußt [sic!] bleibt, dass dieses Objekt ein Subjekt sein soll, mit dem er sich während des Spiels identifiziert. Dieser Identifikation geht beim künstlerischen Darsteller ein besonderer Bildentwurf voraus, dem er in seiner Verkörperung sich angleicht. Sein

¹³⁷ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 246f.

¹³⁸ Es gab bereits eine Bühnenszene im Film, in welcher Virginia in derselben Kostümierung zu sehen war.

Spiel beruht auf der hierfür geforderten Abspaltung eines Selbst, das er in der Rolle zu sein hat, einer Abspaltung, die ihm, [...], auf sehr verschiedene Weise möglich ist. [...] Indem sich die Augenscheinlichkeit eines wirklichen Darstellers, der eine wirkliche Person spielt, zwischen den Zuschauer und die dargestellte Person schiebt, wird der scheinbar verringerte, im Grenzfall des Filmstars vernichtete Abstand zur Figur wiederhergestellt, [...]. Als das Verhältnis seiner selbst zu sich selbst ist er die Person seiner Rolle, für sich und für den Zuschauer.“¹³⁹

Die durch die je unterschiedlich gesetzten Verhaltensweisen bedingten Gesten in *OPENING NIGHT*, die durch die In-Szene-Setzung der Figur und mise en scène der Bilder entstehen, erzeugen ein Wechselspiel von Nähe und Distanz, dessen Mittelpunkt der Kontakt bildet. Es handelt sich um einen Kontakt, den es gilt an die Oberfläche zu bringen und zu halten: „*When I was 17, I could do anything, it was so easy, my emotions were so close to the surface and I’m finding it harder, and harder, to stay in touch.*“

III.2.4. Between the lines: *Die improvisatorische Zersetzung des Dramentextes.*

*„Wenn Aufopferung ein Schauspiel ist, wenn sich Menschen in Szene setzen, wenn also das Leben vom Theater durchdrungen wird und sich dergestalt wieder auf der Bühne präsentiert, ist die Grenze zwischen Sein und Schein nicht mehr auszumachen. Mit *Opening Night* (Hervorh. im Original) entfernt sich Cassavetes von der üblichen Darstellung einer Theaterinszenierung im Film, indem er den Theatertext- wie die Drehbücher seiner Filme – nicht als Entität betrachtet, sondern als sich wandelnder Organismus, der ständig mit neuen Situationen, mit dem Leben konfrontiert wird.“¹⁴⁰*

Nach mehrmaligem Betrachten des Filmes *OPENING NIGHT* und dem Versuch, das Bühnenstück „*The second Woman*“¹⁴¹ zu (re)konstruieren, gerät man in einen Zwiespalt. Die Zerlegung des Filmtextes und des Dramentextes des Theaterstücks im und durch den Film bringt mit sich, dass durch den Text und vor allem dessen filmische Inszenierung (Anm. KD) mehrere Stimmen laut werden: jene der Filmschauspielerin Gena Rowlands, deren Figur Myrtle Gordon¹⁴², deren Rolle der Virginia, der Autorin Sarah, der Ehefrau des Regisseurs und jene der Nancy. Diese Frauen sind alle durch den Text verbunden, die Filmfiguren zusätzlich aufgrund ihrer Konstellation der Beziehungen, die sie im Film pflegen. Sarah ist die Autorin, die den Bühnentext der Virginia entworfen hat, Dorothy,

¹³⁹ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 410f. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

¹⁴⁰ Eller, Nicola Alice: „*John Cassavetes. Kino der spontanen Emotionen.*“ Diplomarbeit. Wien, 1995. S 58.

¹⁴¹ Das Bühnenstück handelt von einer Frau, die an ihrer Beziehung zweifelt. Diese Zweifel sind bedingt durch ihr Alter, ihr Leben, das sie bisher geführt aber auch nicht geführt hat. Sie sucht ihren Ex-Mann auf, muss aber erkennen, dass dieser verheiratet ist und mittlerweile große Familie gegründet hat. Diese Tatsache verstört Myrtle und sie gerät in eine Krise.

¹⁴² Myrtle Gordon, die als Schauspielerin im Bühnenstück die Rolle der Virginia spielen soll, weigert sich im Probenprozess und im Rahmen der Voraufführungen, diese Rolle der Virginia, die die Lebensmitte bereits überschritten hat und kinderlos geblieben ist, so zu spielen, als die Autorin und der Regisseur es vorgeben. Sie kann und will sich nicht mit der Rolle identifizieren, was die vom Regisseur gewählte Methode des Schauspiels betrifft auch offensichtlich nicht verlangt, dennoch geschieht ihrerseits ein Vergleich mit der Rolle der Virginia insofern, als Myrtle sich in ähnlicher Situation befindet, wie ihre Bühnenfigur es tut. Myrtle fürchtet um ihre Karriere und bangt darum, dass aufgrund solcher Rollen ihr Repertoire künftig eingeschränkt wird.

die Frau des Regisseurs, die als Zweitbesetzung für Myrtle Gordon fungiert und gleichzeitig zur Nebenrolle wird, indem Myrtle sich in die Beziehung von Dorothy und Manny, dem Regisseur, hineindrängt. Nancy erinnert durch ihren Text an Myrtles Jugend und appelliert an ihr Gewissen. Und Gena Rowlands selbst bekommt durch den Text eine Referenz an ihr Ego als Schauspielerin. Der Bühnentext wird filmisch aufgebrochen, der Filmtext dramatisiert: „*Are you going through your lines?*“ fragt der Produzent Manny Myrtle in einer der Szenen, wo die beiden unter sich bleiben und dennoch keine Intimität aufkommt.¹⁴³ Myrtles Tonlage und eingenommene Positur lassen ihre formulierte Antwort eine Dramatisierung erfahren, die ihren existentiellen Konflikt herauskehrt. Auf der Bühne wiederum macht sich Myrtle den Text so zu eigen, dass er für sie Sinn ergibt. Sie zerlegt den Text, moduliert ihn und spielt damit.

„Während der Identitätskonflikt Myrtle Gordons gerade auf der Bühne im Rahmen der improvisatorischen Zersetzung des Dramentextes >therapiert< wird, eröffnet sich ein anderer Identitätskonflikt: jener der Autorin, deren Text, in den ja ebenfalls tiefliegende persönliche Emotionen eingeflossen sind, dekonstruiert wird.“¹⁴⁴

Obleich Myrtle Sarahs‘ Text auf der Bühne dekonstruiert, weil er Myrtles Vorstellung von der Figur der Virginia nicht entspricht, gewinnt er abseits der Bühne an Bedeutung, indem er entweder in anderem Zusammenhang gesprochen, diskutiert und in Frage gestellt wird. Diese Methode des Auflösens und gleichzeitigem Realisieren des Textes gleicht jener des Regisseurs Cassavetes, der seinen Darstellern in *OPENING NIGHT* zwar ein sehr umfangreiches Drehbuch überlieferte, die Dialoge darin aber derart realistisch¹⁴⁵ formuliert waren, dass vor allem Gena Rowlands und Joan Blondell, die Darstellerin der Sarah, ihre Schwierigkeiten damit hatten, denn ein Dialog „*that sounds improvised sounds more like real speech*“¹⁴⁶. Worauf John Cassavetes hinaus wollte war, dass seine Schauspieler ihre Rollen während des Drehs improvisieren, sodass der Text erst im Entstehen begriffen scheint, obgleich er bereits vorhanden war: „*We start with a very complete script.... Then [Cassavetes] will go an rewrite it – it’s not just straight improvisation.*“¹⁴⁷ Aufgrund dieser Methode des Probens gewannen Text und Dialog mehr an Verständnis und Bedeutung. Robert Buchschwenter versteht bei Cassavetes

¹⁴³ Sämtliche Szenen zwischen Myrtle und Manny können nicht ausnahmslos privat stattfinden. Der Treffpunkt beider hat immer eine Art von Öffentlichkeit. (Garderobe, Bar, Hotelzimmer, Bühnengang)

¹⁴⁴ Klein, Thomas: *Ernst und Spiel – Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*. Dissertation. Bender. Mainz, 2004. S 194.

¹⁴⁵ Realistisch im Sinne von nicht erklärend: Gena Rowlands wollte meistens einen Plot Point und Joan Blondell war selbst stark verunsichert, ob und wann nun der Text aus dem Skript stammte oder von den anderen Darstellern privat gesprochen wurde.

¹⁴⁶ Berliner, Todd: *Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes*. Online im Internet: URL: <http://www.jstor.org/stable/1213821> [2013-04-22] S7.

¹⁴⁷ Christ, 1984. Zitiert nach: Berliner, Todd: *Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes*. Online im Internet: URL: <http://www.jstor.org/stable/1213821> [2013-04-22] S7.

„Improvisation nicht als Methode oder gar als Textersatz, sondern als Konzession an die Freiheit des Schauspielers, sich zwischen dem Text auszubreiten und den Text mitzuschreiben“¹⁴⁸. Und diese Methode wendet Myrtle Gordon auch innerhalb des Bühnenstückes an, um ihrer Figur der Virginia mehr Plausibilität und Wahrhaftigkeit zu schenken.

Der Text und die Dialoge, die im und durch den Film entstehen bzw. auf der Bühne stattfinden aber gleichzeitig das jenseits der Bühne infizieren, sind nur in Kombination mit den Räumen zu verstehen, die durch deren Erschließung durch die Figuren den jeweiligen Rahmen kennzeichnen, der den Figuren wiederum ihre Positionierung im Bild erlaubt und die Grenze zwischen öffentlich und privat, zwischen Bühnenrolle und sozialer Rolle markiert und gleichzeitig auflöst. „*Don't bother about the distinctions between reality and fiction, between actor and role, or between script and improvisation; none of those categories holds up. Opening Night not only dramatizes the disintegration of those categories, but it also prevents its audience from maintaining them.*“¹⁴⁹

Die Dialoge, die jenseits der Bühne stattfinden, beschreiben Myrtles Ängste und Zweifel, ihre Einsamkeit und Erschöpfung: „*I'm looking for a way to play this part where age doesn't make any difference. Age isn't interesting. Age is depressing. Age is dull. Age doesn't have anything to do with anything.*“ Weiters dienen die Dialoge dazu, Myrtles eigentlichen Konflikt auszustellen und ihr Verständnis vom Schauspielerinnen-Dasein und der Schauspielarbeit sichtbar zu machen: „*Actresses create characters. I created Nancy because I thought there were certain scenes in the play where I was having trouble visualizing my own life. I would do anything, I drink, I stay up all night to make my character more authentic. I always have.*“ Besondere Aufmerksamkeit gilt es auf die endlos formulierten Fragen zu richten, die Myrtle dazu zwingen, Antworten zu finden: „*What is it? You wanna be loved on the stage? Do you feel this woman is sick? Do you think she is confused? Is she happy? Is she sad? What is it you feel about?*“ Myrtle kann diese Antworten nur in sich selbst finden bzw. über Umwege erforschen. Diese quälenden Appelle an ihre Person hinterfragen und unterstützen zugleich Myrtles Werden und ihr Selbst. Sie selbst besteht immer wieder auf ihre Identität als Schauspielerin und darauf,

¹⁴⁸ Buchschwenter, Robert: *Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch die Wahrheit*. - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 63.

¹⁴⁹ Berliner, Todd: *Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes*. Online im Internet: URL: <http://www.jstor.org/stable/1213821> [2013-04-22] S 10.

als solche ernst genommen zu werden. Für sie existieren diese Unterschiede zwischen privater und beruflicher Berufung kaum: „*Sarah, I don't have a husband. I don't have a family. This is it for me. I get my kicks out of acting. If I can reach a woman sitting in the audience, who thinks that nobody understands anything and my character goes through everything she is going through, I feel I have done a good job.*” Ray Carney stützt diese Aussage Myrtle Gordons, indem er sich mit ihrer Profession als Schauspielerin auseinandergesetzt und ihre Aktionen diesseits und jenseits der Bühne analysiert hat:

„A professional performer is someone who is never off stage, never not acting, [...]. Role-playing, acting, and performing [...] are ways of life for them. [...]. The boundary lines between the play Myrtle is in and the rest of her life are meant to be impossible to draw. There can be no parcelling of experience into theatrical and nontheatrical compartments.“¹⁵⁰

III.3. VERONIKA & MYRTLE

III.3.1. Ein Fassbinder & Cassavetes Point of View

„The excitement is the work. I live through my films. They are my life.“ (John Cassavetes)
*“Dass ich alles, was ich erlebe, auch irgendwie verarbeiten muss,
um das Gefühl zu haben, es erlebt zu haben.“ (Rainer Werner Fassbinder)*

OPENING NIGHT und DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS wurden im letzten Drittel der Schaffensperiode von John Cassavetes und Rainer Werner Fassbinder gedreht. Es sind Filme, denen bereits die Erfahrungen aller anderen Filme inhärent sind.

„Both filmmakers produced a body of films that seem tailor-made for auteurism's emphasis on a unified thematic and stylistic network. Both [...] create immediately recognizable and highly personalized cinematic worlds in which the reappearance of faces, locations, and sounds across the films recalls histories and relationships just out of view. [...] spanning both the films and the personal lives of the directors.“¹⁵¹

Dennoch zeichnet die Filme etwas aus, was sie von den anderen Produktionen unterscheidet: Der Film als Film¹⁵² reflektiert sich selbst nochmals als Medium und erprobt erneut seine Möglichkeiten in einem doch *theatral* bzw. *künstlich* (Anm. KD) anmutenden Rahmen. Dieser erfährt allerdings eine mehrfache Bedeutung: Innerhalb des Rahmens wird eine Szenerie dargestellt, die in künstlerischem Ambiente stattfindet, der Rahmen selbst, die Form also, ist gegeben durch die Handschrift der Regisseure, die den schöpferischen und handwerklichen Stil, das Können und die Erfahrung impliziert. Außerhalb des Rahmens wirkt der Film weiter und affiziert seine Umgebung, in

¹⁵⁰ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 249.

¹⁵¹ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S xiif.

¹⁵² Obgleich OPENING NIGHT das Medium Theater zum Inhalt hat, dient jenes als Instrument für Cassavetes, um die filmischen Mittel und die filmische Form neu zu erproben und sich somit das Medium Film selbst reflektiert

konkretem Sinne den Filmbetrachter selbst. Um die Problematik des ambivalenten Verhältnisses von Identifizierung und Distanzierung aufzugreifen, ist festzuhalten, dass genau diese beiden Filme eher Instrument als Beweismittel sind, um die Wahrnehmungsintensität des Zuschauers zu prüfen. Um den Charakter der Selbstreflexion zu bekräftigen, dienen *visuelle Rahmen* im Film dazu, das Hervorkehren und Ausstellen des jeweiligen Mediums zu veranschaulichen. Während Cassavetes auf die Bühnenrampe und den Theatervorhang aufmerksam macht, um beide im nächsten Moment wieder aufzulösen, führt Fassbinder auf filmtechnischer Ebene den Vorhang ein, um einerseits den Vorstellungscharakter, der seinem Film im Allgemeinen inhärent ist hervorzuheben, und andererseits explizit auf den Film selbst, im Rahmen einer Kinoleinwand, zu verweisen. Beide Regisseure haben sich zeitlebens mit beiden Medien, Theater und Film, beschäftigt und beide das eine vom anderen zu trennen vermocht, indem sie sich von einem Medium abwandten, um sich dem anderen zuzuwenden, um letztendlich aber beide zu vereinen. Obgleich *OPENING NIGHT* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* vom Alter, von Gefühlen und Sehnsüchten, vom Leben und Sterben handeln, und das Kino und das Theater als Ort eines Schnittpunktes von privatem und öffentlichem Leben fungieren, geht es in beiden Filmen vor allem um das Leben eines schöpferischen, künstlerischen Menschen. Dies bedeutet, dass nicht nur die Medien reflektiert werden, sondern auch die Regisseure eine Selbst-Reflexion erfahren, indem sie die Autoren ihrer Figuren sind, und durch diese erfahrbar werden.

Der Autorenfilm dient im Folgenden als Instrumentarium, um den Regisseuren eine Positionierung mit ihrem filmischen Werk zu ermöglichen, wobei der Begriff mehr als Mittel, denn als fixe Zuschreibung fungiert. Thomas Elsaesser beschreibt *auteurism*¹⁵³ (Anm. KD) als „*that time-honored but treacherous classification of the unclassifiable under the sign of unity*“¹⁵⁴.

III.3.1.1. EXKURS: Der Autorenfilm – ein Annäherungsversuch

„Der Begriff des Autorenfilms ist eine Kategorie zur Charakterisierung bestimmter Kinofilme, [...] impliziert der Begriff auch das moderne Verständnis, wonach es der persönliche Blick eines Filmemachers ist, der [...] die jeweilige Geschichte auf intime Art stilisiert, der in seinem Film den persönlichen Ausdruck seiner Vorstellungen von der Welt und vom Filmemachen realisiert – mit einem eigenen Blick auf Figuren, einer betont subjektiven visuellen Fantasie, einer ganz eigenen

¹⁵³ Auteur aus dem franz.: Schöpfer, Entdecker

¹⁵⁴ Elsaesser, 1996. Zitiert nach: Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S XII.

*Ordnung der Figuren im Raum, einem individuellen Rhythmus. [...] Worum es im Autorenfilm eben einzig und allein geht, ist der einzigartige, originelle, jede Konvention sprengende Blick auf die Welt und die Menschen, der zugleich eine persönliche Einstellung gegenüber der Welt und den Menschen ausdrückt. Ein visionärer Blick, der eine inszenierte Realität zum Sprechen bringt, indem er die üblichen, eingefahrenen Formen ins Furiose, Fanatische, Obsessive, manchmal auch einfach ins Subjektive transformiert – unterstützt und zugespitzt durch die Kunst der Inszenierung, die Kunst der räumlichen Konstruktion und des körperlichen Ausdrucks.*¹⁵⁵

Oder, wie Jacques Rivette es Ende der fünfziger Jahre formulierte, es geht um den Standpunkt eines Regisseurs und seine Haltung zu dem, was er filmt.¹⁵⁶ Und dieser Standpunkt kann auch eine Positionierung innerhalb des Films zur Folge haben, der den Regisseur spürbar erfahren lässt, indem er auch als Darsteller einer Rolle präsent ist. Godard, Truffaut, Rivette und Rohmer erneuerten das Kino in den 1950ern, und nützten es dazu, das Leben zu entdecken. Sie wandten sich gegen konventionelles Kino und rückten einen betont subjektiven Point of view innerhalb der Mise en scène ins Zentrum ihres Filmverständnisses. Es galt, der Anordnungen ihrer Figuren im Raum höchste Aufmerksamkeit zu geben. Die Kamera selbst sollte nur noch Zeuge sein.¹⁵⁷ Bei *OPENING NIGHT* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* haben wir es auch mit einem betont subjektiven Point of View zu tun, der allerdings nicht den Figuren zuzuordnen ist, sondern dem Auge der Kamera. Die Kamera wird zum Betrachter. Der Regisseur teilt seine Erfahrung mit dem Publikum, wie sich im Folgenden noch zeigen wird. „*Auteurism offers one way to understand these points of connection.*“¹⁵⁸ Obgleich der Autorenfilm die Möglichkeit bietet, eine Handschrift erkennbar zu machen, leisten beide Regisseure Widerstand. Ihr filmisches Schaffen richtet sich gegen fixe Zuschreibungen und stabile Kategorien. So wie ihre Figuren an Widersprüchen leiden und dagegen ankämpfen, eine Psychologisierung und Identifikation in Hollywood-Manier zu erlangen, so betonen auch ihre Erfinder konsequent, dass es darum geht, nichts als das Leben und die Menschen aufzunehmen und ihnen ein Bild zu geben. Insofern steht dieses Leben den Filmemachern nicht gegenüber, sondern ist ihnen selbst innewohnend.

OPENING NIGHT und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* können zwar als ein Statement auf Fassbinders und Cassavetes' Leben gelesen werden, aber ein Leben,

¹⁵⁵ Koebner, Thomas (Hrsg.): *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. Gardez! St. Augustin, 2002. (Band 20 der Reihe Filmstudien) S 71-76.

¹⁵⁶ Vgl.: Koebner, Thomas (Hrsg.): *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. Gardez! St. Augustin, 2002. (Band 20 der Reihe Filmstudien) S 77.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S 78.

¹⁵⁸ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S xiii.

das einer schier unbändigen, teils manischen Arbeitswut gegolten hatte und nicht unbedingt in der privaten Person des Filmschaffenden selbst komplett aufgegangen ist. Die Regisseure waren Teil einer Gesellschaft, aus der sie ebenso Anleihe nehmen konnten, um ihrem Werk eine zwar persönliche Note zu geben, die gleichzeitig aus diesem Umfeld von Freunden, Familien, sozialer Realität geboren wurde.

„A central challenge [...], is not how to find a way around the biographical and toward a more direct connection with the films as cinematic and social texts. Nor is it simply to abandon the interpretative moves and connections made possible by auteurism. It is rather how to think the connection between the biographical and the filmic differently. [...] Rather, the motivation is to pursue a much more speculative linkage or point of transference between film and life.“¹⁵⁹

Es bestand durchaus ein Wechselverhältnis zwischen dem Film und seinen Produktionsverhältnissen, zwischen der Entstehungszeit und unter welchen Bedingungen die Filme gemacht werden konnten, zwischen ihrer chronologischen Reihenfolge und ihren zeitlichen Bezugspunkten.¹⁶⁰ *„Once again, the necessary question is whether it is possible to see the connection between the films and their insistence on a biographical point of reference other than through the lens of a particularly narrow version of auteurism.“¹⁶¹* Umso öfter der Filmbetrachter *OPENING NIGHT* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* konsumiert, umso mehr erkennt er, dass sein Blick auch jener des Regisseurs ist, bzw. dass der Blick des Regisseurs auch jener des Betrachters werden soll. Aber kein bestätigender Blick des Betrachters, sondern ein durchaus prüfender. Der Filmzuschauer soll sozusagen den Blick des Regisseurs übernehmen und durch sein eigenes Bewusstsein erweitern. Man könnte es aber auch wie folgt formulieren: Der Blick des Filmschaffenden durchdringt den Blick des Filmwahrnehmenden. Um die Gedanken von Filmtheoretikern über Cassavetes und Fassbinder zusammenzuführen: Auf ästhetischer und diegetischer Ebene des Films dienen die biographischen Aspekte nur als ein Rohstoff für die Filminterpretationen¹⁶², die Filme selbst *„ask questions of cinema not simply for its own sake but for what it can also reveal about the material conditions and human elements that surround and engage with it at every turn.“¹⁶³*

¹⁵⁹ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S. xiii.

¹⁶⁰ Vgl.: Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S. xiv.

¹⁶¹ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S. xiv.

¹⁶² Vgl.: Bae, Sang Joon: *„Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung“*. Gardez!. Remscheid, 2005. S. 198. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

¹⁶³ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S. xv.

III.3.2. Veronika Voss & Myrtle Gordon: *Realität erschaffen*.

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass die beiden Frauenfiguren eine gewisse Logik in ihrer Entstehung beinhalten. Sie stehen am Ende der filmischen Laufbahn der beiden Filmemacher und bilden den eigentlichen Point of View der Regisseure. Sie bilden die Quelle der Fragen, die die Filmemacher durch sie an die Oberfläche bringen und gleichzeitig stehen sie für den Prozess des Erforschens jener Felder, die sich durch diese Fragen ausbreiten und offen dargelegt werden.

„Die autobiographische Verankerung solcher Figuren kompensieren [sic!] nicht deren demonstrative Anschaulichkeit, ganz im Gegenteil: Es ist, als bekräftige und vollende die existentielle Berührung die figurative Synthese. Das Dasein des Autors verschreibt sich der Geschichte, die Figur wird dadurch nicht echter, aber genauer.“¹⁶⁴

Diese Aussage von Nicole Brenez kann ebenso auf John Cassavetes' Figuren angewandt werden. Beide Regisseure haben sich sehr intensiv mit Fragen von Authentizität, Wahrhaftigkeit und Realismus in ihren Filmen auseinandergesetzt. Obgleich Fassbinder und Cassavetes in Interviews immer wieder bekräftigen, dass es beiden in erster Linie um den Menschen gehe - wie er sich verhalte, was dieser erlebt und wonach er sich sehnt – und nicht unbedingt um die Figur oder irgendein Modell, fungiert *die Figur* (Anm. KD) an sich als Ausdrucksfläche jener Geschichte, die erzählt werden soll. Rainer Werner Fassbinder erfindet eine Figur, um mit dieser das Leben eines Menschen, der tatsächlich gelebt hat, in modellierter Form zu erzählen. Fassbinder engagiert für die Rolle der Veronika Voss die Schauspielerinnen Rosel Zech, die mit ihm zum Star avancierte. Und diese Rosel Zech wiederum stellt als von der Kamera in Szene gesetzter Star in der Rolle der Veronika Voss indirekt den ehemaligen Ufa-Star Sybille Schmitz dar, die als Vorlage für die Rolle fungierte. Über seine Haltung zu den Schauspielerinnen meinte Fassbinder ein paar Jahre vor Entstehung der BRD-Trilogie:

„Ich habe also eigentlich von Anfang an, habe ich die Leute so behandelt und so gefilmt meiner Ansicht nach, als wären es halt Stars.[...], aber ich meine, nicht einfach dadurch, dass man jemanden vor irgendeine Kamera stellt, wird er ein Star, sondern nur in einer bestimmten Funktion, in einem bestimmten Bild, in einer bestimmten Kamerabewegung.“¹⁶⁵

Obgleich Fassbinder in selbigem Interview weiter behauptet, dass er persönlich mit Modellen nichts anzufangen und eigentlich nur über den Menschen Bescheid wisse¹⁶⁶,

¹⁶⁴ Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 80. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

¹⁶⁵ Wiegand, Wilfried: *Ich weiß über nichts als über den Menschen Bescheid*. – In: Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2004. S 282.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S 291f.

realisiert er mit der Figur der Veronika Voss eine Art Idee. Und dieser Idee zugrunde liegt die Filmschauspielerin Sybille Schmitz, die wiederum nicht nur das Wesen einer Schauspielerin verkörpert, sondern *Film-* und *Zeitgeschichte* (Anm. KD) an sich.

John Cassavetes benützt die Struktur einer Figur dazu, um über das Leben einer Schauspielerin, eines Menschen, zu erzählen. Diese Darstellerin selbst ist es aber, die der Figur Leben einverleiht. John Cassavetes hat sich bei der Gestaltung seiner Figuren immer versucht in die Menschen einzufühlen:

*„Ich bin ein total intuitiver Mensch. Ich überlege mir, wie Menschen sich verhalten würden, aber es ist reine Spekulation – damit ich keine vorgefasste Meinung habe, wie der Darsteller spielen soll. Oder >die Figur<, wenn Sie so wollen. Ich glaube nicht an >die Figur<. Wenn der Schauspieler die Rolle spielt, ist das (Hervorh. im Original) die Figur.“*¹⁶⁷

Die Gleichsetzung von Rolle und Figur funktioniert bei John Cassavetes insofern, als es ihm wichtig war, dass sich die Darsteller in seinen Filmen ausdrücken, wie sie es wollen, und nicht, wie er es als Regisseur und Drehbuchautor vorgesehen hätte.¹⁶⁸ Auf Gena Rowlands übertragen würde dies bedeuten, dass sie die Rolle „Myrtle Gordon“ dahingehend als Figur veranschaulicht, indem sie auf ihr schauspielerisches Potential und ihre berufliche Erfahrung zurückgreifen kann und der Rolle der Myrtle in dem Sinn nichts Neues hinzuzufügen hat, wohingegen der Konflikt Myrtles mit der Rolle der Virginia ihrem eigenen Selbst durchaus neue Züge ermöglicht. Gena Rowlands kann in der Figur Myrtle Gordon eigene Ideen, eine Art persönliche Wahrheit ausdrücken. Dennoch ist es ihre Interpretation, ihre eigene Herangehensweise an die Figur, und in diesem Sinne ist es, um mit Cassavetes‘ Terminus zu sprechen, improvisiert.¹⁶⁹

Was die beiden Frauenfiguren Veronika Voss und Myrtle Gordon letztendlich verbindet, ist ihr Wunsch, etwas ausdrücken zu wollen, eine Art persönliche Wahrheit und das zu zeigen, was sie tatsächlich sind: Schauspielerinnen, die zwar extremen Situationen von Schmerz und Verzweiflung, Erschöpfung und Machtlosigkeit ausgeliefert sind, aber dennoch unentwegt versuchen, ihr eigenes Selbst zu veranschaulichen und in Szene zu setzen. Es handelt sich in den Filmen zwar um fiktive Geschichten, aber Geschichten, die eine persönliche Wahrheit, eine Idee von einem Selbst, zum Ausdruck bringen. Die Figuren sind mitunter Mittel, um Sehnsüchte und Erwartungen an die Oberfläche zu

¹⁶⁷ Carney, Ray (Hrsg.): *John Cassavetes über Cassavetes*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2003. S 437.

¹⁶⁸ Vgl.: Cassavetes, John: *Bekenntnisse eines Cineasten*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 7. (Bd. 29 d. Reihe Film)

¹⁶⁹ Vgl.: Carney, Ray (Hrsg.): *John Cassavetes über Cassavetes*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2003. S 444.

bringen. Und diese Sehnsucht, dieser nicht zu artikulierende Wunsch, ist das Reale an den Figuren, nicht die Geschichten selbst.¹⁷⁰

„Das Reale (Hervorh. im Original) schließlich ist die am schwierigsten zu fassende Kategorie. Das Reale ist nicht die „Realität“, die bereits strukturiert und sinnhaft gegliedert ist. Es ist das, was weder imaginierbar noch symbolisierbar ist. Am ehesten ist das Reale zu beschreiben als das Unmögliche, ein sich entziehender Rest, die „Ur“-Sache schlechweg, ein traumatischer Einschlag bzw. das, was stets an der selben Stelle wiederkehrt.“¹⁷¹

Das Reale ist somit ein Zustand, der sich zwischen den Darstellungsformen und Verhaltensweisen konstituiert. Es entzieht sich vorerst der Realität, um diese sogleich zu bedrohen: Das Reale ist weder kontrollierbar, noch greifbar und ebenso wenig mitteilbar. Es verbirgt sich irgendwo zwischen vergangenem Sein und gegenwärtiger Präsenz und ist Ursprung des eigentlichen Konflikts. Dies bringt aber mit sich, dass die Figuren nicht nur dazu dienen, ihren Widerstreit, der durch die Fragen erforscht wird, zu verkörpern, sondern durch diese Verkörperung der Idee beim Betrachter neue Fragen entstehen zu lassen.

So wie es Cassavetes selbst formulierte, *„for his actors, his crew, his viewers, and himself, it was a matter of asking questions to which you didn't know the answers and holding yourself tenderly open, ready to come across new questions at any moment.“¹⁷²* Dies ermutigt auch das Publikum, *„über die tiefere Bedeutung der Erzählung zu spekulieren, ohne deshalb enttäuscht oder verwirrt aus dem Kino entlassen zu werden, wenn man einmal davon ausgeht, dass solche offenen Fragen ein Publikum produktiv machen.“¹⁷³*

¹⁷⁰ Vgl.: Wiegand, Wilfried: *Ich weiß über nichts als über den Menschen Bescheid*. – In: Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2004. S 282.

¹⁷¹ Braun, Christoph: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*. Parodos Verlag. Berlin, 2010. S 18.

¹⁷² Carney, Ray (Hrsg.): *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge University Press, 1994. Erste Auflage. S 273.

¹⁷³ Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 153. (Bd. 9 der Reihe >film<)

IV. DIE FIGUREN IM FILM

In diesem Kapitel gilt es nun ein Augenmerk darauf zu richten, wie Veronika Voss und Myrtle Gordon zur Oberfläche jener Fragen werden, die sich durch den Prozess des filmischen Entstehens bilden und wie sie diese Fragen zwischen Figuren, Beziehungen, Räumen in jenem Zeitrahmen, der ihnen auferlegt wurde, verhandeln. Indem Fassbinders und Cassavetes' Figuren stark von den Räumen, in welchen sie agieren und reagieren, geprägt sind dient das letzte Kapitel dieser Arbeit dazu, die Fragen, die innerhalb der vorangegangenen Abschnitte entstanden sind, durch ein Montieren der Räume und Figuren nach und nach zu beantworten, um letztendlich die Innen- und Zwischenräume der Charaktere und ihr Selbst zu begründen. Beide Frauen definieren sich sehr stark über die Beziehungen, die sie zu ihrem Umfeld führen und formen sich aus einem Konglomerat aus Blicken und verbalen Zuschreibungen, wie bereits aus vorangegangenen Kapiteln zu erfahren war.

IV.1. DER GESTUS

Veronika Voss und Myrtle Gordon definieren sich über ihre Lagen und Verhaltensweisen, die einen Unterschied implizieren, der durch - könnte man sagen - fixe und stabile Kategorien gekennzeichnet ist. Während eine Lage aus einem gegebenen Zustand heraus formuliert und definiert wird, ist der Verhaltensweise ein eher nicht zu fixierender, unstabiler Charakter inhärent. Obgleich die Zustände und Verhaltensweisen selbst durchaus nichts Statisches an sich tragen, und auch einen sehr flüchtigen, wandelbaren Charakter aufweisen können. Bei Veronika Voss und Myrtle Gordon ergab sich der Unterschied zwischen Lagen und Situationen einerseits und Gesten und Verhaltensweisen andererseits aus dem sich Darstellen der beiden Figuren. Veronika Voss' Zustand wird stark über ihre Stimme erfahrbar, die sie je ihrer Situation, in welcher sie sich befindet, anwendet. Die tiefen und hellen Töne der Stimme sind wie ein Lachen und Weinen und gleichzeitig schwankt auch ihre Lage immer zwischen diesen beiden Stimmungen. Jene Lagen, die sich dazwischen befinden, und die Stimme keinen Ausdruck mehr erfährt, grenzen schon an einen hysterischen, paranoiden Zustand. Bei Myrtle Gordon scheint das darstellerische Spiel nicht auf den ersten Blick festzumachen zu sein, ihre Verhaltensweisen sind nicht schlicht zu trennen und den jeweiligen Momenten zuzuschreiben sondern verschwimmen immer öfter. Dennoch konnten Gesten sichtbar werden, die ihren Verhaltensweisen einen Rahmen zu geben vermögen, der die Fragilität ihrer Figur zu tragen scheint. Während bei Veronika Voss einzelne Einstellungen bzw. Perspektiven ihren Ausdruck rahmen und

fragmentieren, ist es bei Myrtle Gordon ein nicht allzu leichtes Unterfangen, *den* Ausdruck (Anm. KD) zu finden, der die jeweilige Situation zu bestimmen mag. Die Kamera begleitet sie beinahe unentwegt und es sind ihr Gesicht und der Einsatz ihres Körpers, auf deren Oberfläche sich ihr Ausdrucksvermögen zeigen lässt. Myrtle Gordon lädt aufgrund ihrer Ausdrucksvarianten den Raum stark auf, wohingegen bei Veronika Voss der Raum selbst und seine Funktion ihrer Figur Wirkung verleiht und ihren Körper dementsprechend ins Bild rückt. Um dies im Folgenden besser zu veranschaulichen und beiden Filmen und Figuren gerecht zu werden, gilt es der Frage nachzugehen, wie der Raum durch das Körperspiel der Figur aufgeladen wird bzw. die Konstituierung der Figur durch den Raum selbst gegeben ist. Dazu gilt es noch einmal die Möglichkeit der Geste in Erinnerung zu rufen und ihr Potential, sie auch als ein stark Bild-gebendes Konstrukt zu formulieren, in diesem Kapitel unter Beweis zu stellen.

„Was sind Gesten? Spontane Gefühlsäußerung oder Konvention, Ausdruck einer sozialen Rolle oder bloße Pose? Gesten können all das sein, denn [...]: 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. Gesten sind demnach Grenzphänomene. Sie wirken überall dort, wo Körper miteinander in Kontakt treten und handeln.“¹⁷⁴

Um Myrtle Gordon und Veronika Voss zusammenzuführen und wechselseitig be- und verhandeln zu können, ist es eine notwendige Voraussetzung, nochmals zu klären, mit welchen Figuren wir es im Folgenden zu tun haben bzw. worauf sich ihre Darstellung bezieht. Veronika Voss, ehemaliger Film-Star, hängt an ihrem Bildentwurf fest und kann sich nicht mehr davon lösen. Sie weiß um ihren Verlust und ihre Sehnsucht, dennoch versucht sie sich in ihrer Rolle als Schauspielerin zu präsentieren und spielt sich selbst als Veronika Voss, wie sie war und gleichzeitig noch sein möchte. Dies bedeutet, Veronika Voss verkörpert Veronika Voss. Myrtle Gordon hingegen verkörpert konkret die Rolle der Virginia, obgleich sich ein Teil ihres Selbst in die Rolle eingeschrieben hat und diese nicht gänzlich von der Schauspieler-Person Myrtle Gordon zu trennen ist. Ebenso könnte man die Rollen verkehren und behaupten, die Rolle Virginia verkörpert zu einem Teil die Figur Myrtle Gordon. Der Schauspieler selbst, so formuliert es Helmuth Plessner,

„ist sein eigenes Mittel, d.h. er spaltet sich selbst in sich selbst, bleibt aber, um im Bilde zu bleiben, diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen. Er

¹⁷⁴ Löffler, Petra: *Riskante Gesten. John Cassavetes' Opening Night (USA 1977)*. – In: Braidt, Andrea B./Büttner, Elisabeth (Hrsg.): *John Cassavetes Filmmaker*. Böhlau. Wien, 2009. (Bd. 4 d. Sammelreihe Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 55. Jahrgang 2009) S 61.

*darf der Aufspaltung nicht verfallen, wie etwa der Hysteriker oder der Schizophrene, sondern er muß [sic!] mit der Kontrolle über die bildhafte Verkörperung den Abstand zu ihr wahren. Nur in solchem Abstand spielt er.*¹⁷⁵

Dieser Abstand wird bei Myrtle und Veronika jedoch fraglich, insofern als beide die Kontrolle über ihr Selbst zu verlieren scheinen. Der Unterschied beider Frauenfiguren liegt hingegen darin, dass Veronika Voss sich zwar selbst darstellt, aber gleichzeitig eine Rolle spielt, nämlich die des ehemaligen Ufa-Stars. Myrtle Gordon spielt in erster Linie eine Rolle, im Rahmen welcher sich aber aufgrund des Charakters der Rolle wiederum eine Selbst-Darstellung nicht vermeiden lässt. Ob Myrtle und Veronika einer Aufspaltung verfallen hängt vor allem von ihrer Selbstbeherrschung und der potentiellen Kontrolle ihres emotionalen Zustandes ab. Wesentlich von Bedeutung sind dabei die Aktionen, die die beiden Frauen setzen und die Reaktionen ihres Umfeldes, welches sie nach und nach zu affizieren drohen.

*„Diese Handlungen wiederum 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.*¹⁷⁶

Die Schauplätze und Räume, welche den beiden Frauenfiguren zur Verfügung stehen, hängen unmittelbar mit deren Verhaltens- und Ausdrucksweisen zusammen und bringen ihr darstellerisches Potential in je dem Raum und Umfeld angepasster Manier zur Geltung. Angepasst insofern, als die Reaktion der Figuren sich dergestalt präsentiert, dass sie dementsprechend auf den jeweiligen Raum und die jeweilige Situation reagieren. Veronika und Myrtle balancieren zwischen privaten und öffentlichen Räumen und setzen ihre Posen und Gesten auch dementsprechend bewusst, womöglich aber auch unvermittelt, in Szene. Ob es möglich wird zu erkennen, wann sie privat bzw. öffentlich sind bzw. in einem Raum dazwischen agieren, hängt davon ab, inwiefern ihre „Rolle“ von ihrer Figur zu trennen ist.

„Natürlich steht es frei, den Schauspieler als Subjekt von der Figur, die er spielt, als Objekt zu unterscheiden, falls man sich bei dieser Unterscheidung nur der Tatsache bewußt [sic!] bleibt, dass dieses Objekt ein Subjekt sein soll, mit dem er sich während des Spiels identifiziert. Dieser Identifikation geht beim künstlerischen Darsteller ein besonderer Bildentwurf voraus, dem er in seiner Verkörperung sich angleicht. Sein

¹⁷⁵ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 407f. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

¹⁷⁶ Löffler, Petra: *Riskante Gesten. John Cassavetes' Opening Night (USA 1977)*. – In: Braidt, Andrea B./Büttner, Elisabeth (Hrsg.): *John Cassavetes Filmmaker*. Böhlau. Wien, 2009. (Bd. 4 d. Sammelreihe Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 55. Jahrgang 2009) S 62.

*Spiel beruht auf der hierfür geforderten Abspaltung eins Selbst, das er in der Rolle zu sein hat, einer Abspaltung, die ihm, [...], sauf sehr verschiedene Weise möglich ist.*¹⁷⁷

Es mag auf den ersten Eindruck verwirrend klingen, diese Unterscheidung von Rolle und Figur auf Veronika Voss und Myrtle Gordon anzuwenden. Wenn der Filmzuschauer allerdings Veronika bei ihrem erneuten Versuch, als Filmschauspielerin zu agieren, bei den Dreharbeiten im Studio beobachtet, wird ihm bewusst, dass sie die Rolle, die sie „außerhalb“ des Studios spielt, authentischer und überzeugender spielt, als sie ihre Filmrolle, die ihr zugesagt wurde, darstellt. Myrtle Gordons Rolle ist eigentlich jene einer Schauspielerin, nachdem der ganze Film allerdings ihre Bühnenrolle der Virginia zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Konflikte macht, wird mit Rolle konkret jene der Virginia gemeint. Aber genau um diesen Versuch und die Möglichkeit, das Selbst der Figur zwischen den sozialen und theatralen Rollen und Posen, zwischen dem Filmstar bzw. der Theaterschauspielerin und der eigentlichen Person der Darstellerin zu konstituieren, drehen sich die folgenden Ausführungen.

IV.2. DIE VERORTUNG

ON-STAGE - Acting & Showing



Abb. 99, 100

On-stage in *OPENING NIGHT* und *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* bedeutet, dass die Figuren ihr schauspielerisches Potential einsetzen und sichtbar machen können, sei es im Rahmen einer schauspielerischen Handlung (MG) oder eines „Sich-in Szene-setzen“ (VV) als eines bewusst herbeigeführten Vorganges. Im konkreten Fall meint ersteres Myrtle Gordon in der Rolle der Virginia, auf den Brettern, die die Welt bedeuten, und letzteres Veronika Voss in ihrem schier unbändigen Trieb, sich darstellen zu müssen. Während Myrtle Gordon die Theaterbühne zur Verfügung steht, macht sich Veronika Voss gewisse Schauplätze selbst zu eigen, um ihre Show zu präsentieren, allerdings gelingt ihr diese nur dann, wenn ihr Publikum noch keine bzw. wenig Ahnung davon hat, in welchem Zustand Veronika sich tatsächlich bereits befindet.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. S 410. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)

¹⁷⁸ On-stage meint konkret: Die Theaterbühne (MG), das Café Privileg (VV), die Villa Starnberg (VV)

BACKSTAGE – „Dealing“ with...



Abb. 101, 102

Backstage meint in Konkretem jene Bereiche und Orte, in welchen Veronika und Myrtle Zuflucht finden können, wollen, aber auch müssen. Dazu dienen Räume, die die beiden Figuren tragen, die ihnen Schutz bieten und den nötigen Halt geben, obgleich es im Falle von Veronika Voss ein Ort ist, der ihr nicht gut gesinnt ist, dennoch seine Wirkung zeigt. Es sind Räume, ohne welche Myrtle und Veronika nicht existieren könnten, weil sie dort einerseits ihren Konflikt nach außen tragen dürfen und gleichzeitig offen sind bzw. gemacht werden für Verhandlungen ihres Selbst. Hinter den Kulissen verbergen also entweder die Figuren, oder die Räume selbst ein Geheimnis, wessen Enthüllung gelingen, oder auch misslingen mag.¹⁷⁹

OFF-STAGE - Remembering & Capturing

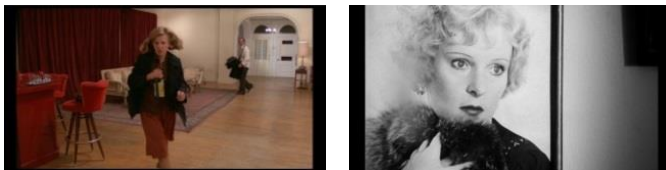


Abb. 103, 104

Off-stage existieren Räume, in welchen die Frauenfiguren zunächst als Privatperson auftreten (VV) bzw. versuchen „privat“ zu sein (MG), obgleich den Räumen ein öffentlicher Charakter gegeben ist. In diesen Räumen bewegen sich Myrtle Gordon und Veronika Voss zunächst „frei“, im Sinne von unentdeckt bzw. incognito. Dennoch gelingt es ihnen nicht, diese Position zu wahren, da sie entweder erkannt (VV) oder aufgesucht (MG) werden. In diesen Räumen erfahren die Figuren außerdem eine Erinnerung, die ihnen augenblicklich ihren momentanen Zustand vorführt und den Konflikt verstärkt an die Oberfläche bringt. Weiters sind die Begegnungen, die die Figuren in diesen Räumen erwarten, sehr einnehmender bzw. bedrängender Natur, sodass sie nur abermals die Flucht ergreifen können.¹⁸⁰

BETWEEN THE STAGES – Struggling and Collapsing

¹⁷⁹ Backstage meint konkret: Die Garderobe (MG), die Praxis Dr. Katz (VV)

¹⁸⁰ Off-stage meint konkret: Das Appartement im Hotel (MG), das Juweliergeschäft (VV)



Abb. 105, 106

In *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* und *OPENING NIGHT* stellen sich Treppenhäuser, Türrahmen, Plätze und Gänge als Übergangsorte dar, die den Frauenfiguren die Möglichkeit bieten, zwischen den Orten und Räumen eine Positionierung zu finden, um die nächste Etappe ihres Weges beschreiten zu können. Im Rahmen dieser Positionierung schöpfen sie bzw. tanken sie Kraft, um ihren Körper erneut mit Energie aufzuladen, die notwendig scheint, um das Durchdringen zu ihrem Selbst weiterhin verfolgen zu können. Ob sie diese Übergänge nun tatsächlich überwinden oder ob sie in diesen gefangen scheinen, gilt es im Folgenden noch herauszufinden.¹⁸¹

Generell ist anzumerken, dass diese vier Kategorien ebenso fragilen Charakter besitzen, wie die Figuren in ihrer Existenz brüchig scheinen. Kein Raum bzw. Ort ist ganz und gar als solcher festzuschreiben, ein jeder erfährt auch durch das Spiel der beiden Figuren und der Handlungen, die sie setzen, weitere Konnotationen. Weiters können die Kategorien untereinander variieren, indem auch das Selbst der beiden Frauen schwankt und sich ihre Rollen spontan und unerwartet umkehren können. Dieser Stellungswechsel führt über in eine Art performativen Akt, dem der Charakter einer Verwandlung inhärent ist. Dieser Prozess des Durchschreitens- und Überschreitens des eigenen Selbst wird am Körper erfahrbar, der wiederum von der Kamera geformt und aufgenommen wird.

IV.3. DER KÖRPER

„Performativität meint nicht nur die Einbeziehung von Handlungen in die Kunst, sondern Kunst als Handlung, als Prozeß [sic!], als Ereignis. Ihre Grundlage ist der Vollzug selbst: die Vorführung oder Selbstaussstellung in Aktion. Als solche bedarf sie der Präsentation der Körper. [...]. Der Körper wird zum theatralischen Ort, zum Mittel der Inszenierung, zum Instrument der Erfahrung. Der ästhetische Prozeß [sic!] hat am Körperlichen statt. [...]. Performativität und leibliche Präsenz gehören deshalb zusammen, sei es, indem etwas aktiv mit dem eigenen Körper getan werden muß [sic!] oder passiv geschieht, zB durch Austragung von Gesten, Gebärden, Bewegungen oder durch Einübung in Riten, symbolische Handlungen oder Entscheidungen, die ebenso zur Sensibilisierung und Selbstauseinandersetzung zwingen wie zur Konfrontation mit Raum und Zeit, dem Fremden oder den eigenen Grenzen, die die leibliche Identität einzureißen drohen.“¹⁸²

¹⁸¹ Between the stages meint konkret: Der Bühnengang zwischen Bühne und Garderobe (MG), der Gang in der Praxis Dr. Katz, der den Eingang in die Praxis mit Veronikas „Refugium“ verbindet (VV)

¹⁸² Mersch, Dieter: *Körper zeigen*. – In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Verkörperung*. Francke. Tübingen, 2001. S 80f. (Bd. 2 der Reihe Theatralität)

Nachdem nun der Gestus versucht hat das darstellerische Spiel der beiden Frauen zusammenzuführen bzw. voneinander zu trennen und der Raum als solcher Kategorisierungen erfahren hat, widmet sich dieses Kapitel dem Körper, der als Bindeglied von Gestus und Raum fungiert. Im Folgenden gilt es das Augenmerk auf den figurativen Prozeß des Films zu lenken, und die Art und Weise zu beschreiben, wie bei Fassbinder und Cassavetes der Körper jeweils ins Bild gerückt und von der Kamera aufgenommen wird. Dafür ist es notwendig, sich nochmals die „Rolle, das narrative Gerüst der Figur“¹⁸³, zu veranschaulichen. Gerüst deswegen, weil gerade bei Myrtle Gordon und Veronika Voss die Rolle per definitionem nicht existiert. Veronika erfindet sich nochmals „neu“ und Myrtle Gordon schafft nicht nur ihre Bühnenrolle der Virginia neu sondern erfindet letzten Endes eine neue Figur.

„Es geht also darum, sich dem Körper als etwas Unbekanntem zu nähern. Der Körper wird zu suchen sein im Spannungsfeld von Schauspiel und Kamera, er ist Ergebnis eines Zusammenspiels, Ergebnis von Inszenierung und Montage. Er ist ebenso bestimmt von dem Verhältnis des Schauspielers zu Rolle und Figur – von der Ausdruckstechnik, d.h., von dem Verhältnis des Innen (Emotion, Vorstellung) zum Außen (Gestik, Mimik, Handlung) – wie von der filmischen Inszenierung dieses Schauspiels – dem Verhältnis von Schauspiel und anderen Elementen der Inszenierung (Raum, Licht, Dekor, Musik) – wie auch von Kadrierung und Montage.“¹⁸⁴

Der Filmzuschauer erlebt VERONIKA VOSS als eine ehemalige Filmdiva, die sich ihre Geschichte derart einverleibt hat, dass sie sich von ihrem Bild als erfolgreiche Filmdarstellerin nicht mehr lösen kann. Die politische und gesellschaftliche Veränderung nach dem zweiten Weltkrieg und ihr Alter lassen keine neue Karriere mehr zu. Sie ist ein Relikt aus der Vergangenheit und muss sich ihre eigene Show gestalten, um sich nochmals präsent zu fühlen. Ihre behandelnde Ärztin Dr. Katz ermöglicht Veronika zwar nochmals einen privaten Show-Act, aber der Preis dafür ist sehr hoch. Der Tauschhandel Drogen gegen Besitztum berauscht ihren Körper einerseits, enteignet ihn andererseits.

MYRTLE GORDON als bekannte Bühnendarstellerin ist in einer Phase ihres schauspielerischen Daseins angekommen, in welcher sich ihre Rollen ihrer Figur anzugleichen scheinen, was Alter, Erfahrung und Ängste betrifft. Myrtle läuft Gefahr, mit diesen Rollen identifiziert zu werden und kämpft gegen ihre Bühnenrolle der Virginia mit Leib und Seele an. Sie möchte die Rolle zumindest derart gestalten, dass diese (er)tragbar wird und Sinn ergibt. Hinzu kommt, dass Myrtles hysterischer Fan Nancy Stein kurz nach

¹⁸³ Marschall, Susanne: *Mad Girls. Die Wiederkehr der weiblichen Hysterie.* – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper.* Gardez!. St. Augustin, 1998. S 119. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

¹⁸⁴ Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes.* Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. S 26. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)

einer Vorstellung tödlich verunglückt und Myrtle den Tod dieses jungen Mädchens insofern nicht verarbeiten kann, als dass Nancy die Schauspielerin an deren eigene Jugend erinnert. Myrtle ruft sich Nancy zunächst bewusst wiederholt ins Gedächtnis, um dadurch ihren eigenen Konflikt und den ihrer Rolle überwinden zu können. Myrtles Körper reagiert in Besitz all seiner noch vorhandenen Kräfte auf diese Situation und bündigt letztendlich die Kräfte der jungen Frau, um ihrem Körper seinen eigenen Raum an Bedeutung zurück zu geben.

Sowohl Veronika Voss als auch Myrtle Gordon durchleben im Grunde einen ähnlichen inneren Konflikt, der aufgrund äußerer Umstände entsteht und sich über drei unterschiedliche Gefühlszustände definiert: die Erschöpfung, die Erwartung und die Verzweiflung.¹⁸⁵ Die daraus resultierenden Verhaltensweisen gliedern sich in ebenso drei unterschiedliche Darstellungsweisen, die alternierend in den Filmen gezeigt werden¹⁸⁶: *Hervorbringen* von Vergangenheit, *Inszenierung* von Gegenwart, *Verkörperung* von Wunsch und Hoffnung, in welcher ein Maß an gegenwärtigem Sein an sich zu spüren ist. Die Zeitlichkeit, die diesen Kategorien inhärent ist, ist auch dem Spiel der Körper und der Konfiguration der Figuren innewohnend, indem ihnen die Flüchtigkeit, die Vergänglichkeit und die Sterblichkeit ihrer Existenz bewusst wird. Diese Figuren des Übergangs und des Wandels oszillieren zwischen der Festlegung ihrer Strecke (on-stage & backstage), ihrem Zurücklegen der Strecke (on-stage & off-stage), oder dem endlosen Kreisen (backstage) um die eigene Achse des Selbst. Das Überwinden der Strecke (between the stages) markiert diesen Bereich des „Zwischen“.¹⁸⁷

„Der Körper ist niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung. [...] Wir haben es hier mit einem Zeit-Bild, mit der Serie der Zeit zu tun. Das alltägliche Verhalten versetzt das Vorher und Nachher, die Zeit, in den Körper; es macht den Ablauf der Zeit am Körper sichtbar.“¹⁸⁸

Dieser figurative Prozess in der Realisierung durch den Gestus, den Raum und den Körper wird von der Kamera aufgenommen, durch ihren Blick inszeniert und durch jenen der anderen Figuren unterstützend formuliert, um sich dem Blick des Filmbetrachters zu offenbaren.

¹⁸⁵ Vgl.: Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 244.

¹⁸⁶ siehe folgende Filmbeispiele

¹⁸⁷ Vgl.: Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 80. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

¹⁸⁸ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 244.

„Betont werden muss jedoch, dass die vermeintlich immediate Körpergeste im bildgebenden Verfahren des Films keineswegs unvermittelt in Erscheinung tritt – vielmehr ist sie eingebettet in das Spannungsfeld von Physis, Schauspiel und Filmaufnahme, [...]. Die scheinbare Authentizität des leiblichen Ausdrucks ist somit nicht interpretierbar ohne eine Berücksichtigung der wechselseitigen Kommunikation von Körper, Bild und Blick. [...]. Entscheidend für die filmische Inszenierung des Gestischen ist der Modus der Anschaulichkeit – denn die im Film repräsentierten Gesten sind einerseits eingebunden in das Kontinuum des Körpers und des ihn umgebenden Raums, andererseits aber auch abhängig von einer Wahrnehmungsperspektive, die die Bewegung des Körpers in einen kommunikativen Rahmen überführt.“¹⁸⁹

IV.4. DER KÖRPER KAMERA

In Bezug auf Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes stellt sich zunächst die Frage, inwiefern der Körper der Schauspieler*in und jener Körper, der von der Kamera geschaffen wird und sich durch das Integral Bild realisiert, voneinander abhängig sind bzw. ob es einen vom kinematographischen Körper losgelösten physischen Körper überhaupt gibt und wenn ja, inwiefern dieser nur als Mittel fungiert und agiert, um zu den eigentlichen Fragen des Seins, des Selbst der Figur bzw. der Schauspieler*in vorzudringen.

„Kamera, Schauspiel und Montage lösen die einzelnen Figuren als Personen auf. Körper und Ausdruck werden fragmentiert, die Figuren inszeniert in einem Geflecht von Beziehungen, das von keiner Figur allein dominiert wird. Der so entstehende Bildkörper gehört keinem Schauspieler mehr, keiner einzelnen Person, sondern ist Körper der Relation, ein bildlicher Gesamtkörper. Bild und dennoch Körper insofern, als die Beziehungen, die Dynamik der Verhältnisse, die das Bild konstruiert, Beziehungen geschlechtlicher und alternder Körper sind. Körper und dennoch Bild insofern, als es ein von den Körper der Schauspieler abgelöster, nicht individuierter Körper ist, sondern der Körper des Wunsches, jenseits der Identität: reine Beziehung und reine Einsamkeit. Weder Fetisch noch Ewigkeit, ist er Verlust und vergehende Zeit, Körper einer nicht gegenwärtigen, sondern sich ständig selbst erfindenden Subjektivität.“¹⁹⁰

Sowohl in *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* als auch in *OPENING NIGHT* erzwingen die Figuren einen Blick, der auf sie geworfen werden soll, um diesen aber im nächsten Moment wieder zu verwehren. Die Kamera ist entweder zu nah an den Figuren dran, um ihr Spiel einzufangen und mitten im Geschehen zu sein, gleich ob als „neutraler“ Beobachter oder detektivischer Zeuge, oder sie ist derartig weit entfernt um den Bereich dazwischen, zwischen Figur und Betrachter, zu verlängern, um sowohl die Hilflosigkeit der Figur als auch jene des Betrachters zu unterstreichen, beziehungsweise befindet sie sich an Ort und Stelle, wird aber gleichzeitig vom Geschehen ausgeschlossen. Dies bedeutet, dass die Figuren nicht nur ein Spiel mit dem Einsatz ihres Körpers

¹⁸⁹ Gotto, Lisa: *Stil Leben. Körperaffekt und Medienperformanz bei John Cassavetes*. – In: Kallwies, Nicole/Schütz, Mariella (Hrsg.): *Mediale Ansichten. Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Mannheim 2005*. Schüren. Marburg, 2006. S. 140f.

¹⁹⁰ Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. S. 26f. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)

betreiben, sondern auch ein Spiel mit der Kamera. Anne Marie Freybourg formuliert die Synthesis von Körper, Blick und Kamera in Bezug auf Fassbinder wie folgt:

„Und die Körper in den Bildern Fassbinders sind keine Orte des Gefühlsausdrucks. Die Filmbilder stellen ein den Körper der Schauspieler absorbierendes, geschlossenes Ganzes dar, das sich sehr direkt an den Blick anschließt. [...] Statt dessen wird die Kamera als Mittlerin eingesetzt. Die Abwesenheit der Körperlichkeit verlagert Fassbinder in die Anwesenheit der Filmtechnik, die affektuös und abstrakt auf den Körper und die Körperlichkeit verweist. [...] Die Mechanik der Kamera, als Antipode der menschlichen Körperlichkeit, muß [sic!] allein den verlorenen körperlichen Ausdruck der Gefühle tragen. Die Expressivität des Gefühls wird auf die affektive Betonung des Technischen verschoben. [...] Fassbinder macht die Technik zum Träger der Expression.“¹⁹¹

Veronika Voss und Myrtle Gordon katapultieren ihren Körper unentwegt von einer Bühne zur nächsten, von einer Show zur anderen, und flüchten sich aus einer Beziehung in die nächste. Die Kamera nimmt ihre Spuren auf, verfolgt sie, und verliert sie diese für einen Moment, findet sie irgendeine andere Möglichkeit, erneut Spur aufzunehmen. Sei es über Ton-Collagen, Fotoportraits, Voice-overs oder aber auch Dialoge, die um die Figuren kreisen. Die Kamera ist hin- und hergerissen zwischen einem fordernden Blick und einer unmöglichen bzw. verhinderten Blickperspektive: entweder drohen die Figuren direkt in die Kamera zu laufen bzw. zu fallen, oder aber sie kehren dieser provokant den Rücken zu, um entweder die Show zu beenden, oder eine neue zu beginnen. So wie es bei Fassbinder und Cassavetes keinen Stillstand der Figuren gibt, so wenig befindet sich die Kamera in Auflösung. Ihre Apparatur bleibt in den Köpfen der Filmzuschauer sicht- und fühlbar. Selbst wenn die Figuren innerlich ein Vakuum verspüren, so zeigen ihre Körper selten diese Bewusstlosigkeit. Sie kämpfen gegen jegliche Art von Stillstand an und halten auch ihr Umfeld immer in Aktion, um nicht zu vergessen bzw. vergessen zu werden. Was letzten Endes bleiben soll, ist ein Eindruck, eine Vorstellung der Figuren, und nicht die Antwort darauf, ob die Figuren zu den Gewinnern oder Verlieren gehören. Der physische Körper im Bild ist immer ein anwesender, verschwindet er aus dem Bild, soll dennoch eine Spur zurück bleiben, eine Spur die bis in das Gedächtnis des Filmbetrachters führt: Es soll eine Idee des Selbst erkennbar werden.

„Einen Körper >geben<, eine Kamera auf einen Körper richten, ist noch in einem anderen Sinn zu lesen: es geht nicht mehr darum, den alltäglichen Körper zu verfolgen und zu jagen, sondern ihn in eine Zeremonie einzuführen, ihn in ein Glasgefäß oder einen Kristall, in einen Karneval oder eine Maskerade zu versetzen, die ihn zu einem grotesken Körper macht, aber ebenso seine Anmut und seine Glorie hervortreten läßt [sic!], um schließlich das Verschwinden des sichtbaren Körpers zu erreichen.“¹⁹²

¹⁹¹ Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Dissertation. Hamburg, 1993. S 214f.

¹⁹² Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 245.

IV.5. DER RAUM

Wie die Verortung der Figuren bereits gezeigt hat, ist ihr darstellerisches Spiel mitunter von den Räumen abhängig, die sie durchschreiten. Die Kategorisierungen on-stage, backstage, off-stage und between-the-stages bieten nur eine Möglichkeit, den Unterschied von künstlerischer Darbietung und sozialer Rolle, von Selbstdarstellung und Rollenfindung, von Selbstkontrolle und Selbstverlust zu skizzieren. Die Funktion dieser den Kategorien zugeordneten Schauplätze und Räumlichkeiten liegt nicht unbedingt in ihnen selbst, sondern ergibt sich durchaus auch aus einem Verhältnis zueinander, so wie auch der „filmische Raum“ in *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* und *OPENING NIGHT* aus einem Verhältnis von Körper, Blick und Kamera, inszeniert wird. Kadrierung und Montage formen den filmischen Raum, dem Konstruktion, Sichtbarmachung und Wahrnehmung inne sind. Aus dem filmischen Raum heraus entstehen neue Räume, die es in diesem Abschnitt zu bestimmen gilt. Die folgenden Räume sind alternierend in den jeweiligen Filmen anzutreffen, indem sie abwechselnd sichtbar gemacht werden, werden auch die Figur ebenso wechselhaft und wandelbar gezeigt.

IV.5.1. Raum der Erfindung: *Private & öffentliche Vorstellung*

„The stage in Opening Night (Hervorh. im Original) is not a comfortable place, a place that allows one to stay in touch. [...]. In Opening Night the stage does funny things to actions and bodies. [...]. The stage is a place where time flows in all directions, and actions, gestures, and sounds eat away at its very stability.“¹⁹³



Abb. 107-110

“No, no, no more!”

Die Bühne ist der zentrale Schauplatz für Myrtles Auseinandersetzung mit ihrer Rolle der Virginia. Die Bühne wird nicht nur zum Ort der Vorstellung, sondern auch zum Nährboden für die Entwicklung der Figur. Nachdem Myrtle Gordon mit den Ausführungen der Autorin Sarah Goode nicht konform geht, gestaltet sie die Rolle derart um, sodass eine neue Figur entsteht. Während der Proben kündigen sich bereits Myrtles Schwierigkeiten, die Rolle zu gestalten, an. Die Kamera konstruiert nach und nach den

¹⁹³ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S 130f.

Raum und zeigt den Theatersaal aus den unterschiedlichsten Perspektiven, die auch die Blicke der anderen Figuren miteinbeziehen. Myrtle will von ihrem Bühnenpartner Maurice nicht geohrfeigt werden,

„weil sie darin nicht nur einen Gewaltakt gegen die zu spielende Figur, sondern auch gegen sie selbst wahrnimmt. In der Ohrfeige manifestiert sich der Konflikt der SchauspielerIn [...], der aus der Unvereinbarkeit ihrer Persönlichkeit mit der durch das Stück vorgegebenen Charakterisierung der Bühnenfigur resultiert.“¹⁹⁴

Die Rolle der Virginia und deren Verkörperung nehmen massiven Einfluss auf Myrtles eigene psychische Verfassung¹⁹⁵. Als Myrtle ihren ersten Zusammenbruch erleidet, befindet sich die Kamera direkt auf der Bühne und wird nicht nur Zeuge des Geschehens, sondern auch Teilhaber. Der öffentliche Blick von Seiten der Kollegschaft aus dem Theatersaal wird zu einem ganz privaten Blick auf ein ganz privates Geschehen. Dieses wiederum wird während der Vorstellung zu einem öffentlichen Geschehen.

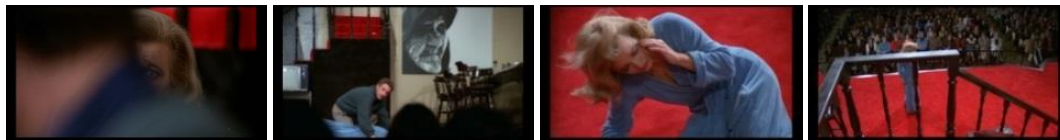


Abb. 111-114

“We must never forget, this is only a play!”

Als Myrtle bei derselben Szene nach der „Bühnen“-Ohrfeige erneut kollabiert, wechselt die Kamera abermals auf die Bühne und filmt ihren Break-Down aus einer Perspektive, die jener der alten Dame auf der Fotografie entspricht. Myrtle kämpft darum, ihren Körper wieder emporzuheben, als sie endlich Halt gefunden hat, senkt sie ihren Kopf, und erinnert in dieser Pose, aus Vogelperspektive aufgenommen, an die Engelspose in den Credits. Obgleich Myrtle vom Bühnentext abgewichen und aus der Bühnenrolle gefallen ist, verharrt sie in einer Pose, die sie doch im Spiel befindlich zeigt, wobei fraglich wird, in welcher Rolle sie sich tatsächlich befindet.

“Cassavetes geht somit weit über die simple Entlarvung des Theaterapparates als Illusionsmaschinerie hinaus. Die Kehrseite der Kulissen ist bei ihm bereits Bühne, der Filmbetrachter wird durch die Gewalt der Bilder zwischen den Schauspielern gleichsam hin und her geworfen. Die Vorgänge auf der Bühne wirken in ihrer filmischen Umsetzung paradoxerweise unmittelbarer, als sie es aus dem konventionellen Blickwinkel (des Zuschauers auf die Bühne) sein könnten. Man kann eigentlich auch nicht mehr von einer einfachen Transgression der Rampe sprechen, denn Cassavetes löscht jede wahrnehmbare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Fiktion und Realität, zwischen wirklichem Leben und gespielter Rolle.“¹⁹⁶

¹⁹⁴ Klein, Thomas: *Ernst und Spiel – Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*. Dissertation. Bender. Mainz, 2004. S. 177.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Schenk, Katharina: *Von den Brettern auf die Leinwand. Darstellungsformen von Theater im Film*. Diplomarbeit. Wien. 1998. S. 80.

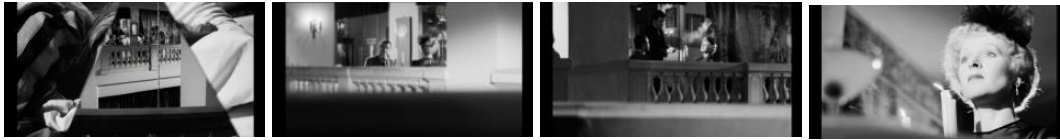


Abb. 115-118

“Eine Frau mit Licht –und Schattenseiten“

Das Café Privileg wird zur privaten Bühne für Veronikas Auftritt als Filmschauspielerin, welche sie Robert gegenüber (noch) zu sein vorgibt. Fassbinder etabliert diese Szene zunächst mit einer Überblendung, die die Szene gleich einem Theatervorhang eröffnen lässt um in die private Show der Veronika Voss zu eröffnen. Die beiden sitzen sich im Café gegenüber und werden durch Säulen und eine Brüstung gerahmt. Die Kamera filmt wie aus einem Fenster in ein Fenster gegenüber. Fassbinders

„Kamera fungiert in dieser Stilisierung dem Publikum gegenüber als Blickfänger, der den Identifikationspunkt mit dem Zuschauerauge bewußt [sic!] überschreitet, und ihre Aufnahmearbeit ist dementsprechend >sichtbar<. [...]. Der Akt des Schauens bei Fassbinder wird auf diese Weise nicht durch ein zu enthüllendes Geheimnis motiviert, sondern im Gegenteil durch die Blockierung des Sichtfeldes anhand Fenster- bzw. Türrahmen, die als Achse des Sehens und Gesehen-werdens fungiert.“¹⁹⁷

Das Licht der Szenerie verändert sich, je nachdem ob die Kerzen angezündet werden oder erlöschen. Die Hell-Dunkel-Kontraste des Bildes begleiten auch die hellen und dunklen Töne Veronikas Stimme. Diese Intonationen spiegeln ihr Schicksal und ihre Vergangenheit wieder, indem sie Robert über die Licht- und Schattenseiten des Films und ihrer eigenen Person aufklärt. Das kinematographische Licht- und Schattenspiel ist ein Abbild des Film Noir und wird sehr akzentuiert eingesetzt, indem Veronika ihre Silhouette zwischen künstlicher Lichtquelle und Kerzenlicht erscheinen lässt und begleitend ihre Stimme und Körperhaltung dementsprechend einsetzt. Licht und Schatten verleihen dieser Szene die nötige Atmosphäre, in welcher Veronika ihren Darstellungstrieb und das Spiel des Sich-Zeigens unterstützt von der Lichtsetzung inszenieren kann.



Abb. 119-121

„Sie dürfen Veronika zu mir sagen“

Bevor sich Veronika von Robert verabschiedet, steht sie mit ihm auf der Galerie und wendet ihren Blick direkt in die Kamera, abermals stark gerahmt, während sie Robert von

¹⁹⁷ Bae, Sang Joon: „*Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*“. Gardez!. Remscheid, 2005. S 170. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

ihrem nächsten Filmprojekt erzählt, welches momentan nur in ihrer Vorstellung stattfindet. Der direkte, fordernde Blick in die Kamera hofft auf eine Erwiderung, sodass sich Veronika in ihrer Illusion und Vorstellung realisieren kann.

„Wenn jemand um existieren zu können, wahrgenommen werden muss, so muss er auch, [...], ein >Bild< sein, das heißt zu einer wahrnehmbaren Darstellung werden. [...]. Der Blick bei Fassbinder ist auch eine Art von Schwindel, weil da immer schon ein anderer Blick ist, von dem die starren, feindseligen oder lustvollen Blicke der Figuren umhüllt sind und gestützt werden. Dieser andere Blick ist der >Kamerablick<, der immer schon da ist, [...], der von den Figuren gesehen wurde, bevor sie uns an- oder an uns vorbeisehen. Dies abstrakte, mechanische Auge des Apparats, [...], wird bei Fassbinder von den Figuren >bestätigt< [...], indem sie sich vor der Kamera aufstellen, um eine bestimmte Macht einzufordern. Was zuerst also exhibitionistisch erscheint, ist eigentlich der für die Person notwendige Prozess der Bild-Werdung, um darstellbar zu werden.“¹⁹⁸

IV.5.2. Raum der Erinnerung: *Vergangenheit & Gegenwart*

Nancy, der tödlich verunglückte Fan, wird zu Myrtles Projektion vergangener Gefühle. Sie erscheint Myrtle in regelmäßigen Abständen zwischen Proben und Aufführungen des Bühnenstücks „The second Woman“ an je unterschiedlichen Orten. Nancy fungiert als Figuration der eigenen Jugend und appelliert an Myrtles Gedächtnis verdrängter Wünsche.

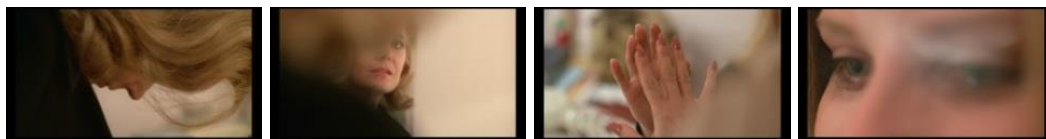


Abb. 122-125

Es ist im Film kein bestimmter Ort festzumachen, an welchem Nancy erscheint, da Myrtle das junge Mädchen in der für sie notwendigen Situation erfindet und hervorruft. Nancys‘ Auftritte passieren für den Zuschauer unvorhergesehen, ihr unvermitteltes, reales Erscheinen verunsichert den Filmbetrachter, als dass Nancy auch für diesen sichtbar wird.

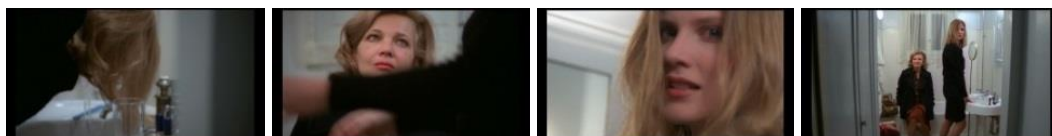


Abb. 126-129

In den Szenen mit Nancy werden die Möglichkeiten des kinematographischen Apparates sichtbar: Der Filmbetrachter nimmt unmittelbar Teil an Myrtles Imagination. *„Cassavetes doesn’t convey Nancy’s ‘other-worldliness’ through photographic trickery, but only through the narrative disruption of her physical-presence and the spatial dislocation of*

¹⁹⁸ Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer. Berlin, 2012. 2. Auflage. S 102. (Bd. 9 der Reihe >film<)

the editing, shock cuts which become more dramatic with each of her appearances.”¹⁹⁹

Schock cuts insofern, als Nancy für Myrtle in der Zunahme ihres Erscheinens immer bedrohlicher wird. Myrtle scheint die Kontrolle über Nancys‘ Projektion verloren zu haben. Die extremen Groß- und Detailaufnahmen und die ungleichen Anschlüsse während der Montage schaffen ein Verwirrspiel um Nancys Erscheinung.



Abb. 130-133

Obgleich Myrtle später immer wieder versichert, dass Nancy nur in ihrer Phantasie existiert und sie diese Erscheinungen kontrollieren könne, bricht Myrtles Alter Ego nach und nach unvermittelter und angriffslustiger ins Bild.

„Despite Myrtle’s assurances that she has created Nancy and can make her appear and disappear at will, Opening Night never resolves the issue of Myrtle’s relation to the dead fan or the place of this apparition in relation to the rest of the film. [...]. Nancy is neither simply a figment of Myrtle’s imagination – her presence is too carnal and the final exorcism too brutal – nor a separate paranormal presence seeking vengeance for an act of neglect outside the theatre. She is, [...], more a physical force or energy of disruption that overwhelms not just Myrtle but also the time and space of the film.”²⁰⁰

Die Groß- und Detailaufnahmen von Nancy und Myrtle in ihren gemeinsamen Szenen wiederholen sich und sind kaum voneinander zu trennen. Die schwarze Kleidung beider Frauen und das blonde lange Haar unterstützen das Verwirrspiel vermehrt. Die beiden werden von der Handkamera aufgenommen, verfolgt und bedrängt. Der Filmbetrachter ist derartig nah am Geschehen, dass er durch das aufgeladene Bild, welches durch das Zunah der Kamera entsteht, Berührung und Kampf der beiden unmittelbar selbst zu fühlen scheint.



Abb. 134-136

Veronika zieht sich während ihrer ersten vereinbarten Begegnung mit Robert im Café Privileg für einen Moment in das Juweliergeschäft zurück, um dort eine Brosche zu kaufen, die sie später wieder zurückgibt. Sie tritt vorerst unerkannt in den Raum. Die Kamera filmt aus detektivischer Untersicht durch das Glas der Vitrine hindurch Veronikas Ankommen im Geschäft. Das Bild und Veronikas Körper werden dadurch

¹⁹⁹ Charity, Tom: John Cassavetes. Lifeworks. Omnibus Press. London, 2001. S 159.

²⁰⁰ Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point.* University of Minnesota Press. Minnesota, 2004. S 145.

zweigeteilt und gerahmt: Veronikas Spaltung ihrer Persönlichkeit liegt nicht fern.

„Es entsteht zwischen der Position resp. der Bewegung der Kamera – ihrem nahen oder fernen Blick –, zwischen den Rahmen als Staffellung und Schichtung des Blicks und zwischen den Spiegeln und Gläsern als Verdoppelung des Blicks eine abstrakte Raum-Lineatur, die dem Blick die einfache Orientierung nimmt. Im weiteren richtet sich der Blick der Kamera auf die Figurenkonstellationen und die Handlungen, [...]. Die Kamera befindet sich entweder innerhalb dieser Konstellation, schließt sie ein oder arrangiert sie um; oder sie befindet sich in distanzierter, starrer Position, ist außerhalb des Geschehens. [...] Die Positionen der Beobachtung werden dabei variiert und intensiviert.“²⁰¹

Während Veronika sich mit der Verkäuferin unterhält, erblickt sie ihr eigenes Fotoportrait²⁰² als Film-Diva. Sie wird dadurch augenblicklich an ihre Vergangenheit erinnert. Die Montage von einer Großaufnahme von Veronikas Gesicht mit der Detailaufnahme des Fotos an der Wand heben die Ambiguität von Selbstbild und Abbild hervor. Das Foto fixiert die Vergangenheit im Abbild und wird einer veränderten Gegenwart gegenübergestellt. Das Foto wird zu einem Dokument der Erinnerung. Es konserviert Veronikas Vergangenheit und führt ihr diese direkt vor Augen. Dieser Anblick ihrer selbst stärkt ihren Selbstwert und sie kann dadurch ihre Selbst-Inszenierung im Café mit Robert überzeugender fortsetzen.

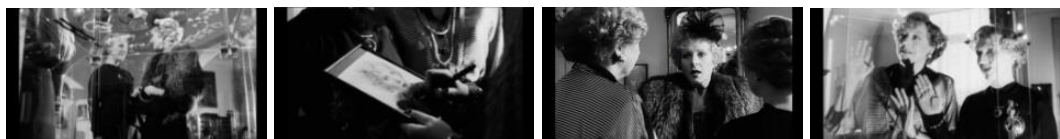
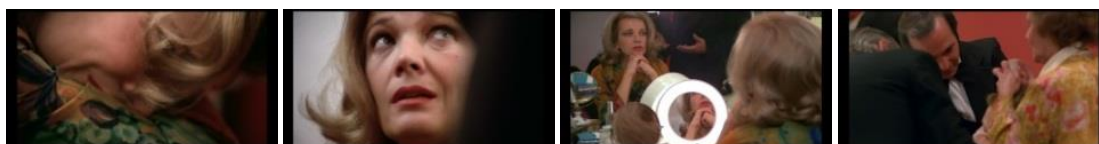


Abb. 137-140

Als Veronika in das Geschäft zurückkehrt und die Brosche retourniert, wird sie abermals durch die Vitrine gefilmt und dieses Mal von einer weiteren Verkäuferin erkannt. Diese erinnert Veronika im Rahmen eines Dialogs an ihre Vergangenheit und verkörpert diese auch, indem Montage und Licht die Verkäuferinnen sehr bedrohlich wirken lassen. Dieses Licht verkörpert die Erinnerung an eine andere Vergangenheit, die der Nazi-Zeit, unter welcher Veronikas Karriere ihr Ende finden sollte.

IV.5.3. Raum der Verhandlung: Zusammenbruch & Aufbruch



²⁰¹ Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Dissertation. Hamburg, 1993. S 210.

²⁰² Das Foto als Stilmittel – siehe auch Film Noir und Expressionistischer Film.

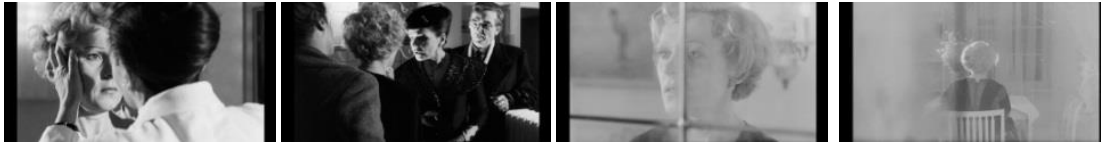


Abb. 141-148

Backstage, in der Garderobe (OPENING NIGHT) und in der Praxis Dr. Katz (DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS), werden Myrtles und Veronikas Zustände formuliert, bearbeitet und stark beeinflusst. Die beiden Frauenfiguren werden in diesen durch unmögliche Blickperspektiven, extrem nahe Kameraeinstellungen, verwirrende Einstellungswechsel und durch Dekor bedrängende einengende Räume, die allzu selten einen Überblick über Größe und Beschaffenheit geben, konstruiert. Cassavetes und Fassbinder haben Vorlieben für diese Innenräume, die nicht selten klaustrophobischen Charakter besitzen. Veronika und Myrtle werden in diesen Räumen von ihrem Umfeld dazu gezwungen, ihren Konflikt darzustellen und auszubreiten, widerstandslos. Nicht enden wollende Fragen und ironische Bemerkungen engen die Figuren ein und bringen sie in eine Position, die ihnen kaum eine Flucht ermöglicht. Gleichzeitig sind es Räume, die ihnen Zuflucht gewähren, indem sie vom Geschehen auf der Theaterbühne bzw. der Bühne von Veronikas Rollenspiel ablenken und zu sich kommen können. Die beiden Darstellerinnen schwanken in diesen Räumen zwischen einem angeblickt und gehört werden wollen und einem Abwenden von diesen Blicken und auf Dialogbasis geführten Zuschreibungen. Die Garderobe und die Praxis dienen als Schauplätze, an denen die Grenze zwischen on-stage, off-stage und backstage zu verschwimmen droht, da sich in der Häufung ihrer dortigen Auftritte ebenso die Verhaltensweisen der Frauen wandelbar zeigen und diese Räumlichkeiten gleichzeitig die letzten sind, die entweder vor – oder nach deren letztem Show-Act Rückzug und Halt bieten.

IV.5.4. Raum des Begehrens: *Hysterie & Wahnsinn*

Das Beziehungsgeflecht und das teilweise ausgeprägte Abhängigkeitsverhältnis definiert sich bei beiden Frauengestalten in den Filmen je unterschiedlich. Während Veronikas Daseinsbewältigung stark von ihrem Umfeld abhängig ist und sie ohne den Blick und Beifall der anderen beinahe keine Lebensgrundlage mehr hätte, erzielen Myrtles Verhaltensweisen einen derartigen Wirkungsgrad, der erkennen lässt, dass der gesamte Theaterapparat von ihrem Potential, die Rolle zu beherrschen und die Bühne zu betreten abhängig ist. Dieses unterschiedliche Spannungsverhältnis beider Frauen zu ihrem Umfeld bedient die logische Entwicklung der Figuren, die ihren Werdegang bzw.

Ausgang anklingen lässt. Eine besondere Beziehung führen beide Frauen zu den Männern, die ihr Spiel und ihre Machenschaften umgeben und wichtige Glieder jener Kette sind, die sich die beiden Frauen selbst anzulegen wissen. Wie auch immer die Männer in Relation zu den beiden Frauen stehen - sei es, dass diese Männer eine stabile Beziehung zu ihnen halten bzw. diese überraschenderweise auflösen, dass sie die Frauen verführen bzw. an der Nase herum führen - es ist nicht das Gefühl, das sich Liebe nennt, das Fassbinder und Cassavetes in diesen Filmen fühlbar machen, sondern der Abstand zu diesem Gefühl. D.h., genauer genommen, konstruieren die beiden Filmemacher diesen Bereich dazwischen, zwischen Nähe und Distanz. Die beiden Frauenfiguren definieren und realisieren sich über die Beziehungen zu den Männern in ihrem Umfeld, deren Funktion aber hauptsächlich darin besteht, das Erfüllen einer Sehnsucht, die nichts mit den Männern selbst gemein hat, zu stillen. *„Das Begehren des Menschen ist das Begehren des Anderen, lautet Lacans Sentenz. Sie besagt, dass das Begehren des Subjekts auf dem Feld des Anderen entsteht, dass das Subjekt als anderer begehrt und dass es den anderen begehrt.“*²⁰³ Es ist der Kontakt, die Geste der Berührung, die den beiden Frauengestalten abhanden zu kommen scheint, und die deswegen gewollt, oder nicht gewollt, bewusst, oder unbewusst, die Oberfläche ihrer Körper erneut aufladen und spürbar machen soll. Wie Sang Joon Bae resümiert, *„bestehen die Gefühle in Fassbinderschen Filmen außerhalb der Figuren, [...], jedoch innerhalb der modellierten Filmbilder, d.h. sie verlassen das Innenleben der Figuren und verlagern sich ins Innere von Kameraperspektiven, Räumen oder Licht, was schließlich den Eindruck der Künstlichkeit hervorruft.“*²⁰⁴ John Cassavetes zeigt mit seinen Figuren gerne die Zwischenräume des Charakters. Er versucht in seinen durchaus darstellungsorientierten Filmen *„über das Äußere zum Innersten zu kommen, über die Gesichter zu den Gefühlen, über die Wirklichkeit zur Wahrheit, so ist der Film letztlich eine Reise von der physischen Realität in die Abstraktion des Existentiellen.“*²⁰⁵ Und dieses existentielle Bestehen veranschaulicht Myrtle anhand ihrer Ticks und Manierismen, dem aufgeregten Sein, dem Zögern, ihrer Verlegenheit, Irritation, ihrer Albernheit, dem Stolpern und Stottern. Der Filmzuschauer sieht in *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* und *OPENING NIGHT* *„statt nackter Körper die Ungeschütztheit der Gefühle“*²⁰⁶

²⁰³ Seifert, Edith: *Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*. Quadriga. Weinheim, 1987. S. 76.

²⁰⁴ Bae, Sang Joon: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Gardez!. Remscheid, 2005. S. 108. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)

²⁰⁵ Alexander, Georg: *Die Dramaturgie der Gefühle..* – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S. 26. (Bd. 29 d. Reihe Film)

²⁰⁶ Ebd. S. 28



Abb. 149-156

Veronika Voss und Robert Krohn zeigen dem Filmrezipienten nur halb-nackte Körper, aber erst als Nachspiel auf den Akt, der vor dem Auge der Kamera nicht stattgefunden hat.²⁰⁷ Veronikas Wahnsinn, ihre Entdeckung, dass die Vergangenheit unumkehrbar ist und der neue Mann an ihrer Seite keineswegs die „guten alten Zeiten“ ersetzen kann, wird zwischen Skulpturen, Kerzenleuchtern und verhüllten Objekten inszeniert. Das bedrängende Dekor des Innenraumes lässt sowohl in *OPENING NIGHT* als auch in *DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS* das Begehren fühlbar werden.

„Das verlorene Objekt muß [sic!] wiedergefunden werden. Dies kann entweder über das Denken geschehen, das die Fähigkeit besitzt, Wahrnehmungsidentitäten herzustellen, oder über den Wunsch, der das gewesene erste Befriedigungserlebnis halluzinatorisch wiederbelebt und imstande ist, zügellos am Abwesenden festzuhalten.“²⁰⁸

Das Begehren hat sich in die Bilder eingeschrieben, ohne unbedingt sichtbar zu werden. Ob es Nancy ist, die Myrtle inneren Antrieb verschafft, oder das Morphium der Ärztin, das Veronika nach außen hin in Gang bringt, die Wirkungen, die durch diese Motivationen entstehen, sind den Räumen inhärent. Kameraführung, Lichtsetzung, Einstellungswechsel und Blickperspektive formulieren das Begehren im filmischen Raum.

IV.6. RAUM DES WUNSCHES: (SEHN)SUCHT & HOFFNUNG

„Der Wunsch sich zu erfüllen, ist eine Flucht vor dem, was wir Einsamkeit nennen“ (Krishnamurti)

In den vorangegangenen Kapiteln wurden Veronika Voss und Myrtle Gordon vorgestellt, ihre Entwicklung skizziert und der Versuch vorgenommen, die Logik ihrer Verhaltensweisen und Gesten, das Selbst ihrer Figur zu er- und begründen. Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit waren die beiden Filme von Rainer Werner

²⁰⁷ In *OPENING NIGHT* wird der Sexualakt von Myrtle und Manny, dem Produzenten, ebenso ausgeblendet und kann somit nur vermutet werden, dennoch aufgrund einer Blickkonstellation im Rahmen einer Halbnah-Einstellung zwischen Myrtle, Manny und Dorothy nicht ausgeschlossen werden.

²⁰⁸ Seifert, Edith: *Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*. Quadriga. Weinheim, 1987. S 80.

Fassbinder und John Cassavetes, die in ihrer - bedingt durch die Filmsprache des Regisseurs - je unterschiedlichen ästhetischen, dramaturgischen und filmstilistischen Komposition (eine) Geschichte anhand einer Frauenfigur durch den Blick der Kamera für das Auge des Betrachters veranschaulicht haben.

Die zu Beginn bereits erwähnte Vorahnung des Ausgangs der Geschichte, die in die Bilder eingeschrieben ist, verwirklicht sich in den letzten Filmsequenzen dahingehend, indem nicht nur die Handlung ihre Auflösung erfährt, sondern auch die Figuren selbst derart zwischen den Blicken der anderen und dem Kamerablick ihre Posen einnehmen und als abschließende Geste realisieren. Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes ist es gelungen, in den abschließenden Filmsequenzen nochmals alle Kompositionsmerkmale zu arrangieren und verbinden, um auch dem Körper Kamera und dessen verschiedenartige Blickperspektiven und Blickwinkel seine Konnotation und Rolle in Hinblick auf die Gestaltung der Figur zu geben.

IV.6.1. Der beliebige Raum: *Realisierung des Wunsches*.

Gilles Deleuze hat sich in seinem filmtheoretischen Band „Das Bewegungs-Bild“ im Rahmen des Affektbildes dem Raum und seiner Konstruktion gewidmet. Nachdem er sich zuerst mit dem Ausdruck, dem Gesicht und der Großaufnahme beschäftigt hat, beschreibt er die affektive Wirkung eines Raumes, dessen Koordinaten nicht mehr allzu genau zu bestimmen sind. Neben dem Schatten, der vor allem im Film Noir und im expressionistischen Film seine Bedeutung hatte und dem Verfahren der poetischen Abstraktion, welches durch das Verhältnis des Lichts zum Weiß definiert ist, nennt Deleuze des Weiteren das Schwarz und das Weiß - welche er nicht unbedingt als Gegenpole bezeichnet - und die Farbe an sich als Mittel, den losgelösten Raum zu konstituieren.²⁰⁹

Fassbinders Film ist vorsätzlich in schwarz-weiß gedreht, Cassavetes' Film allerdings besticht durch impulsive Rot-Töne, die Myrtle Gordon permanent begleiten und ihre Figur verstärkt ausstellen. Fassbinder verkehrt absichtlich die Bedeutung seiner Farben, indem die klinischen Räume der Praxis Dr. Katz in grellen überbelichteten Weißtönen gehalten sind, Veronika und Robert Krohn hingegen Schwarztöne an sich tragen. Das

²⁰⁹ Vgl.: Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 155-167.

Schattenspiel tritt vor allem in Veronikas Rückzugszelle, ihrem „Refugium“ ein, und unterstreicht Veronikas Vorahnung bzw. Sehnsucht nach ihrer Erlösung. Bei Myrtle hingegen zielt das Rot auf die Umkehrung dessen, was Veronika erwartet. Die exzessive Farbe lässt in den Bildern immer einen Funken Hoffnung keimen und verstärkt Myrtles Intentionen, ihr Selbst zu erforschen und hervorzukehren. Das rote Kleid, welches sie in der Schlussszene von „The second Woman“ am Abend der Opening Night trägt, ist Ausdruck von Myrtles Bewältigung ihres Konfliktes.

Die Farbimpulse, die durch die Filmtechnik gegeben sind, laden das Bild auf und erzeugen die nötige Energie und Spannung. Unterstützt von der Apparatur der Kamera, die teils verwirrende Anschlüsse und verzerrte Perspektiven möglich macht, erhalten die Bilder fragmentierten Charakter um letztendlich aber doch die Bedeutung der Szene zu potenzieren und den Figuren durch den an Energie aufgeladenen Raum, der aufgrund dieser Konstellation entsteht, ihre Stellung zu geben.

„Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, 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 [sic!] wird.“²¹⁰

In DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS und OPENING NIGHT sind die Räume, die einzelnen Schauplätze der Handlung, zwar definierbar und im Kapitel „Verortung“ sehr konkret beschrieben worden, was Deleuze jedoch meint, sind jene Räume, die unter IV.5. zu kategorisieren versucht worden sind. Es handelt sich um Räume, die den Figuren unterschiedliche Existenzweisen bieten. Die Gesten und Verhaltensweisen der beiden Frauengestalten unterstreichen durch die Montage und durch den Affekt, der aufgrund des Einstellungsgeflechts und der teilweise unmöglichen Anschlüsse entsteht, die Bedeutung des Bildes, der Szene und letztendlich Konstituierung der Figuren in Zeit und Raum. Diese Zwischenräume des Films und die Zwischenräume der Charaktere offenbaren gemeinsam die Utopie, die Sehnsucht und das Hoffen, der beiden Frauenfiguren, die durch das Bild und den konstruierten Raum ihren Wunsch zu realisieren vermögen.

IV.6.2. Veronika und Myrtle: Abschied & Ankommen

„Abschied und Ankommen. Das ist das schönste im Leben.“ Mit diesen Worten verabschiedet sich Veronika von ihrer Ärztin, Dr. Katz, als diese ihr einen Besuch in

²¹⁰ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage. S 153.

ihrem Zimmer abstattet, bevor sie verweist. Diese Worte assoziieren Veronikas Gedankenkette. Im Bett liegend, der ganze Raum in ein weißes, grelles Licht getaucht, halluziniert Veronika bereits von ihrem bevorstehenden Tod, der von Dr. Katz bewusst geplant, und von Veronika beinahe erahnt wird. Gedankenverloren wiederholt Veronika zwei Sätze aus ihrem alten Film, der in der ersten Filmszene gezeigt wurde. *„Jetzt gehöre ich Ihnen. Jetzt kann ich Ihnen nur noch meinen Tod schenken.“*

Rainer Werner Fassbinder setzt Veronikas Sterben in einer Art Parallelmontage in Szene. Alternierend zeigt er Veronikas Abschieds-Show in der Villa Starnberg und ihr darauffolgendes Leiden und Sterben in der „Karfreitags-Szene“ in ihrem Refugium in der Praxis Dr. Katz. Die Show, die die Ärztin für Veronika inszeniert, ist in Veronikas persönlicher Vorstellung eine „Wiederauferstehungs-Feier“, in welcher sie ihre Tagträume, in den Vereinigten Staaten bei den drei großen Studios von Hollywood unter Vertrag zu stehen, auf ihrer ganz persönlichen „Show-Treppe“ stehend, mitteilt: *„Wissen Sie, wie das dort drüben heißt? Traumfabrik! Eine Fabrik, in der Träume gemacht werden! Und nicht Geld. Das müssen Sie sich mal vorstellen: Dass man Träume machen kann, ganz einfach machen...“*



Abb. 157-162

In der letzten Einstellung des Films, nachdem Veronika die von Dr. Katz absichtlich hinterlegten Schlaftabletten als Überdosis zu sich genommen hat, lässt Rainer Werner Fassbinder ihr Antlitz in einer Kreisblende verschwinden. Der schwarze Rahmen überdeckt das in Weiß gehaltene Bild und lässt, indem das Schwarz in diesem Film eine eher positive Konnotation erhält, die Auf- und Erlösung Veronikas erkennen.

In OPENING NIGHT zeigt die letzte Einstellung eine Berührung, eine Kontaktaufnahme zwischen Myrtle und Dorothy, der Ehefrau des Regisseurs. Diese Berührung ist Zeuge dafür, dass Myrtles beinahe verloren geglaubte Gesten in potentiell mögliche Gesten verkehrt worden sind. Nach Myrtles Tour de Force über die Treppe beim Bühneneingang,

durch den Korridor zwischen Bühneneingang und Garderobe und durch den leeren dunklen Bühnengang hinter den Kulissen, durch welchen sie - von Kelly und Jimmy gestützt - wankt und bereit ist, ihren Siegeszug anzutreten, kehrt sie motivierter und aufgeklärter denn je auf die Bühne zurück um ihren lang erwarteten Show-Act zu vollführen. In Erwartung ihres Auftrittes sind nicht nur das Publikum, sondern auch die Theaterkollegschaft hinter und auf der Bühne. Myrtle war, nachdem sie Nancy in ihrer zuletzt herbeigeführten Begegnung in ihrer geistlichen Vorstellung getötet hat, um darauffolgend Maurice aufzusuchen und ihm von der Bedeutung und Bewältigung des Theaterstücks zu überzeugen, geflüchtet und erscheint nun verspätet und völlig betrunken zur Premiere in New York.



Abb. 163-168

Nach anfänglichem Zögern steht die Theaterfamilie letztendlich hinter Myrtle und verhilft ihr mit sämtlichen notwendigen Mitteln zurück auf die Bühne, um dort ihrem Spiel und ihrer inszenierten Improvisation zu folgen. „*I'm not me, I used to be me*“, gesteht Myrtle in der Rolle der Virginia ihrem Bühnenpartner Maurice, in der Rolle des Marty. Der Filmbetrachter und die Theaterzuschauer werden in der letzten Szene im Stück Zeugen einer Schauspielerinnen, die jede Intrige hinter sich lässt und ihren Filmpartner an die Hand nimmt und mit ihm gemeinsam den Konflikt bewältigt, einen Konflikt der auf der Bühne stattfand, aber schon lange davor hinter der Bühne seinen Ausgang nahm. „*I wanna be capable*“ formuliert Myrtle ihren Wunsch und realisiert ihn soeben auf der Bühne ihres Lebens. Myrtles Performance im Schluss-Akt und der abermals improvisierte Dialog lassen auch Cassavetes' Methode und Handschrift nochmals erkennen, die dem Selbst der Schauspielerinnen ein reales Dasein ermöglichen.

V. DAS SELBST: ACTING & SHOWING

Im Rahmen dieser Forschungsarbeit galt es, das Selbst einer Figur, das Selbst einer Schauspielerin bzw. Darstellerin zu ergründen. Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes haben mit Veronika Voss und Myrtle Gordon zwei Frauengestalten geschaffen, die durch unterschiedlichste Befindlichkeiten bzw. Empfindlichkeiten bestechen. Sie durchleben Stadien der Erschöpfung und der Verzweiflung, des Schmerzes und der Trauer, der Erwartung und der Sehnsucht, und vor allem der Einsamkeit. Nachdem letztere eine Bedrohung für sie darstellt, sind sie permanent auf der Flucht vor ihrem momentanen Zustand und erschaffen sich unentwegt eine neue Realität, die durch Tagträumereien bzw. halluzinative Vorstellungen erprobt wird. Was Ray Carney für Cassavetes formuliert, gilt in diesem Fall auch für die Figuren Fassbinders, denn diese *„sind wogende Energieimpulse in Bewegung. Sie entziehen sich der Formwerdung. Ihre im steten Fluss befindlichen Identitäten stehen für eine Kritik an statischen, formelhafteren, passiveren Formen des Selbst“*.²¹¹ Veronika und Myrtle treiben ihr Spiel mit dem Körper bis ans Äußerste, ihre Marotten und Neurosen – *das Stolpern und Stottern, das Schreien und Seufzen, das Vibrieren der Stimme und das Zittern des Körpers, das Kommen und das Gehen (Anm. KD)* – die sich aus ihrem Gesten- und Gebärdenspiel nähren, werden von der Kamera aufgenommen und widerstandslos festgehalten. Wo die Figuren sind, dort befindet sich auch die Kamera. Entweder entweichen sie knapp neben der Kamera und laufen aus dem Bild, oder sie wenden ihren Rücken unmittelbar dem Kameraauge zu. Stehen sie kurz vor einem Zusammenbruch, fallen sie direkt in die Kamera hinein und verwischen das Bild. Ihr Konflikt wird durch das ihren Körper umgebende Spiel ausgestellt und durch das Aufnahmegerät an die Bildoberfläche übertragen. Fassbinder und Cassavetes verbergen nichts, sie zeigen alles, was notwendig ist, um die Geschichte, die sie erzählen wollen, auch so erzählen zu können. Die Figuren haben die Gewissheit, ihr So-Sein vorführen und darstellen zu können. Nicole Brenez hat sich in einem Aufsatz zum Thema Filmschauspiel mit Jean Luc Godards' Werk beschäftigt und dabei unterschiedliche Schauspielsysteme entwickelt. Die Frage nach der Auffassung des Filmschauspiels, der Rolle und jener von Realismus, Narration und Bildstatus hat sie in ihren Forschungsansatz der figuralen Analyse miteinbezogen.²¹² Brenez unterscheidet ein „modernes System“ vom klassischen System

²¹¹ Carney, 1989. Zitiert nach: Buchschwenter, Robert: *Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch die Wahrheit*. - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 62.

²¹² Vgl.: Streiter, Anja: *Doch das Paradies ist verriegelt...* – In: Widmann, Tanja/Schmutz, Hemma (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Walther König. Köln, 2004. S 53.

der Verkörperung. Ersteres besteht darin, anhand der Überschreitung bzw. auch Unterschreitung der Fiktion eine zu enthüllende Wahrheit, das aufscheinende Sein, zu offenbaren.²¹³ Sie kommentiert mit dem Begriff der *Präsenz*, um mit diesem das Sein zu begründen: „Das Schauspielsystem der Offenbarung oder Enthüllung ist, so Brenez, von dem Glauben geprägt, durch Effekte von Präsenz im Schauspiel entweder die Wahrheit des Seins zu berühren oder den Zugang zur Frage nach dem, was das Sein ist, zu ermöglichen“²¹⁴. Dieses System geht davon aus, „dass das Spiel Wahrheit enthält und produziert, und nicht nur auf eine Wahrheit, die außerhalb des Spiels liegt, verweist (Hervorh. im Original)“²¹⁵. Es handelt sich somit nicht um den Schauspieler bzw. die Schauspielerin „als Person (als dessen bzw. deren wahren Kern), sondern als Subjekt, d.h. hier: als ein Sein, dessen Wesen die Möglichkeit ist (und ich füge an, um das Schauspiel als reine Geste)“²¹⁶. Veronikas „Sich-Zeigen“, das sich durch ihr *Showing* vollzieht und Myrtles „Etwas-Zeigen“, das sich aufgrund ihres *Acting* realisiert (Anm. KD), bieten Möglichkeiten, das Innere ihrer Person an die Oberfläche zu kehren und somit ein Selbst sichtbar zu machen, das zwar vom Filmbetrachter erst entdeckt, aber nach und nach wahrhaftig aufgenommen werden kann.

„Die Differenzen in der Struktur des Zeigens enthüllen dabei den Ort des Auratischen. Dieses zeigt sich und bleibt unbestimmt in jenem Zwischen markiert, das den Unterschied zwischen Sich-zeigen und etwas zeigen bzw. Zeigen-als ausmacht. Es nennt die prinzipielle Unzulänglichkeit der Präsenz – zugleich jene Stelle, wo die eigentümliche Magie entsteht, die der leiblichen Gegenwart zukommt: die Faszination, die entsteht, wenn wir durch den Anderen, seine physische Gegenwart, seine Stimme oder die Gravität seiner Bewegungen affiziert werden.“²¹⁷

Veronika und Myrtle sind letzten Endes davon befreit, ihr Selbst zu enthüllen. Das Selbst, das diesen Frauenfiguren bereits inhärent ist, ist zwar keineswegs als stabile bzw. fixe Kategorie zu verstehen, aber es ist bereits das, was es ist: „*There is no simpler, more innocent self underneath these various gestures, stances and roles. These are (Anm. KD) their characters' selves.*“²¹⁸ Was am Ende des Films bleibt bzw. verschwindet, sind nicht die Personen, sondern das, was ihnen Lebenskraft gegeben hat: SEHNSUCHT & HOFFNUNG.²¹⁹

²¹³ Vgl.: Streiter, Anja: *Doch das Paradies ist verriegelt...* – In: Widmann, Tanja/Schmutz, Hemma (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Walther König. Köln, 2004. S 54.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd. S 55.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Mersch, Dieter: *Körper zeigen*. – In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Verkörperung*. Francke. Tübingen, 2001. S 87. (Bd. 2 der Reihe Theatralität)

²¹⁸ Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985. S 249.

²¹⁹ Vgl.: Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 80. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

LITERATURVERZEICHNIS

- Alexander, Georg: *Die Dramaturgie der Gefühle..* – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 13-54. (Bd. 29 d. Reihe Film)
- Bae, Sang Joon: *Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung*. Gardez!. Remscheid, 2005. (Bd. 44 d. Schriftenreihe Filmstudien, hgg. V. Thomas Koebner)
- Beckmann, Aki: *Gesicht und Körper. Ausdruck. Affekt. Physiognomik*. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung der Universität Wien zum Thema Film/Körper. 10. Mai 2006.
- Blüher, Dominique: *Französische Ansätze zur Analyse der filmischen Figur – André Gardies, Marc Vernet, Nicole Brenez*. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 61-70. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)
- Blümlinger, Christa: *Die Figur des Bildstillstands bei Rainer Werner Fassbinder*. – In: Nessel, Sabine (Hrsg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Bertz + Fischer. Berlin, 2008.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch*. – In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Reclam. Stuttgart, 2001. S 224-233.
- Braun, Christoph: *Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse*. Parodos Verlag. Berlin, 2010.
- Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 73-92. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)
- Brückner, Margrit: *Schönheit und Vergänglichkeit*. – In: Akashe-Böhme, Farideh (Hrsg.): *Reflexionen vor dem Spiegel*. Suhrkamp. Frankfurt, 1992. Erste Auflage. S 175-213.
- Buchschwenter, Robert: *Das Schauspiel oder die Vermittlung des Scheins durch die Wahrheit*. – In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 57-78.
- Burkel, Ernst: *Reagieren auf das, was man erlebt*. – In: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt, 1986. S 141-145.
- Carney, Ray (Hrsg.): *John Cassavetes über Cassavetes*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2003.
- Carney, Ray (Hrsg.): *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge University Press, 1994. Erste Auflage.
- Carney, Raymond. *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. University of California Press. London, 1985.
- Cassavetes, John: *Bekenntnisse eines Cineasten*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 7-12. (Bd. 29 d. Reihe Film)
- Charity, Tom: *John Cassavetes. Lifeworks*. Omnibus Press. London, 2001.
- Combs, Richard: *As time goes by (John Cassavetes)*. – In: Hillier, Jim (Hrsg.): *American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader*. Bfi Publishing. London, 2001. S 5-9.

- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Suhrkamp. Frankfurt, 1997. Erste Auflage.
- Dux, Günter/Marquard, Odo/Ströker, Elisabeth: *Helmuth Plessner. Ausdruck und menschliche Natur*. Suhrkamp. Frankfurt, 2003. Erste Auflage. (Bd. VII d. Reihe Gesammelte Schriften)
- Eller, Nicola Alice: *John Cassavetes. Kino der spontanen Emotionen*. Diplomarbeit. Wien, 1995.
- Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*. Bertz + Fischer GbR. Berlin, 2012. 2. Auflage. (Bd. 9 der Reihe >film<)
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. – In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung und Authentizität*. A. Francke. Tübingen, 2000. S 11-30.
- Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance*. – In: Fischer-Lichte, Erika/Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung und Authentizität*. A. Francke. Tübingen, 2000. S 59-70.
- Freybourg, Anne Marie: *Film und Autor: eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder*. Dissertation. Hamburg, 1993.
- Gledhill, Christine: *Zeichen des Melodrams* – In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. PVS Verleger. Wien, 1994. S 191-210.
- Gotto, Lisa: *Stil Leben. Körperaffekt und Medienperformanz bei John Cassavetes*. – In: Kallwies, Nicole/Schütz, Mariella (Hrsg.): *Mediale Ansichten. Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Mannheim 2005*. Schüren. Marburg, 2006. S 137-144.
- Hickethier, Knut: *Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens*. – In: Heller, Heinz B (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielern – Darstellen – Erscheinen*. Schüren. Marburg, 1999. S 9-30. (Bd. 7 d. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft)
- Jansen, Peter W.: *Kommentierte Filmografie*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *John Cassavetes*. Carl Hanser. München, 1983. S 55-146. (Bd. 29 d. Reihe Film)
- King, Geoff: *American Independent Cinema*. Tauria. London, 2005.
- Klein, Thomas: *Ernst und Spiel – Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*. Dissertation. Bender. Mainz, 2004.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Reclam. Stuttgart, 1999. S 118.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. Gardez! St. Augustin, 2002. (Band 20 der Reihe Filmstudien)
- Kouvaros, George: *Where does it happen? John Cassavetes and cinema at the breaking point*. University of Minnesota Press. Minnesota, 2004.
- Lang, Andrea: *Das Privattheater des John Cassavetes. Logos Hollywood und hysterische Form*. – In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 11-31.
- Lang, Andrea: *The new symbol of hope in America. Seymour Cassel im Gespräch mit Andrea Lang*. – In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 79-90.

- Löffler, Petra: *Riskante Gesten. John Cassavetes' Opening Night (USA 1977)*. – In: Braidt, Andrea B./Büttner, Elisabeth (Hrsg.): *John Cassavetes Filmmaker*. Böhlau. Wien, 2009. S 61-78. (Bd. 4 d. Sammelreihe Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 55. Jahrgang 2009).
- Marschall, Susanne: *Mad Girls. Die Wiederkehr der weiblichen Hysterie*. – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Gardez!. St. Augustin, 1998. S 115-126. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)
- Mersch, Dieter: *Körper zeigen*. – In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Verkörperung*. Francke. Tübingen, 2001. S 75-90. (Bd. 2 der Reihe Theatralität)
- Messmer, Claudia: *Gena. Ein Rollenportrait* - In: Lang, Andrea/Seiter, Bernhard (Hrsg.): *John Cassavetes – DirActor*. PVS Verleger. Wien, 1993. S 109-124.
- Monaco, James: *American Film Now*. Carl Hanser. München/Wien, 1985. 2. Auflage.
- Müller, Wolfgang/Naumann, Uwe (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Dargestellt von Michael Töteberg*. Rowohlt Taschenbuch. Hamburg, 2002.
- Pawlikowski, Pawel: *Filme als Antwort auf bestimmte Entwicklungen (1982). Rainer Werner Fassbinder über Die Sehnsucht der Veronika Voss*. – In: Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2004. S 579-588.
- Pott, Sabine: *Film als Geschichtsschreibung bei Rainer Werner Fassbinder. Fassbinders Darstellung der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Frauenfiguren in seiner „BRD-Trilogie“: Die Ehe der Maria Braun (1978), Lola (1981) und Die Sehnsucht der Veronika Voss (1982)*. Dissertation. Peter Lang GmbH. Frankfurt, 2002.
- Schenk, Katharina: *Von den Brettern auf die Leinwand. Darstellungsformen von Theater im Film*. Diplomarbeit. Wien. 1998.
- Schlumberger, Hella: *Ich habe mich mit meinen Filmfiguren verändert*. – In: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt, 1986. S 108-128.
- Schütte, Wolfram: *Wenn ich nicht arbeite – ich weiß gar nicht, wie das so richtig ist*. – In: Töteberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt, 1986. S 67-81.
- Seifert, Edith: *Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*. Quadriga. Weinheim, 1987.
- Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Henschel. Berlin, 2002. 6. Auflage. Band 1.
- Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Verlag Vorwerk 8. Berlin, 1995. (Bd. 2 d. Schriftenreihe Traversen)
- Streiter, Anja: *Doch das Paradies ist verriegelt...* – In: Widmann, Tanja/Schmutz, Hemma (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Walther König. Köln, 2004. S 49-64.

Thomsen, Christian Braad: *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk eines maßlosen Genies*. Rogner & Bernhard. Hamburg, 1993. 1. Auflage.

Tötberg, Michael (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt, 1984.

Wiegand, Wilfried: *Ich weiß über nichts als über den Menschen Bescheid*. – In: Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*. Verlag der Autoren. Frankfurt, 2004. S 273-300.

Wiegand, Wilfried: *Interview I*. – In: Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. Fischer Taschenbuch. Frankfurt, 1992. S 75-94.

INTERNET

Berliner, Todd: *Hollywood Movie Dialogue and the "Real Realism" of John Cassavetes*. Online im Internet:
URL: <http://www.jstor.org/stable/1213821> [2013-04-22]

Brocher, Corinna: *Rainer Werner Fassbinder über seinen Film Fontane Effi Briest*. Online im Internet:
URL: www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=24&textid=119 [2013-04-22]

Canby, Vincent: *Fassbinders '„Veronika Voss“*. Online im Internet:
URL: www.nytimes.com/1982/09/24/movies/fassbinder-s-veronika-voss.html [2013-04-22]

Katzman, Lisa: *Midsection Cassavetes. Moment by Moment*. Online im Internet:
URL: <http://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=9408> [2013-04-22]

Schütte, Wolfram: *Das Herz des neuen Deutschen Films. Rückblicke auf die Ära Fassbinder*.
Online im Internet: URL: www.fassbinderfoundation.de/de/werk2.php [2013-04-22]

Slotnik, Daniel E.: *Rosel Zech, a movie actress favoured by Fassbinder, dies at 69*. Online im Internet:
URL: www.nytimes.com/2011/09/05/movies/rosel-zech-german-actress-favored-by-fassbinder-dies-at-69.html?_r=1& [2013-04-22]

Streiter, Anja: *Just be yourself! Which self?* Online im Internet:
URL: www.nachdemfilm.de/content/just-be-yourself-which-self [2012-02-12]

FILME

OPENING NIGHT. Regie: John Cassavetes. Drehbuch: John Cassavetes. USA: Faces Distribution Company 1977. Fassung: Kauf-DVD. Koch Media GmbH, 2007.

DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS. Regie: Rainer Werner Fassbinder. Drehbuch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, Rainer Werner Fassbinder. D: Laura Filmproduktion GmbH 1982. Fassung: Kauf-DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2006.

ABBIDLUNGSVERZEICHNIS

II.1.1. Die Sehnsucht der Veronika Voss: Auf den ersten Blick – „Im Kino“

Abb. 1	00.00.16
Abb. 2	00.01.48
Abb. 3	00.01.55
Abb. 4	00.02.03
Abb. 5	00.02.06
Abb. 6	00.02.13
Abb. 7	00.02.20
Abb. 8	00.02.33
Abb. 9	00.02.43
Abb. 10	00.02.49
Abb. 11	00.03.00
Abb. 12	00.03.28

II.2.1. Opening Night: Auf den ersten Blick – „Im Theater“

Abb. 13	00.00.03
Abb. 14	00.00.10
Abb. 15	00.00.27
Abb. 16	00.00.32
Abb. 17	00.00.33
Abb. 18	00.00.36
Abb. 19	00.00.37
Abb. 20	00.00.42
Abb. 21	00.01.13
Abb. 22	00.02.23
Abb. 23	00.03.19
Abb. 24	00.03.23
Abb. 25	00.03.29
Abb. 26	00.03.52
Abb. 27	00.04.03
Abb. 28	00.04.04
Abb. 29	00.04.13
Abb. 30	00.04.16
Abb. 31	00.04.22

III.1.2. Veronika Voss: Die Vorstellung: Veronika Voss – Filmschauspielerin.

Abb. 32	00.02.49
Abb. 33	00.03.37
Abb. 34	00.03.56

III.1.3. Veronika Voss: Nach der Vorstellung: Die geheimnisvolle Unbekannte.

Abb. 35	00.04.11
Abb. 36	00.04.18
Abb. 37	00.04.38
Abb. 38	00.05.35
Abb. 39	00.06.37
Abb. 40	00.06.50
Abb. 41	00.07.00
Abb. 42	00.07.09
Abb. 43	00.07.31

III.1.4. Veronika Voss: Veronika Voss im Bild: Zwischen Nähe & Distanz.

Abb. 44	00.02.44
Abb. 45	00.09.58
Abb. 46	00.12.44
Abb. 47	00.25.47
Abb. 48	01.24.40
Abb. 49	00.30.54
Abb. 50	00.34.39
Abb. 51	00.26.57
Abb. 52	01.30.03
Abb. 53	00.25.09
Abb. 54	00.25.23
Abb. 55	00.25.27
Abb. 56	00.43.24
Abb. 57	00.36.41
Abb. 58	01.34.11
Abb. 59	01.35.47
Abb. 60	01.36.58

III.2.2. Myrtle Gordon: Myrtle Gordon: The actress between the stages.

Abb. 61	00.04.22
Abb. 62	00.04.29
Abb. 63	00.04.32
Abb. 64	00.04.41
Abb. 65	00.04.49
Abb. 66	00.04.50
Abb. 67	00.04.54
Abb. 68	00.04.56
Abb. 69	00.05.13
Abb. 70	00.05.16
Abb. 71	00.05.25
Abb. 72	00.06.42
Abb. 73	00.07.25
Abb. 74	00.07.28
Abb. 75	00.07.40
Abb. 76	00.08.19
Abb. 77	00.08.28
Abb. 78	00.08.35
Abb. 79	00.09.05

II.2.3. Myrtle Gordon: Zwischen den Vorstellungen: The star and his gestures.

Abb. 80	00.00.20
Abb. 81	00.07.50
Abb. 82	01.00.09
Abb. 83	01.00.35
Abb. 84	00.51.09
Abb. 85	01.30.27
Abb. 86	00.34.47
Abb. 87	01.27.12
Abb. 88	01.30.32
Abb. 89	01.35.01
Abb. 90	01.32.07
Abb. 91	00.30.18
Abb. 92	00.05.24
Abb. 93	01.39.54
Abb. 94	01.39.07
Abb. 95	00.11.43

Abb. 96	00.37.31
Abb. 97	00.55.37
Abb. 98	01.01.22

IV.2. Die Verortung: Veronika & Myrtle

Abb. 99	00.47.09
Abb. 100	01.28.39
Abb. 101	01.50.36
Abb. 102	00.25.09
Abb. 103	00.56.11
Abb. 104	00.12.51
Abb. 105	01.48.02
Abb. 106	01.11.58

IV.5.1. Raum der Erfindung: Veronika & Myrtle

Abb. 107	00.19.40
Abb. 108	00.19.52
Abb. 109	00.21.30
Abb. 110	00.22.54
Abb. 111	00.44.29
Abb. 112	00.45.54
Abb. 113	00.46.17
Abb. 114	00.47.09
Abb. 115	00.09.33
Abb. 116	00.09.48
Abb. 117	00.11.25
Abb. 118	00.11.51
Abb. 119	00.14.18
Abb. 120	00.14.24
Abb. 121	00.14.42

IV.5.2. Raum der Erinnerung: Veronika & Myrtle

Abb. 122	00.27.33
Abb. 123	00.28.06
Abb. 124	00.28.36
Abb. 125	00.29.02
Abb. 126	00.57.53
Abb. 127	00.57.59
Abb. 128	00.58.08
Abb. 129	00.59.21
Abb. 130	01.33.09
Abb. 131	01.33.10
Abb. 132	01.33.13
Abb. 133	01.33.25
Abb. 134	00.12.38
Abb. 135	00.12.47
Abb. 136	00.12.52
Abb. 137	00.15.24
Abb. 138	00.16.14
Abb. 139	00.16.26
Abb. 140	00.16.48

IV.5.3. Raum der Verhandlung: Veronika & Myrtle

Abb. 141	00.48.00
Abb. 142	00.48.55
Abb. 143	01.13.29

Abb. 144	01.50.27
Abb. 145	00.25.27
Abb. 146	00.43.18
Abb. 147	01.26.33
Abb. 148	01.26.55

IV.5.4. Raum des Begehrens: Veronika & Myrtle

Abb. 149	00.56.11
Abb. 150	00.56.18
Abb. 151	00.57.31
Abb. 152	01.00.06
Abb. 153	00.31.59
Abb. 154	00.32.56
Abb. 155	00.35.48
Abb. 156	00.36.59

IV.6.2. Raum des Wunsches: Veronika & Myrtle

Abb. 157	01.46.05
Abb. 158	01.47.50
Abb. 159	01.48.02
Abb. 160	01.59.32
Abb. 161	02.13.18
Abb. 162	02.16.29
Abb. 163	01.30.31
Abb. 164	01.32.38
Abb. 165	01.34.08
Abb. 166	01.34.29
Abb. 167	01.35.49
Abb. 168	01.38.04

DIE FILME

„DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (BRD 2, 1955)“, Rainer Werner Fassbinder, D, 1982

35mm, 16:9, schwarz/weiss, 104 min., 1982, Goldener Bär für bester Film, Intern. Filmfestspiele Berlin

Drehbuch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, Rainer Werner Fassbinder, Produzent: Thomas Schühly

Kamera: Xaver Schwarzenberger, Musik: Peer Raben

Rosel Zech	<i>Veronika Voss, Schauspielerin</i>
Hilmar Thate	<i>Robert Krohn, Reporter</i>
Annemarie Düringer	<i>Dr. Katz, Ärztin</i>
Doris Schade	<i>Josefa, Assistentin Dr. Katz</i>
Cornelia Froboess	<i>Henriette, Fotografin, Freundin Krohn</i>
Eric Schumann	<i>Dr. Edel, Vertreter Gesundheitsamt</i>
Armin Mueller-Stahl	<i>Max Rehbein, Drehbuchautor</i>
Rudolf Platte	<i>Herr Treibel, alter Mann</i>
Johanna Hofer	<i>Frau Treibel, alte Frau</i>
Elisabeth Volkmann	<i>Grete, Journalistin</i>
Hans Wyprächtiger	<i>Chefredakteur</i>
Günter Kaufmann	<i>GI, Dealer</i>
Lilo Pempeit	<i>Chefin</i>

„OPENING NIGHT“, John Cassavetes, U.S.A., 1977

35mm, 16:9, Farbe (Metrocolor), 147 min., 1978, Silbener Bär für Gena Rowlands, Internationale

Filmfestspiele Berlin, Drehbuch: John Cassavetes, Produzent: Al Ruban, Sam Shaw Kamera: Al Ruban

Musik: Bo Harwood

Gena Rowlands	<i>Myrtle Gordon, Schauspielerin (Rolle im Stück: Virginia)</i>
John Cassavetes	<i>Maurice Aarons, Schauspieler (Rolle im Stück: Marty)</i>
Ben Gazzara	<i>Manny Victor, Regisseur</i>
Joan Blondell	<i>Sarah Goode, Autorin</i>
Paul Stewart	<i>David Samuels, Produzent</i>
Zohra Lampert	<i>Dorothy Victor, Ehefrau Regisseur</i>
John Tuell	<i>Gus Simmons, Schauspieler (Ex-Mann im Stück)</i>
Ray Powers	<i>Jimmy, Mann für alles hinter der Bühne</i>
John Finnegan	<i>Bobby, Requisiteur</i>
Louise Fitch	<i>Kelly, Garderobiere</i>
Fred Draper	<i>Leo, hinter der Bühne...</i>
Laura Johnson	<i>Nancy Stein, junges Mädchen, Fan</i>
Katherine Cassavetes	<i>Vivian</i>
Lady Rowlands	<i>Melva Drake</i>

ANHANG

Abstract

Der Titel der vorliegenden Diplomarbeit *“ACTING OR COLLAPSING – Entgrenzung als Methode bei John Cassavetes & Rainer Werner Fassbinder“* bildet nur den Ausgangspunkt der Forschungsfrage, die sich dem Selbst der hauptdarstellenden Frauenfiguren Veronika Voss und Myrtle Gordon widmet. Im Titel formulieren zwei substantivierte Verben indirekt eine Frage, die unmittelbar einen Spalt, einen Zwischenbereich eröffnet. Diesen Raum dazwischen, den die beiden bezeichneten potentiellen Handlungsweisen, die sich auf das darstellerische Spiel der beiden Frauengestalten beziehen, umgrenzen, gilt es im Rahmen dieser Arbeit zu erkunden.

Sowohl Veronika Voss als auch Myrtle Gordon treiben ihr schauspielerisches Potential an die Spitze und lassen ihre Darstellungen auf, hinter und jenseits der Bühne fragwürdig werden. Obgleich in dieser Arbeit Schauspieltheorie und filmische Figurenanalyse Methoden darstellen, um sich dem Untersuchungsgegenstand zu nähern, gilt es Variationen bzw. neue Definitionen von Begriffen wie *dem Schauspiel, seiner Darstellung, der Figur und deren Rolle(n)* zu finden. Diese Termini werden dem jeweiligen Erscheinungsbild der Schauspielerinnen und ihren dementsprechenden Verhaltensweisen in dem von der Kamera mit-inszeniertem räumlichem Konstrukt anzupassen versucht. Die *Geste* als Potential und deren Veranschaulichung dienen dazu, einen möglichen gemeinsamen Nenner zu finden, der durch eben diese Geste sich eröffnenden Handlungsweisen und Spielräume den Schauspielerinnen gerecht werden soll. Vielschichtig fällt der Begriff der Bühne aus, welche den Boden für die unterschiedlichen Rollen spielenden Frauenfiguren bietet. Veronika Voss und Myrtle Gordon machen jeden Raum, jeden Ort zu einer Art Bühne, auf welcher sie agieren, spielen, darstellen, ausbrechen und teilweise auch zusammenbrechen. Das Leben wird zur Bühne, die Bühne aber auch zum Leben. Während Myrtle Gordon Spuren ihres Lebens als professionelle Schauspielerin hinterlässt und weiterführt, werden Veronika Voss‘ Spuren, ihre Geschichte, ihre Vergangenheit und ihr Diva-Dasein einerseits an die Oberfläche geführt, andererseits verwischt und radikal ausgelöscht.

Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes zeichnen diese Spuren in das Bild hinein, indem diese sich am Körper der Schauspielerinnen materialisieren. Somit werden auch der Regisseure Handschrift und Idee erkennbar, indem diese durch den

Schauspielerkörper und den technischen Körper Kamera transponiert werden um dem Selbst der Figuren und ihrem Verhältnis zu Rolle und Leben zur Präsenz zu verhelfen: *Das Dasein des Autors verschreibt sich der Geschichte, die Figur wird dadurch nicht echter, aber genauer.*“²²⁰ Um zu dem Selbst der Figuren vorzudringen, gilt es Fassbinders und Cassavetes‘ Methode zu analysieren und ergründen. Das abwechselnde Verwirrspiel zwischen Schauspielerin und Kamera, das Konstruieren beliebiger Räume, die ihre Homogenität eingebüßt haben und das Auflösen einer gewohnten vertrauten Distanz des Filmzuschauers zum Geschehen lösen nach und nach den filmischen Rahmen auf. Eine offene filmische Form unterstützt die Sichtbarmachung des Geschehens, wobei die eigentliche Realisierung der Figuren erst im Kopf des Filmzuschauers passiert. Diese Entgrenzung nach außen treiben Fassbinder und Cassavetes bewusst an die Spitze um auch zum Selbst des Filmwahrnehmenden vorzudringen. Das eigentliche Sein der Figuren besteht darin, ein Werden derselben in der Rezeption des Filmbetrachters zu realisieren.

²²⁰ Brenez, Nicole: *Die Anti-Körper. Abenteuer eines klassischen Körpers bei Genet, Fassbinder und Van Sant.* – In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper.* Gardez!. St. Augustin, 1998. S 80. (Bd. 3 d. Schriftenreihe Filmstudien)

Lebenslauf

Name: Kathia Deninger
Geburtsdatum, Ort: 01.10.1976, Hollabrunn
Wohnhaft in: Theresienfeld
Familie: in Partnerschaft lebend, 2 Kinder (2007, 2009)

SCHULBILDUNG:

1982-1986: Volksschule, Göllersdorf
1986-1990: Bundesgymnasium, Hollabrunn
1990-1995: Bundeshandelsakademie, Hollabrunn

BERUFLICHE LAUFBAHN:

10/1995-10/1996: Kontaktassistentin bei Schilling Communications
Werbeagentur, Peter Schilling, 1190 Wien
11/1996-11/1999: Assistentin der Kunst & PR-Abteilung der Sammlung Essl /
Fritz Schömer GmbH, 3400 Klosterneuburg
11/1999-02/2001: Assistentin der geschäftsführenden Kuratorin in der
Sammlung Essl, 3400 Klosterneuburg
03/2001-08/2002: Office Management in der E-Business-Unit von One
Connect Austria GmbH (Orange GmbH), 1210 Wien

AKADEMISCHER BILDUNGSWEG:

WS 2002: Beginn Diplomstudium: Theater-, Film- u. Medienwissenschaft an der
Universität Wien, Schwerpunkte im Bereich freie Wahlfächer: Philosophie, Medien

DRAMATURGIEASSISTENTIN, REGIEASSISTENTIN und INSPIZIENTIN BEI:

2003: Gloriatheater Wien, Gerald Pichowetz
2004, 2005: Festspiele Berndorf, Felix Dvorak
2004, 2005, 2006: Hexensommer Bucklige Welt, Wolfgang Werner

Seit 2011: Dramaturgie & Choreographie von Kindermusicals (für Kinder v. 4-10 J.) im
Seelsorgeraum Steinfeld: Schwerpunkt Rhythmik, Tanz und Rollengestaltung

2013: Eintritt in Neue Selbständigkeit: journalistische und schriftstellerische Tätigkeit.

Danksagung

Diese Diplomarbeit ist am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien entstanden.

Mein Schritt, ein erfülltes Berufsleben hinter mir zu lassen und ein Studium zu beginnen, war ein sehr entscheidender, aber nicht zu groß, um nicht realisiert werden zu können.

Ich danke meinen *Eltern und Großeltern* für die finanzielle Unterstützung, dafür, dass sie fest an mich geglaubt haben und meinen freien Willen nie gebändigt haben und die nötige Voraussetzung dafür geschaffen haben, so einen Weg gehen zu können.

Herzlicher Dank gilt meinem Lebenspartner *Hannes*, der mir die Möglichkeit gegeben hat, bei den Kindern zu Hause zu sein und nebenbei mein Studium abschließen zu können. Ich bin ihm dankbar dafür, dass er mir mein eigenes Tempo zugestanden hat.

Besonderer Dank gebührt meiner Schwiegermutter *Johanna*, die mir und den Kindern all die Jahre ausnahmslos zur Seite stand und immer zur Stelle ist, wenn man Hilfe nötig hat.

Ich danke herzlichst *Monika & Alois und allen Menschen*, die verlässlich und liebevoll Obacht auf unsere Kinder gegeben und mir Zeit für mein Studium geschenkt haben.

Mein besonderer Dank gilt **Fr. Prof. Dr. Elisabeth Büttner**, die mich nicht nur die ganze Phase der Diplomarbeit hindurch unterstützt und motiviert hat, sondern auch die geeignete Methode fand, um meine Wahrnehmungen und Ideen in Erkenntnis zu verwandeln, um diese gekonnt und überzeugt als Wissen in meine Arbeit einfließen zu lassen. Vielen Dank für diese wertvolle Erfahrung und die Hoffnung auf noch mehr davon.

Ich widme diese Diplomarbeit meinem 90jährigen Großvater Anton,
meinen Kindern Lorenz & Anton und *meinem SELBST*.

*"Wer sind wir? Wo kommen wir her? Wohin gehen wir?
Was erwarten wir? Was erwartet uns?
Viele fühlen sich nur als verwirrt.
Der Boden wankt, sie wissen nicht warum und von was.
Dieser ihr Zustand ist Angst, wird er bestimmter, so ist er Furcht. [...]
Es kommt darauf an, das Hoffen zu lernen. [...]" (Ernst Bloch)*