Gena Rowlands ist Gena Rowlands.

Zum filmischen Körperspiel am Beispiel von John Cassavetes´*A Woman Under the Influence*

„...daß er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt.“[1]

Im Kino evoziert jedes erste Bild eines Films den Vergleich mit dem Beginn der Welt als Vorstellung. Von dem „ersten Auge, das sich öffnet, und habe es einem Insekt angehört, (bleibt) das Daseyn jener ganzen Welt abhängig, als von dem nothwendig Vermittelnden der Erkenntniß, für die und in der sie allein ist und ohne die sie nicht einmal zu denken ist: denn sie ist schlechthin Vorstellung.“[2] Und als eine solche Vorstellung bindet sich die Welt fundamental an das Bewußtsein und an den Leib, die diesem Auge angehören, dem dieses Auge angehört. Anhand dieser ersten allgemeinsten Form der Erfahrung, der Korrelation eines jeden Objekts als Vorstellung zu (s)einem Subjekt als Vorstellendem, kann Arthur Schopenhauer eine Art medientheoretische Vorentscheidung für eine automatisierte *camera obscura* treffen, wie sie elf Jahre nach Erscheinen seines Hauptwerks, von Daguerre perfektioniert, in die Welt gerade dieser Vorstellung einbrechen sollte.

Mit dem *dritten* Auge, das sich als Kameraauge öffnet, entbindet bzw. verdoppelt sich die Welt als Vorstellung, löst sich ab von ihrem historischen Träger, dem Subjekt *Mensch*, und findet in eigenartig verkümmerter, reduzierter, dennoch überzeugender Form einen „anschaulichen, unmittelbaren, sich selbst vertretenden und verbürgenden“[3] Ausdruck als Photographie. Die Spaltung des Subjekts findet vorerst im unbeweglichen Monoskopisch-Vorstellenden des Photoapparates ihre Konkretion. Für diesen ist die Beziehung zu den Objekten, also den Vorstellungen, gebunden an die Künstlichkeit der Momentaufnahme, die perspektivisch-augenblickliche Orientierung der Lage verschiedener Raumteile und Körper. Die Filmkamera hingegen reorganisiert, als Vorstellende, die Sukzession der Momentfolgen dieser Körper innerhalb einer vitalen Einstellung und führt diese, als *Bewegungsbild*, somit als Vorstellung zweiten Grades, den zuschauenden Augen im Kinoraum vor (der Zuschauer ist also Vorstellender zweiter Instanz).

Mediale Artefakte sind Apologeten eines *notwendigen Scheins*. Sie verweisen gleichzeitig auf ihre Analogie zur menschlichen Wahrnehmung und auf das sie bedingende, erzeugende *Maschinen-Bewußtsein*.

Kampf der Schatten

Mit dem ersten Bild des Films *A Woman Under The Influence*[4] höre ich eine Arie, sehe ich von einer erhöhten Stelle aus Männer in einem Wasserloch, rundherum lehmige Erde. Sie bewegen sich langsam aus der Grube, ziehen sich an Seilen aus dem dunklen Wasser. Es ist der Arbeitsort von Nick und

---

[1] Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, S. 33, § 1.
[2] Ebda, S. 67, § 7.
[3] Ebda, S. 65, § 7.
[4] John Cassavetes: *A Woman Under The Influence*. USA 1975.

später Nachmittag des ersten Tages. In drei zusammenhängenden Tagen und einem Tag Monate später erzählt der Film die Geschichte einer seelischen Verwundung, von Mabel, die sich unumkehrbar vom Gewohnten, Normalen entfernt, sich schmerzvoll zurücknimmt, weg von Nick, ihrem Mann, von ihren Kindern, von ihrer Wohnung. Einer endgültigen *abweichenden Bewegung* sehe ich zu: Mabels Unruhe, ihrer Angst vor Fehlern, zu versagen, ihrem beständigen Kampf gegen bösartige Phantome, der alltäglichen Überforderung, ihrem Zweifel und Selbstzweifel, ihrer Trauer, ihrem Mißtrauen, ihrer Fröhlichkeit, die dem Zusammenbruch vorausgeht, diesen als „leere, fröhliche Fahrt“[5] begleitet. Der dritte Tag, der Tag zwischen ihrer Abkehr und ihrer Wiederkehr, zeigt Nick, der sich bemüht, das Leben fortzusetzen, die Mutter zu ersetzen, diese selbst (in aller Unruhe) zu werden. Am letzten Tag kommt Mabel zurück. Die Familie erwartet sie. Doch das Vertraute, die Erinnerungen verweigern die Gegenwart. Die Frau schließt sich erneut aus. Der Mann versucht, sie zurückzuholen. Doch erst ein Schlag, ein Fall markiert die Umkehr. Nicht unbedingt die aus der UnOrdnung, sondern die aus dem Spiel, aus dem Film.

Alle Einstellungen, alle Bilder von Mabel, vom Anfang des Films bis zu ihrem Weggang (ihrer Einweisung), sind in gewisser Weise *Doppelbelichtungen* mit verengtem Ausgang. Virtuell doppelbelichtet in einem ersten Teil der Sequenz: ein beschreibendes Bild des Faktischen *und* ein utopisches Bild der Hoffnung, der Wünsche, treten beide Bilder dann in einem zweiten Teil auseinander und ein drittes Bild, ein *Bild des blinden Drangs*, erwirkt die Szene, anfangs für kurze Zeit, später bis zur seelischen Agonie. Analog diesem Vorgang mag die von Deleuze unternommene Unterscheidung eines *aktuellen* und eines *virtuellen* Bildes gelten, die „verschieden und dennoch ununterscheidbar“ sind, in einem fortwährenden Austausch stehen und in einem einzigen „zweiseitigen Bild“ kristallisieren, so Grund für das *direkte Zeit-Bild* geben. Und Zeit-Bilder, Bilder der physischen und seelischen *Dauer*, führt uns der Film in seiner symmetrischen Gestaltung vor. Deleuze merkt an, daß sich das Virtuale zwar dem Aktualen entgegenstellt, nicht aber dem *Realen*.[6] Gerade das aus der Tiefe sich herausschälende Bild des Leidens ist *das Reale* Mabels. Sieben Einheiten zeigen diese Struktur gebrochener Verdoppelung. Hier vier von ihnen:

Vuoi che aspettiam la primavera ancor?

Wollen wir noch auf den Frühling warten?[7]

Als Mabel die Kinder endlich ihrer Mutter übergeben hat, kehrt sie ins Haus zurück. In starrer Fluchtperspektive sehe ich sie im dunklen Vorzimmer kreisen und zum ersten Mal ihre Luftzeichen ausführen, mythomanische Simulationen, Abwehrgesten gegen Phantome. Hier wahrscheinlich gegen ihre Kinder, so als ob deren Nachschatten sie immer noch bedrängten. *Schattenboxen*. Sie geht ins Schlafzimmer, versucht sich zu beruhigen (ich sehe ihr immer noch entlang der Fluchtlinie zu), sie durchquert wieder das Vorzimmer, holt sich ein kleines Radio, ich höre eine Arie aus Puccinis *Bohème*, diese begleitet die folgenden Einstellungen, asynchron zum Bewegungsverlauf von Mabel. Die Musik wechselt vom realen Zeitraum der Wohnung zur rhythmischen Zeit der Einstellungsfolgen. Sie übersingt die Körperbewegung nach außen, um Mabels Stimmung nach innen zu folgen. Mabel ist die überforderte, nervöse Mutter, und sie ist die widerstrebende, Hoffnung suchende Frau. Sie wird

---

[5] Franz Kafka, zitiert nach Peter Sloterdijk: *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*. Frankfurt/Main 1989, S. 20.

[6] Siehe Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit 1985, S. 92ff und S. 59 (Übersetzungen: mr).

[7] Alle folgenden italienisch/deutschen Zitate sind dem Libretto von *La Bohème* entnommen. Beiheft zur CD, Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, DECCA 1972.

ruhiger, raucht, sitzt. Nach dem Telefongespräch mit Nick, er hat ihr für den Abend abgesagt: ihr Gesicht verzerrt sich, eine Anstrengung durchgreift ihre Züge, ihr Schmerz läßt das Bild erkalten.

Io t'acconcio per le feste...
Ich will dir übel zusetzen

Am nächsten Tag, ein Morgenessen mit Nick und seinen Arbeitsfreunden, sie kommen von der Nachtschicht, Mabel hat gekocht, Spaghetti, nun sitzen alle um den Tisch, essen. Mabel versucht, mit einzelnen Männern zu reden, fragt nach deren Namen. Sie *war* Hausfrau und möchte nun als *Frau* teilhaben, Teil sein im Bild gelingender Gemeinschaft (der Männer). Doch es entstehen keine Gespräche, sie ist Außen. Die Kamera baut wieder starke Fluchtlinien auf, in deren Tiefe – am obersten Rand des Tisches – sitzt Mabel. Ich bin unsicher, ob sie nicht bereits vor allen Anfängen aus dem Jenseits der Bündnisgrenzen agiert, die Ränder nicht überwinden kann. Einer der Männer beginnt zu singen, eine Arie aus Aida. Mabel geht zu ihm hin, schaut ihm in den Mund, ist erstaunt, gefesselt. Sie ist erregt, begehrt mehr, will tanzen, doch ein aufgeforderter Arbeiter weigert sich, Nick bricht ihre Forderungen, ihre Wünsche, indem er sie anschreit: „Get your ass down". Die Kamera hat das Essen in seinem ganzen Verlauf gezeigt, nun zeigt sie das ganze betretene, peinliche Schweigen der Runde. Mabel weicht in sich zurück. Bei der folgenden Auseinandersetzung mit Nick, die Männer sind weg, sitzen beide an je einem Ende des langen Tisches, Mabel, zuerst ohne Sprache, schlägt um sich, prustet, schreit, hilflos in ihrer Verletzung, wendet dann ins Spiel, simuliert, nähert sich Nick wieder an, versucht – ein letztes Mal – ihm ihre Gefolgschaft anzubieten. „Tell me how you want me to be. I can be that, I can be anything, you tell me, Nick."

Soli
Einsam

Nach der Liebesvereinigung, es ist dunkel, Mabel macht Licht, zündet sich eine Zigarette an, ist allein, Nick schläft neben ihr.

Addio, sognante vita! Addio, sospetti,
pungenti amarezze...
Leb wohl, träumerisches Leben! Leb wohl, Verdacht
und brennende Bitterkeit

Später wartet Mabel auf der Straße, die Kinder sollen von der Schule kommen. Ein Warten, das der regelhaften Zeit entläuft, zwei Frauen, die sie nach der Zeit befragt, verweigern ihr die Antwort, etwas an ihr, in ihr scheint andere zu erschrecken. Das Warten auf der Straße wird zum Beginn eines letzten Kampfes, eines Kampfes zwischen den beiden Bildern, den beiden Körpern, der den Pflichtritualen Folge leistenden Mutter und Hausfrau und der lust- und lebensfrohen Frau. Als sie nach ausgelassenem Spiel mit den Kindern, sie ist ihnen ebenbürtig, vom Vater der eingeladenen Kinder als merkwürdig bezeichnet wird, er fürchte um seine Kinder, werde diese wieder mitnehmen, hat ihr Gesicht jeden Ausdruck verloren, ist in Erschütterung fahl, ihre Kraft gebrochen. Später, Nick wartet auf den Arzt, der Mabel einweisen soll, ist Mabel endgültig verloren in der Logik ihrer Gegenordnung. Ihr Bild wird verkörperte Abweichung, ein Zeitbild, ein Tonbild, Bilder aus Tönen des Schmerzes. Die *montage* wird *montrage*[8], zeigt die physische und psychische Erschütterung. Der Film wird zur Willenstechnik, zu Bildern eines Wollens, das immer schon Bedürfnis, also Mangel, also Leiden ist.[9] Die Marke für die definitive Auflösung der Zweiteiligkeit des Bildes ist der Stillstand der normalen Bewegung und der Exzeß irregulärer, abweichender Bewegungen. Das senso-motorische Schema „ist

---

[8] Deleuze (Anm. 6), vor allem S. 59.
[9] siehe Schopenhauer (Anm. 1), S. 269, § 38.

von innen her gebrochen. Das heißt, daß die Wahrnehmungen und die Aktionen sich nicht mehr verketten und daß die Räume sich nicht mehr koordinieren und füllen".[10] Unüberwindbar der Alltäglichkeit ihres Leidens ausgesetzt.

La donna è mobile

Der einzige Ort des Films, an dem sich Mabel und Nick in ihrem Begehren finden, wird eingeleitet, begleitet und überhöht von einer Arie aus einer Oper von Puccini, *La Bohème*[11]. Die „Vereinigung der Geschlechter" und eine „feministische Gattungsutopie" sind für Klaus Heinrich zentrale Themen der italienischen Oper: „... in der Musik, der Macht des Gesanges, der die widerstreitenden Stimmen in triumphierenden Duetten und Ensembles vereinigt", behält die Oper ihr Recht, „das der aktuell präsenten Macht des Begehrens, das die Triebsubjekte dennoch zueinander führt und sie alle Mechanismen der Verdrängung von Wunsch und Begehren durchschlagen läßt".[12]

Jedoch, die Bindung von, das Einverständnis zwischen Film und Oper läßt sich noch weiter dehnen, denken. Die Oper übersetzt die Leidenschaften des filmischen Schauspiels in ihren Ausdruck, fügt sie ihrem eigenen Plan zu. Die Bohème-Arie höre ich zum ersten Mal, als Mabel allein in der Wohnung ist. Die Musik wechselt vom realen Zeit-Raum zur rhythmischen Zeit der Einstellungsfolgen, sie übersingt die Körperbewegung nach außen, um Mabels Stimmung nach innen zu folgen. In ihrer textuell-tönenden Gestalt tritt die Arie in Übereinstimmung zur virtuellen Verdoppelung der Bilder. Sie bewegt sich selbst innerhalb dieser Verdoppelung, sie ist diese Doppelstruktur. Stichwort des ersten Klangs ist das Höhnen der Musetta über die Liebhaber, die „... ah! ah! ah!... mariti (Ehemänner)"[13] sein wollen. In *diesem* Duett verfolgen Marcello und Musetta ihren Streit um Eifersucht („Zum Gespött will ich nicht werden") und Selbstbestimmung („Ich will meine volle Freiheit!"), der mit der ironischen Verabschiedung voneinander endet. *Gleichzeitig* jedoch singen Rodolpho und Mimi ihr eigenes Duett. Auch sie haben beschlossen, sich zu trennen, jedoch „im Winter einsam" sein, „das ist zum Sterben". So fragen sie sich gemeinsam: „Wollen wir noch auf den Frühling warten?" Im fast Ununterscheidbaren der Stimmen, der Bedeutungen, im Zusammenklang von Anklage, Widerstand, Sehnsucht und Einheit wird der Gesang zu einem Teil der Musik, vereint sich mit ihr zu einem leidenschaftlichen Tonkörper. Und genau diese Kristallisierung in der Doppelbewegung beherrscht auch die Bilder von Mabel, die Bilder von ihrem erdrückenden Alltag und ihrer Hoffnung auf eine Zeit gelingender Gemeinsamkeit.

In Puccinis Oper verzweifelt Rodolpho an der Krankheit Mimis. Hinter seiner gespielten Eifersucht verbirgt sich, so verrät er Marcello, seine „wahre Qual [...] Ich liebe sie, doch hab ich Angst. Mimi ist so krank, jeden Tag wird es schlimmer... sie ist *condannata* (dem Tode verfallen)". Mimi hat dem Gespräch zwischen den Freunden zugehört und scheint sich zu wundern: „Ahimè, morire? (Weh, weh, sterben?)" Auch Mabel ist von einer Krankheit befallen, für die vor allem die anderen *Namen* finden: nervös, empfindlich, verrückt, Migräne, „she's unusual".

---

[10] Deleuze (Anm. 6), S. 58.

[11] Es ist dies die Schlußszene des dritte Aktes.

[12] Klaus Heinrich: *La fiamma di costanti affetti*. In: Kapp, Reinhard (Hg.): *Notizbuch 5/6. Schwerpunkt Musik*. Berlin/Wien 1982, S. 94.

Als die Arie aus dem dritten Akt von neuem einsetzt – *nach* dem Streit um Mabels Begehren um Aufmerksamkeit innerhalb der Gemeinschaft der Männer –, ist sie wiederum kein „tönender Boden" für die Liebesvereinigung von Nick und Mabel, sie repräsentiert nichts, „sie ist die Aktivität selbst"[14]. In ihrer tönenden Materie ist die Musik *relational*, erschafft sie Beziehungen, Bündnisse zwischen gegensätzlichen Kräften, zwischen Zuneigung und Abneigung, Binden und Loslassen, Gewohntem und Ungewohntem. Die Kräfte der Musik, ihre Bewegung als zugleich leichter und schwerer Gang der Melodie, sie konzentrieren erneut die Wahrnehmung auf die Verdoppelung im Ensemble der Stimmen, auf ihre Kristallisierung in einem einheitlichen, ununterscheidbaren *Ton-Bild*. Hier die selbstzerstörerische Kraft des Streits (auch Musetta wollte bloß tanzen, Marcello aber will ihr „übel zusetzen"), dort die utopisch bewegte Frage nach einem Leben zur Sonne hin: „Niuno è solo l'april" („Niemand ist einsam im April"), „Sempre tua per la vita" („Immer dein für's Leben").

Diese Musik ist anderen Orts als jene Arie aus Verdis *Aida*, die der Arbeiter/Radames während des Essens singt. Hier ist die Frau „celesta Aida, forma divina" („himmlische Aida, göttliche Gestalt"), „Von Duft und Strahlen zauberisch verklärt; Du bist die Königin meiner Gedanken". An diesem Ort ist die Oper in ihrer textuell-sprachlischen Hingabe eine „spiegelspekulative Falle"[15], sie wird zur differenzlosen Projektion männlicher Phantasmen, deren Wunschobjekt niemals die leiblich-konkrete Frau ist, sondern einzig ein Traumbild, Spiegelbild und Spekulation männlicher Träume. Die Sonne, zu der hin der „Thron Aidas" im Traumgesang Radames' erhöht werden soll, ist eine andere als die Frühlingssonne von Mimi und Rodolpho. Allen Figuren Puccinis ist gemeinsam, „daß sie am Rande einer bürgerlich umfriedeten Gesellschaft und dadurch – stets durch die Normalität gespiegelt – in schicksalhafte Konflikte auf Leben und Tod geraten. Dem sozialkritischen Thema als Opernstoff steht die seelische Bewegung entgegen: ein inneres Motivmuster, das fast allen Puccinischen Antihelden gemeinsam ist. Der in die Liebe verstrickte und gleichzeitig wehrlose Mann fühlt sich der Frau unterlegen, ja ausgeliefert. Mit ihrem Tod stirbt auch er, obwohl er de facto überlebt."[16]

Musik und anschauliche Darstellung sind nur verschiedene Ausdrucksweisen derselben inneren Bewegungen der Lebenswelt des Menschen. Während die Bilder jedoch lange Zeit nur von Schatten redeten[17], von der schwerfälligen Übersetzung malerischer Abbildungen einer antagonistischen Wirklichkeit, entsprach die Musik unmittelbar den immanenten Kräften des Lebens. Die der Musik „eigene Allgemeinheit" verzichtet auf eine Wiederholung der Erscheinungen, sie entwirft vielmehr *universalia ante rem*, d.h. sie spricht „*die* Freude, *die* Betrübnis, *den* Schmerz, *das* Entsetzen, *den* Jubel" selbst aus. Während die Begriffe (als *universalia post rem*) „gleichsam die abgezogene äußere Schale der Dinge enthalten", offenbart „die Musik den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge".[18] Mit dieser *konkreten Allgemeinheit* erfahre ich auch den hohen

---

[13] Alle folgenden Zitate sind den Libretti von *La Bohème* (Anm. 7) und *Aida*: Beiheft zur CD, Tullio Serafin, EMI 1955.

[14] Deleuze, Gilles: *Perikles und Verdi. Die Philosophie von François Châtelet.* Wien 1989, S. 24.

[15] Ebda, S. 25.

[16] Rzehulka, Bernhard: *Giacomo Puccini*. In: Csampai, Attila, Dieter Holland (Hg.): *Opernführer*. Hamburg 1889, S. 841.

[17] Schopenhauer (Anm. 1), S. 346, § 52.

[18] Ebda, S. 353, § 52.

Wert der Oper, den „sie als Panakeion aller unserer Leiden hat“.[19] So erzählt die Melodie und das Stimmensemble in Puccinis Arie die geheimste Geschichte der innersten Kräfte aus dem Herzen der Handelnden, *verkörpern* sie jede Regung, jedes Streben, jede Feindschaft und jede Leidenschaft.

Die Frage nach dem gemeinsamen Warten auf den Frühling wird in der Oper bejaht, „wir wollen scheiden, wenn die Blumen wiederkommen“, sogar aufgelöst: „Ich wollte, der Winter würde ewig dauern!“ Der Film jedoch verneint die Frage. Er verweigert ein Weiterleben der Utopie, ein Leben zu zweit. Der Arieneinsatz markiert einen letzten Ort gelingender Vereinigung, danach wird es keine Widerstandsformen mehr geben, auch kein Bündnis mehr zwischen Mabel und Nick. Und es wird keine Arie mehr das Bild erhöhen. Nur mehr der *Schwanensee* von Tschaikowsky begleitet die Bilder des letzten Nachmittags, als Mabel alle Kinder auffordert, für den Vater der eingeladenen Kinder zu sterben, so „wie die Schwäne sterben“. Und alle sterben wonnevoll. Für wen muß Mabel sterben?

Addio, dolce svegliare alla mattina
Leb wohl, süßes Erwachen am Morgen.

Warum finden die Bilder von der endgültigen Aufkündigung, Loslösung Mabels oder die mühevollen, schweren Bilder ihrer Rückkehr nicht mehr in tönenden Räumen statt? „La donna è mobile.“[20] Die Frau, in Bewegung, sie entfernt sich rasch von diesen Bündnisorten. Die Welt als „verkörperte Musik“[21], sie ist so nicht mehr vernehmbar. Die Musik, die das *An-sich* der Welt als ihre Leiden, ihre Leidenschaften ausspricht, sie weicht um die Jahrhundertwende einer anderen, einer technischen Verkörperung.

Verkörperung und Idee

Ich sehe Mabel Longhetti, doch ich sehe Gena Rowlands. Gena Rowlands’ filmische Aufnahme *verkörpert* das Bild, die *Idee* einer Frau, die sich unumkehrbar aus dem Gewohnten, dem Normalen entfernt, Mabel Longhetti.

„*Verkörperung*, zentrale Kategorie des okzidentalen Wirklichkeitsverständnisses, so nicht denkbar ohne den *Bundesbegriff* des Alten Testaments einerseits, die *Fleischwerdung* des Wortes als das revolutionäre Zentrum christlichen Denkens andererseits (revolutionär insbesondere dort, wo der logozentrischen Interpretation der Anspruch des Fleisches und *seiner* Wortmächtigkeit entgegentrat), ist nicht ohne Anstrengung des Subjekts, nicht ohne gemeinsame Anstrengung der Subjekte – [...] nicht ohne Utopie ‚gelingender‘ Vereinigung – [...] vorstellbar.“[22]

Der christliche Platonismus führt modellhaft die Verdoppelung als *Verkörperung* im Prolog des Johannes-Evangeliums ein, als die Verkörperung der Idee Gottes in seinem Sohn, seinem Propheten: „Und das Wort ist Fleisch geworden/und hat unter uns gewohnt,/und wir haben seine Herrlichkeit

---

[19] Ebda, S. 351, § 52.

[20] „Das Weib ist unbeständig, wie eine Feder im Wind, wechselhaft in Worten und Gedanken“, aus der Oper *Rigoletto* von Guiseppe Verdi, von dem Freund Nicks gesungen, als er mit dem Lastwagen losfährt, um Nick und seine Kinder nach Hause zu bringen. Es ist der erste Tag nach Mabels Einweisung.

[21] Schopenhauer (Anm. 1), S. 353, § 52.

[22] Klaus Heinrich: *Spannung im Zentrum/Haus verlassen/Revolutionärer Quietismus. Zu aktuellen Formen der Faszination ‚östlicher‘ Meditation und Askese.* In: K. H..: *Vernunft und Mythos.* Ausgewählte Texte. Frankfurt/Main 1983, S. 86.

gesehen,/die Herrlichkeit des einzigen Sohnes vom Vater,/voll Gnade und Wahrheit“. In der Neuzeit wird eine resolute Übersetzung des Strategems der Fleischwerdung im europäischen Gesellschaftsvertrag vorgenommen, im Naturgesetz, im Entwurf der Rechtsstaatlichkeit. Die demokratische *Grundsatzverkörperung* vollzieht sich im politisch-legistischen Repräsentanten, Stellvertreter (der Idee) von Volk und Staat.

Das Kino-Regime wiederum verwirklicht ebenso resolut *seine* Verkörperung: die Verkörperungen der Ideen des *Menschen* in der Fleischwerdung des *Bildes*. Revolutionär ist dieser Aufklärungsprozeß – das exemplarische Sichtbarwerden des Menschen (und nicht eines Gottes oder eines Staates) im Schoße *seiner* Welt (und nicht in einer Theaterwelt) – insbesondere dort, wo der künstlerischen Interpretation menschlicher Konflikte – als ikonisch-symbolische Darstellung im Tafelbild bspw. – nunmehr der Anspruch, das Angebot der Schauspieler-Körper in ihrer *Bildmächtigkeit* – als indexikalische Einschreibung – entgegentritt. Der besondere Körper der Schauspielerin (Gena Rowlands), des Schauspielers (Peter Falk) wird als *filmische Durchschrift* der Licht- und Tonreflektionen dieses Körpers *fortgesetzt.* Mit der Kraft und mit der Verletzbarkeit von Gena Rowlands’ Körper veräußert sich, konkretisiert und potenziert sich im Bild die Idee einer entmachteten, gebrochenen Frau, gelangt diese Idee zu einer/ihrer leibhaftigen Bedeutung. Das Vor-Bild wird zum Nach-Bild. „Die Ideen stellen sich insgesamt in unzähligen Individuen und Einzelheiten dar, als deren Vorbild sie sich zu diesen ihren Nachbildern verhalten.“[23]

Alles das, was ich sehe, was ich im und durch den Spielfilm sehe, sind Elemente einer Idee, die ich mit dem Eigennamen *Mabel Longhetti* kennenlerne. Doch was bestimmt diese *Idee*? Zuerst, an ihren Oberflächen, sind die Ideen, die sich im Kino verkörpern, prosaisch das Thema, die Geschichte des Films, verdichtet in einem Drehbuch, das dem Film vorausgeht, ihm eine handlungsweisende – diegetische – Ordnung auferlegt (so z.B. die Krankheitsgeschichten, deren Studium die Aufnahmen des letzten Widerstandes von Mabel begleiteten). Allerdings sind diese narrativen Muster selbst nur Erscheinung einer tieferen Sinnentfaltung der Idee. Will man in nachmetaphysischen Zeiten nicht eine „Hypothek beim platonischen Evangelium“[24] aufnehmen, so kann die Platon-Lektüre von Schopenhauer weiterhelfen. Die *Idee* wird von ihm, radikal gegenessentialistisch, als „unmittelbare Objektivation des Willens“[25] entworfen. Der *Wille*, voranlaufend übersetzbar als immanente Bewegung, Antrieb aller Dinge, als Kräftefeld und Energie, generiert die Idee als *reales Urbild*, das sich dem Intuitiv-Erkennenden zeigt. Die Kräfte des „unbewußten ‚Willens‘ (mit) den seelischen Trieben der Psychoanalyse“ – quasi als *Triebgrund der Wirklichkeit* – gleichzusetzen, hat Freud selbst übernommen.[26]

Wenn allerdings die dominierende Idee des Films jene Objektivation des (fiktionalen) Triebgrundes der Wirklichkeit von Mabel Longhetti in seiner konfliktuösen Ausdehnung ist, so vermag diese Orientierung vielleicht eine adäquate thematische Beziehung zur Film-*Erzählung* herzustellen, sie führt jedoch wieder weg von dem, was *ich* sehe: nämlich Gena Rowlands *als* Mabel Longhetti.

---

[23] Schopenhauer (Anm. 1), S. 260, § 38.
[24] Sloterdijk (Anm. 5), S. 233.
[25] siehe Schopenhauer (Anm. 1), Drittes Buch.
[26] Sigmund Freud, zitiert nach Gerd Haffmans: *Über Arthur Schopenhauer.* Zürich 1977, S. 211.

Immanenz und Spiel

„Von außen (ist) dem Wesen der Dinge nimmermehr beizukommen: wie immer man auch forschen mag, so gewinnt man nichts, als Bilder und Namen.“[27] Es ist an der Zeit, den Körper in seine andere Richtung hin zu öffnen. Denn dem Subjekt ist sein Leib „auf zwei ganz verschiedene Weisen gegeben: einmal als Vorstellung in verständiger Anschauung, als Objekt unter Objekten, und den Gesetzen dieser unterworfen.“[28] Die Gesetze „verständiger Anschauung“, das Objektsein von Mabels Körper, das meint immer auch die gerichtete Zuordnung des Körpers, den zivilisationstechnischen Habitus, Mabels Funktionieren als Frau, Hausfrau und Mutter. In diesen Musterbildern verstricken sich die *Geschichten* des Kinos und erfahren eine Bestätigung im unmittelbaren Objekt eines jeden Zuschauers, dessen eigenem Leib.

Die zweite Richtung führt uns jedoch weg von der Geschichte, von Mabel hin zum Realen, zu *Gena Rowlands*. Die *Welt als Vorstellung* ist immer schon mythomanisch aufgeladen, d.h. sie ist als Geschichte fiktionalisierbar, simulierbar, also gänzlich relativ. Die *Welt als Wille* hingegen verläßt den mimetischen und den symbolischen Raum, kann nur in unmittelbarer Präsenz, als – grundlose, a-kausale – Evidenz der Körper hervortreten. Abseits der Erzählung erfahre ich die Fähigkeit der Körper aufeinander zu wirken, Veränderungen in einander hervorzubringen. Somit ist die andere Weise, in der das Subjekt den eigenen Leib erfährt, „jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort *Wille* bezeichnet. Jeder wahre Akt seines Willens ist sofort und unausbleiblich auch eine Bewegung seines Leibes: er kann den Akt nicht wirklich wollen, ohne zugleich wahrzunehmen, daß er als Bewegung des Leibes erscheint [...]. Die Aktion des Leibes ist nichts Anderes, als der objektivierte, d.h. in die Anschauung getretene Akt des Willens [...], daher ist der Leib die Bedingung der Erkenntnis (a posteriori) meines Willens."[29] Der Wille, jene uneindeutige Chiffre eines Immanenzplans der Bewegungen, der Antriebe aller Dinge, er zwingt sich den Reproduktionstechniken über die je besondere Energieform ebenso auf wie dem Menschen und dessen Leib.

Am einfachsten ist der menschliche Wille dort erfahrbar, wo er Einwirkungen wie Schmerz oder Wollust ausgesetzt ist. Unrichtig ist es, „Schmerz und Wollust Vorstellungen zu nennen: das sind sie keineswegs, sondern unmittelbare Affektionen des Willens in seiner Erscheinung, dem Leibe: ein erzwungenes augenblickliches Wollen oder Nichtwollen des Eindrucks, den dieser erleidet.“[30] Wenn „die willkürlichen Bewegungen (des) Leibes... nichts Anderes als die Sichtbarkeit der einzelnen Willensakte“[31] zur Darstellung bringen, so bringen die willkürlichen Bewegungen der Mabel Longhetti die Sichtbarkeit der einzelnen Willensakte von Gena Rowlands zum Ausdruck. „Alles Wollen entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden.“[32] Die Geschichte, der Bericht über die *Frau unter Einfluß* wird *mit* dem Körper, dem Körper als offene Ganzheit, von Gena Rowlands *erzählt*, er ist Passage, Mittel, Medium.

---

[27] Schopenhauer (Anm. 1), S. 152, § 18.
[28] Ebda., S. 153, § 18.
[29] Ebda.
[30] Ebda., S. 154, § 18.
[31] Ebda., S. 161, § 20.
[32] Ebda, S. 269, § 38.

Jedoch: Nicht nur *mit* sich, sondern *durch* sich selbst hindurch bewegt, wirkt, verändert Gena Rowlands die Bilder von Mabel Longhetti. Es ist die Schauspielerin selbst, die in ihrer Eigenbewegung, in den Eigenbewegungen und Veränderungen ihres Körpers jedes auch noch so kleine Intervall der Störung, der Verzögerung einnimmt und so der *Abweichung*, als tiefste Aussage des Films, aus sich selbst heraus ihre Formkraft verleiht. In jedem Aufbrechen der Verdoppelung hin zu einem *Bild des Willens*, einem *Bild des blinden Drangs*, enthüllt sich Mabel zuallererst *durch* den Körper von Gena Rowlands und nicht mit ihm. Dieser spricht sich selbst, ist Selbsterhellung. Nicht als Rolle, als ästhetische Oberfläche, sondern als *Spiel mit sich selbst*, mit ihren Kräften, ihren Antrieben, ihren Spannungen und Energien, ihren eigenen Verstörungen, Abweichungen und mit der ihr eigenen Selbstzerstörungskraft verändert Gena Rowlands mit jedem, ihrem Einsatz *das Ganze* in der Bewegung des Films. Entgrenztes Spiel mit der Figur der Mabel Longhetti *innerhalb* der Ausdrucksgrenzen des Körpers von Gena Rowlands.

„Der Körper ist kein Hindernis mehr, er agiert weder in unerfaßbarer Weise vor dem Auge noch vor dem Denken. Im Gegenteil, er ist genau das, worin das Denken eintauchen muß, um das Ungedachte zu erreichen, d.h. das Leben [...] Der Körper zwingt zum Denken.“[33] Die Immanenz des Wollens, des Triebgrundes der Wirklichkeit, machen aus dem Kino, das diesen Ausdruck, diese Wirklichkeit sucht, eine Technik der Einverleibung, eine *Willenstechnik*. Einverleibung der kinematographischen Apparatur durch den Körper der Schauspielerin: „The camera has to accomodate to the actor.“[34]

Myosis/Augenaufschlag/Augenzwinkern: Gena Rowlands ist Gena Rowlands. Der *Illusion*, der *Vorstellung* eines Bewegungsbildes als Zeitpfeil der Erzählung im Handeln der Schauspieler, entspricht nun die *Realität*, der *Wille* eines Zeitbildes, die Kräfte der qualitativen Veränderungen als *Dauer*, als physische und seelische Dauer eines Kampfes, einer Zurücknahme, eines Sich-Verlierens. Das Licht der Vorstellung wird zur Wärme der Triebkräfte. Das Lichtbild zum Wärmefluß. Ich bin, als Zuschauer, in einem Wärmeaustausch mit der Hitze in/aus Gena Rowlands Körper.[35] Auf dieser Wärmefläche, entlang widerstreitender Kräfte, entlang der Kämpfe und Abweichungen, gelingt dem Zuschauer ein Bündnis, ein Bündnis mit Gena Rowlands als Mabel Longhetti und dem/ihrem/meinem/unserem Triebgrund der Wirklichkeit. Ohne dieses Vorspiel in der Dimension der Verkörperung bliebe die Idee uneinsehbar bzw. würde sich auf eine zeitlose Darstellung verkürzen. Ihre leibhafte Klarheit jedoch vermag einen Bund *als Aussicht* herzustellen, ein Bündnis mit den Kämpfen einer Frau, eines Mannes und deren unerfüllte, selbstzerstörerische Lebensbeziehung. John Cassavetes Filmkunst und Gena Rowlands Körper-Spielkunst erschaffen diesen Bund.

„Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die *Camera obscura*, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehen und zusammenfassen läßt, das Schauspiel im Schauspiel.“[36]

---

[33] Deleuze (Anm. 6), S. 246

[34] John Cassavetes in: Alexander, Georg: John, Gena, *Peter, Ben und die anderen/Die Inszenierung der Gefühle*. WDR III, 1978.

[35] Michael Palm hat in einem kongenialen Text zum melodramatischen Bild den Begriff des „Wärmebildes“ auf den Affektstrom zwischen Musik, Darstellung und Bild ausdifferenziert. Siehe Michael Palm: *Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino*. In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Texte zum Melodramatischen im Film. Wien 1994

[36] Schopenhauer (Anm. 1), S. 358, § 52.

Wolfgang Kellners initiatorischem Drängen verdanke ich Elementares zur Oper und Weiterführendes von Klaus Heinrich (*l'uomo è mobile*).

[Marc Ries, *Gena Rowlands ist Gena Rowlands. Zum filmischen Körperspiel am Beispiel von John Cassavetes´*A Woman Under the Influence. In: Andrea Lang, Bernhard Seiter (Hg.), John Cassavetes. DirActor. Wien 1993. Wiederaufgenommen in: Medienkulturen. Wien 2002]