Marc Ries

Spinoza´s Kino. Anmerkungen zu zwei Filmen von John Cassavetes

"Unter *Realität* und *Vollkommenheit* verstehe ich ein und dasselbe." Spinoza

Wie läßt sich ein Verhältnis von Philosophie und Kino begründen? Die Philosophie stellt Bilder des Denkens zur Verfügung. Damit ist gemeint, daß Bilder, etwa Platons "Höhle", wirkmächtig der Darstellung und Erklärung von "Kino", seiner Funktionsweisen von Technik und Rezeption zuspielen. Die Bilder des Denkens können aber auch das Denken selbst meinen, Denken, wie es sich in Existenzweisen, auch filmischen manifestiert. Das macht es notwendig, über das Denken selbst nachzudenken, beziehungsweise, im Falle des Kinos, über die Bilder der Bilder. Zudem gilt es, die filmischen Existenzweisen als Erkenntnisweisen anzuerkennen. In diesem Fall erweist sich das Geschichtliche als unbedeutend, ob Platon oder Spinoza, das Eigenmächtige der Bilder des Denkens scheint zeitlos sich zu entfalten. Hier nun ein Versuch, über das spinozistische Denken im Kino, oder, *dem spinozistischen Kino des John Cassavetes* nachzudenken.

1

Es bedarf für einen Filmautor einer Vorahnung dessen, was ein Film alles – oder überhaupt – zeigen soll. Immerhin ist er Entwurf einer Welt *à part*, der einer separaten, anderen "Natur", oder auch "Substanz".[1] Diese Vorahnung oder auch Vorentscheidung muss dem Filmischen *von innen her*, also von seinen ihm eigensten Attributen, zu einem Leben verhelfen, das ein völlig anderes ist, als das Leben außerhalb des Kinos. Im Kino ist oft alles "da" – und doch ist alles anders. Es nimmt die Fundamente der vertrauten Phänomene mit und verwandelt sie innerhalb seiner Konditionen mit dem Ziel, eine Wirkung zu entfalten, die wiederum in das "diesseitige" Leben zurückwirkt. Die zentrale Bindung für diesen Prozeß ist der Körper der Akteure im Film und der Körper der Zuschauer im Kino. Und es ist das Denken des filmischen Apparates *selbst* und das Denken der Kino-Masse, die parallel zur Präsenz der Körper sich ereignen und Kino ausbilden. Beide, Körper und Denken, bilden eine Einheit, die es zu verstehen gilt.[2]

Voraussetzung für diesen Blick ist die Tatsache, dass Kino das allererste "Medium" ist, das schöpferisch dem Körper der Menschen in einer eigenen Welt filmischer Bilder ein "zweites" Leben

---

[1] In Gefolgschaft der bekannten Formel *Deus sive Natura*, die die Gleichsetzung von Gott und Natur*, Gott oder Natur*, betont, verzichte ich in der Folge zur Gänze auf den Begriff "Gott", siehe: Baruch de Spinoza*, Ethica. Ordine geometrico demonstrata*, IVpraef, S. 437. Die deutschen Stellen der Ethik werden nach der von Jakob Stern (1888) und von Irmgard Rauthe-Welsch durchgehend revidierten Übersetzung zitiert, Benedictus de Spinoza, *Die Ethik*. *Ethik nach der geometrischen Methode dargestellt,* Lateinisch/Deutsch, Stuttgart: Reclam 1977; (Orig. 1678). Verweise auf bestimmte Lehrsätze sind nach folgendem Schema aufgebaut: Die römische Ziffer verweist auf den jeweiligen Teil der Ethik, dann folgt ein Kürzel, das die Satzart genauer bestimmt, gefolgt von der Nennung der Zählung des Satzes, dann, nach dem Beistrich, folgt die Seitenangabe der deutschen Übersetzung. Folgende Kürzel werden verwendet: d für ‚definitio'/Definition, dem für ‚demonstratio'/Beweis, a für ‚axioma'/Axiom, post für ‚postulatum'/Postulat, p für ‚propositio'/Lehrsatz, c für ‚corrolarium'/Zusatz, s für ‚scholium'/Anmerkung, praef für ‚praefatio'/Vorwort, lem für ‚lemma'/Hilfssatz.

[2] Siehe IIIp2s; zum "Parallelismus" von Spinozas siehe Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, Berlin: Merve 1988, S. 28f und S. 88f; (Orig. Paris 1981).

ermöglicht. Wenn das Kino als eigene Substanz verstehbar wird, dann mit der Definition, das Kino sei "Ursache seiner selbst", es wird "in sich und durch sich begriffen", d.h. es ist "das, dessen Begriff nicht den Begriff eines anderen Dinges nötig hat, um daraus gebildet zu werden".[3]

Das Kino in seiner spinozistischen Verfaßtheit läßt sich vermutlich am Besten über die Macht der Affekte einsehen: "Der Mensch kennt sich selbst nur durch die Affektionen seines Körpers und ihrer Ideen."[4] Also, für den Fall des Kinos, über die Dramaturgie der *Modi*, über die Art und Weise, wie wir als Publikum die filmischen Existenzweisen nacherleben, wie das "Tätigkeitsvermögen" der schauspielenden Akteure – ihr körperliches Vermögen des Affizierens und Affiziertwerdens, die Modalitäten des Austausch mit anderen Menschen und Dingen – auf unseres sich auswirkt. Um zu begehren und affiziert zu werden, braucht es eine Idee oder auch eine Vorstellung von einem begehrten Anderen, also "die Idee eines wirklich existierenden Einzeldings", dessen Affektionen ich miterlebe.[5] Ein jeder Körper ist Modus, der seine Natur auf gewisse und bestimmte Weise ausdrückt. Ist diese nun Kino-Natur, so sind ihre Attribute andere und auch die Modi, also die Affektionsweisen, werden andere.[6] Bereits in den Anfängen des Kinos ist das Experiment mit diesen anderen Attributen – etwa *stopp motion*, *double exposure*, *reverse motion*, später dann Großaufnahme und Schnitt – oftmals wichtiger, als eine kohärente Narration. Jedoch ist auch hier davon auszugehen, das der eine Körper und der andere Körper, der Körper des Schauspielers und sein spielender Körper, ebenso wie der Körper im Film und die Körper im Publikum und ihre jeweiligen Ideen in einem Parallelismus aufeinander wirken. Die Immanenz des Kinos und die Immanenz des Lebens sind, so die These, "ein und dasselbe Ding"[7]. Die filmischen Körper-Modi werde ich nun in zwei Filmen von John Cassavetes nachzeichnen.

2

A CHILD IS WAITING (1963) ist zunächst ein konventioneller Film, der sich in *Verhandlungen* voran entwickelt. Es ist das in einer Institution aufgehobene und verwaltete Leben "mental retardierter" Kinder, im Besonderen das Leben von Reubon Widdicombe, das stets in neue Konstellationen überführt wird. Verhandeln bedeutet Befragen, Beobachten, Darstellen, Argumentieren, Erklären, Zugeständnisse machen. Verhandeln bedeutet auch, dass *Handeln* nur in Zwischenzonen vor sich geht, Zonen, die zwischen dem einen Verhandlungsergebnis und dem nächsten an der Formierung einer neuen Konstellation arbeiten. Verhandeln ist ein sekundäres, ein bürgerliches Verfahren, mit dem die Gesellschaft in Übereinkünften versucht, die Natur zu lenken, sie zu regulieren und dienlich zu machen. Das Narrativ der Verhandlungen leitet einen Großteil der fiktionalen Kultur, auch jener des Kinos. Beispielhaft kann das vorgezeigte Befragen, Argumentieren, Entscheiden einem Publikum Stoff für das eigene Befragen und Verhandeln bieten. Konstitutiv für diese *Big Deal*-Filme ist die Sprache, das Reden selbst, also der von Außen angelegte argumentationslogische Text des Drehbuchs. Man

---

[3] Id3, S. 5.
[4] IIIp53dem, S. 371.
[5] IIp11.
[6] Zur Kino-Natur siehe auch meinen Text: "Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft": *Moving Landscapes*, Hg. Barbara Pichler, Andrea Pollach, Wien: Synema 2006, S. 35-44.
[7] IIIp2s, S. 261.

hört zu, die Bilder, das Sehen, sie dienen der Illustration, dem Ausschmücken der Verhandlungen, ihrer Dramaturgie. Nur in den Zwischenzonen vermag der Film dem ganz anderen der oftmals sprachlosen Affekte zuzuarbeiten. Ich möchte an drei Phänomenen filmischer Existenzweisen zeigen, wie Cassavetes dem Verhandeln der Akteure und ihrer Bildrhetorik mit Bild-Affekten und Affekt-Bildern begegnet.[8] Der erste, für das Mainstream-Kino völlig ungewöhnliche Gegenstand sind die Bilder der behinderten Kinder. Die beiden anderen sind wiederum konventionell, jedoch von Cassavetes auf eine Weise inszeniert, dass nicht das Extraordinäre und der Glamour der Schauspieler, sondern ihre Körper und ihre je singuläre Affektregie die Bilder ausfüllt: Die Bewegungen von Dr. Clark/Burt Lancaster, der Stillstand von Jean Hanson/Judy Garland.

Wenn Reuben Widdicomb und Jean Hanson in der *Crowthorn State Training School* das erste Mail aufeinandertreffen, wiederholt Reuben stets nur den einen, an sie gerichteten Satz: *My name ist Reuben Widdicomb*. Diese Aussage ist zutreffend und notwendig für die Orientierung der Person R. W. innerhalb des Gefüges der Institution der Schule und des Zugriffs der Institution auf die Person, sie ist in dieser Situation jdeoch weniger Aussage als purer Affekt, ein Affekt, der die Suche von Reubon nach Kontakt motiviert. Die Worte affizieren die unerfahrene Hanson – und uns. Jemand entäußert seinen Namen, um sich selbst als Begehren ins Spiel zu bringen. Die Einstellung läßt viele Kinder zugleich auf Jean Hanson einstürmen, sie muß reagieren. Auf Fragen kann man Antworten finden, doch *My name ist Reuben Widdicomb* ist zunächst keine Frage, es ist ein kleiner, schmaler Körper, der einem anderen Körper etwas zuruft – um seine eigene *potentia*, sein Tätigkeitsvermögen zu vergrößern, um gehört, wahrgenommen und anerkannt zu werden. Das sind dichte Bilde*einstellungen*, also *Positionen*, die Bilder in einem für sie fremden Milieu beziehen. Nach einer ersten kleinen Verhandlungsrunde zwischen Hanson und Dr. Clark, dem Leiter, erfüllt der Film seinen ersten gewaltigen spinozistischen Auftrag. Cassavetes filmt einen Rundgang von Jean Hanson durch die Werkstätten der Schule, die Kamera fährt entlang von Schulreihen, ist dann mitten unten den Kindern, ganz nahe an einzelnen – und auch an Dr. Clark, der eine Inspektion vornimmt. In den drei Räumen, die nacheinander gezeigt werden, erarbeitet sich die Beweglichkeit der Kamera einen erstaunlichen Horizont für die Wahrnehmung einer größtmöglichen Vielzahl von – der gesellschaftlichen Sichtbarkeit zumeist entzogenen – Kindern. In der zentralen Einstellung, als Clark Reuben zu "lenken" versucht, "I want you to draw something", ist der Bildausschnitt nicht nur konzentriert auf die narrativen Akteure, Reuben, Jean Hanson und Clark, sondern es sind stets auch drei, vier andere Kinder einbezogen, der Ausschnitt ist dicht gefüllt mit verschiedenen Körpern in Bewegung, die ihre Affektionen untereinander und mit uns als Publikum austauschen. Realität und Spiel, Körper und Idee sind hier gleichgesetzt.

---

[8] Zur Umwendung der Verhandlung im Kino von Cassavetes siehe auch George Kouvaros, *Where does it happen? John Cassavetes and Cinema at the breaking point*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2004, vor allem "The Detour through the Direct. FACES", S. 39ff. Kouvaros ist denn auch der einzige Autor der, im Kapitel "Intoxication, the Body, Burlesque: LOVE STREAMS", über den Umweg mit Deleuze/Guattari´s *Tausend Plateaux* eine spinozistische Traditionslinie im Werk von Cassavetes andeutet, siehe S. 171f. Ob nun die Philosophie des Kinos, Kino 1. Das Bewegungsbild, Kino 2, Das Zeitbild, von Gilles Deleuze gleichfalls im Sinne Spinozas (und nicht nur Bergsons) entworfen ist, will ich an dieser Stelle nicht befragen, offensichtlich jedoch lassen sich zentrale Kategorien dieser Arbeit direkt aus Spinoza ableiten.

Die Kinder, auf die wir in dieser Sequenz ununterbrochen schauen, sind keine Schauspieler[9], also keine Verhandlungsmaterie, ihre Realität ist tatsächlich "vollkommen", da es kein anderswo, kein außerhalb des Schauspiels für sie gibt, sie sind stets dieselben, die "Ordnung der Verkettung" ist dieselbe, ob die Kinder und ihre "Natur" im Film oder außerhalb des Kinos wahrgenommen werden. D.h. auch ihre Affektionen sind irreduzierbar. Ihr Bild irritiert vielmehr das Schauspiel. Von ihrer Position, man könnte sagen der "Immanenz" aus, bieten sie der Erzählung, der Fiktion nur wenig Spielraum. Ihre Affekte als "natürliche" lassen die eigentümliche Beziehung der filmischen Bildentstehung und der Affektgenese gut darstellen.

3

Spinoza denkt vom Körper aus, von dem wir allerdings "nur eine sehr unklare Erkenntnis" haben. Die *Natur der Körper* gilt es zu verstehen, der Körper *als* Natur, als Teil oder Attribut der Natur. Also ist zunächst folgendes zu sagen: "Alle Körper sind entweder in Bewegung oder in Ruhe. Jeder Körper bewegt sich bald langsamer, bald schneller. Die Körper unterscheiden sich also hinsichtlich der Bewegung und der Ruhe, der Schnelligkeit und Langsamkeit, nicht aber hinsichtlich der Substanz."[10] Und es sind die jeweils *anderen* Körper, die den einen bewegten oder ruhenden Körper entweder in dieser Bewegung oder Ruhe halten oder ihn dazu bestimmen, in den anderen Zustand zu wechseln.[11] Jedoch auch das Denken bildet – in Parallelität zum Handeln der Körper – als ein erstes Zeichen seiner selbst, die »Idee eines wirklich existierenden Einzeldinges«.[12] Über den Körper vermittelt sich Selbstbewußtsein.

Am Grund dieses Prozesses findet sich das *Begehren*, die Begierde, "Begierde ist des Menschen Wesen selbst, insofern es als durch irgendeine gegebene Affektion desselben zu einem Handeln bestimmt begriffen wird".[13] Sie ist "ein Trieb mit dem Bewußtsein desselben".[14] Das Begehren der Menschen ist ein "Streben" (*conatus*), das sich in zwei Richtungen entwickelt. Zum einen strebt es mit Hilfe seiner Affektionen Lust und Freude zu gewinnen und mit diesen sein Tätigkeitsvermögen, die Handlungsmacht und Potentialität des Körpers, zu erweitern – jedoch ausschließlich mit dem Ziel, "in seinem Sein zu verharren", sich zu erhalten.[15] Parallel vollzieht sich dieses Streben im Geist, im Denken, das über – klare oder auch verworrene – *Ideen* der Affektionen gleichfalls auf unbestimmte Dauer in seinem Sein verharren will. Zum anderen jedoch gelingt es, über diese Ideen der Affektion eine Selbstwahrnehmung, ein Sich-selber-Erkennen auszubilden, "adäquate Ideen" zu haben und in dieser Erkenntnis auch die einzigste "Tugend" zu erfahren, nämlich die Bestätigung des Vermögens,

---

[9] Mit Ausnahme von Reubon Widdicomb, gespielt von Bruce Ritchey. "Bruce Ritchey...seems to play Reuben as autistic, rather than retarded", siehe: Marshall Fine: *Accidental Genius. How John Cassavetes Invented The American Independant Film.* New York: miramax books 2005, S. 141.
[10] IIp13a1,2,lem1, S. 145.
[11] IIp13lem3, S. 147.
[12] IIp11, S. 137.
[13] IIIDefinitionen der Affekte 1, S. 395.
[14] IIIp9dem, S. 277.
[15] IIIp6, S. 273.

in der Selbstbehauptung sich zu erhalten.[16] “Mein *conatus*, mein Streben, mich selbst zu behaupten, ist somit keine Selbstbehauptung auf Kosten der Welt, sondern mein uneingeschränktes Akzeptieren der Tatsache, dass ich Teil der Welt bin, mein Zur-Geltung-Bringen der umfassenderen Wirklichkeit, in der allein ich gedeihen kann.“[17]

Die Affektionen bilden also eine außerordentliche Kraft im Drama des Menschen. Sie regulieren oder erzeugen zu allererst die notwendigen Verhältnisse, also die Beziehungen zwischen Bewegung und Ruhe und die zwischen den Körpern. Denn der “menschliche Körper bedarf zu seiner Erhaltung wieder anderer Körper“, um “auf viele Weisen affiziert zu werden“, um sich in der Gesellschaft der Menschen allererst zu bilden: “Der Mensch ist dem Menschen ein Gott.“ [18] Das Begehren versucht das »Gute« als Selbsterhaltung und Selbsterkenntnis zu wahren, und das Leiden und das »Schlechte«, als Verhinderung oder Verdunkelung, zu vermeiden.[19]

Es sind die Affekte als *Zeichen*, die die erste Ausdrucksform Spinoza´s bilden. “Ein Zeichen ist stets eine Wirkung. Und eine Wirkung, das ist die Spur eines Körpers auf einem anderen Körper, der Zustand eines Körpers, der die Aktion eines anderen Körpers erleidet, also eine *affectio*.“[20] An dieses Verständnis der “Daseinsweisen“ (*modi*) des Affizierens und des Affiziert-werdens, lassen sich direkt fotografisch-filmische Aufzeichnungsformen koppeln. Denn die Körper in Bewegung affizieren natürlich auch die Kamera und ihren Film, der sie aufnimmt. Die Wirkungen finden sich nun als Aufzeichnungsspuren auf dem Filmmaterial wieder und sind bei der Projektion erinnerbar.[21] Doch zuvor, oder auch zugleich mit der Aufzeichnung, wird diese von der Kamera *gestaltet*, die Kamera, ihre Einstellungen, vor allem ihr *Verhältnis* zu den aufzunehmenden Körper kann gleichfalls als ein Tätigkeitsvermögen eingesehen werden, das aufgrund der Affektionen “vergrössert oder verringert“ wird, sie ist *Aufnahmekörper*, der selbst die anderen Körper zu affizieren vermag. Ihre von Cassavetes forcierten zunächst eigenwilligen, jede Intimität oder auch Subjekthaftigkeit der Akteure auflösende Positionen werden – vor allem in den beiden folgenden Filmen FACES und HUSBANDS – zu einer obsessiven Suche nach der größten, nahesten aller Grossaufnahmen. Das Sich-Ankleben der Kamera an die anderen Körper, so als ob sie Teil von ihnen wäre, die unglaublich schnellen Bewegungen aller Körper, also auch des Aufnahmekörpers, durch verschachtelte Innenräume, die langen ungeschnitten Einstellungen, die die choreographische Qualität der Situationen zusätzlich betonen, all diese ihre “Ausdehnungen“ machen die Technik vital, lassen sie in ihrer Potentialität, ihrer Affektregie für das Publikum Lust produzieren.

---

[16] Zu den “adäquaten Ideen“, siehe IIIp1, S. 257 , zur “Tugend“ IVp20, S. 483 und Michael Hampe: *Eine kleine Geschichte des Naturgesetzbegriffs*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 99f.
[17] Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 38.
[18] IVp39dem, S. 523 und 525, IVp35s.
[19] Spinoza spricht vom “Guten“ und “Schlechten“, nicht von “Gut“ und “Böse“, siehe IVpraef und IVd1, 2, hierzu auch Deleuze, a.a.O., Kapitel 2 Über den Unterschied zwischen der Ethik und einer Moral, S. 27ff.
[20] Gilles Deleuze, “Spinoza et les trois “éthiques““, in *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit 1993, S. 172f. Übersetzung MR.
[21] Hier läßt sich selbstverständlich die fotografische Index-Theorie in Analogie setzen, jedoch ist – im Sinne Spinoza´s – dann von einem “Index in Bewegung“ auszugehen, filmischer Index kontinuierlicher Affektionen.

Zugleich sind es auch die »Ideen der Affektionen«, die die Kamera und der Schnitt enthalten. Also die Logiken der Bilder, die uns das besondere filmische Erfahren ermöglichen. Beide, die Ordnung und Verknüpfung der Ideen und die Ordnung und Verknüpfung der Dinge, sind "ein und dasselbe, bald unter dem Attribut des Denkens, bald unter dem Attribut der Ausdehnung begriffen".[22] Und beide Ordnungen lassen sich vom Spiel der Körper als Film auf das Spiel der Körper als Publikum im Kinoraum fortsetzen.

Kino ist "Vorstellung".[23] Wenn diese mit Spinoza auch als Vorstellung der Körper und ihrer Affektionen begriffen wird, kann das Kino selbst als *Affekte produzierende Maschine* entworfen werden und dann sind Cassavetes´ Filme im Besonderen Anlaß, die *spinozistische Kraft des Kinos* zu bestimmen. Wir alle begehren dieses Kino, weil wir danach streben, uns das, was uns mit Lust und Freude affiziert, "soviel wir vermögen, vorzustellen, d.h. es als gegenwärtig zu betrachten".[24]

4

Die "zwanzig Kinder (je zehn Jungen und Mädchen) [...], die jeden Tag mit dem Bus vom Pacific State Hospital in Pomona ins Studio gebracht wurden"[25], sind für Cassavetes die eine "Natur", die er in die Affektwelt des Kinos überführt. Dort, im filmischen Handlungsfeld, versucht er gerade jene Potentialität, also jenes Tätigkeitsvermögen der einzelnen Körper innerhalb der *notiones communes* seiner Bilder zu zeigen, das über die Affektionen mit ihrer Umwelt eine "gute" oder eben auch "schlechte" Wirkung erfährt.[26] Tatsächlich zeigen die Bilder vor allem die "Normalität" der Kinder in ihrem Alltag, ihr Lernen, Lachen, Essen, Spielen. Ihr Begehren unterscheidet sie in nichts von dem der anderen. "Lust und Unlust sind die Begierde oder der Trieb selbst, insofern sie von äußeren Ursachen vermehrt oder vermindert, gefördert oder gehemmt werden."[27] Lust oder auch Freude (*laetitia*) ist eine Figur des Austauschs, eine soziale Kategorie, die im Zivilisationsprozeß Agenten ausgebildet hat, die die äußeren Ursachen in ihrem Sinne beeinflussen sollen.

Für Cassavetes werden in A CHILD IS WAITING zwei dieser Agenten beispielhaft für die Produktion von Affekten, Dr. Clark und Jean Hanson. Der Unterschied in ihrer Potentialität lässt sich, wie oben ausgeführt, innerhalb der zwei Grundtätigkeiten der Körper gut darstellen, Bewegung und Ruhe, Schnell und Langsam. Wenn wir über diese beiden Akteure nachdenken, so kann das nur im Ineinander und in der Gleichzeitigkeit ihrer vor-filmischen wie ihrer filmischen Körperwirklichkeit passieren. Da, wo Akteure "überzeugen", da sind – auf der Ebene des Kinos – die von ihnen eingespielten Ideen tatsächlich das Gleiche wie ihr Körperspiel. Die filmische Existenzweise wird durch die "Vorstellung", das Vorgestellte der Akteure glaubhaft. Nicht verkörpern sie eine Rolle,

---

[22] IIIp2s, S. 261.
[23] Zum Begriff der "Vorstellung" siehe IIp7s, IIp49s und IVp1s.
[24] IIIp25dem, S. 309.
[25] Siehe Ray Carney (Hg.), *Cassavetes über Cassavetes*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2003, S. 168.
[26] Die "filmischen *notiones communes*" meint die Komposition von *Gemein-Einstellungen* (in Korrespondenz zu den "Gemeinbegriffen"), *gemeine Einstellungen*, "die das vergegenwärtigen, was allen Körpern gemeinsam ist", hierzu gehören die Aufnahmen in den Klassenräumen und vom gemeinsamen Picknic, zu den Gemeinbegriffen bei Spinoza IIp40s1, S. 203f, und Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, a.a.O., S. 94f.
[27] IIIl57d, S. 385.

sondern Rolle und Körperakte sind ein Spiegelbild oder eben eine Vorstellung der Ideen und des Körpers, dem sie – ihr – Ausdruck, damit aber auch ihr je singuläres Begehren, Wollen, Streben, also ihren *Conatus* übertragen.

Clark versucht mit Vernunft oder gar "intuitivem Erkennen" das Richtige als das Gute für die behinderten Kinder herbeizuführen, d.h. ihnen Lust und Freude, also eine Vergrößerung ihres Handlungsvermögens zu vermitteln.[28] Doch er versucht dieses vor allem auch mit dem – affizierenden und affizierten – *Körper* vo*n Burt Lancaster*. Dieser ist stets in Bewegung, er versucht auf alle um ihn herum, das Personal wie die Kinder, diese Bewegung und Beweglichkeit, seine Schnelligkeit und sein Streben zu übertragen. Clark/Lancaster bewegen sich fortwährend, ihr Gang und ihre Gestik, uneinspielbar, unbeschreibbar, der Gang Lancasters, seine Gestik sind sowohl von fordernd-maskuliner Zuversicht, wie von hoffendem Veränderungswillen. "Hoffnung ist unbeständige Lust, entsprungen aus der Idee einer zukünftigen oder vergangenen Sache, über deren Ausgang wir in gewisser Hinsicht im Zweifel sind."[29]

Entgegengesetztes gilt für Jean Hanson/Judy Garland. Wenn Clark/Lancaster die Bewegung, das Schnelle, das Verstehen und Handeln in der körperlichen Choreographie ausdrücken, so Hanson/Garland das Langsame, Zögernde, das Unverstehen und (Mit-)Leidende. "Die notorisch unsichere Judy Garland" ist affiziert von Reuben und seiner Hilflosigkeit – und von John Cassavetes und seiner Regiearbeit.[30] Der Affekt, den "die" Kinder in ihr – und vermutlich in vielen Zuschauern und Zuschauerinnen – auslöst, ist jener der *Bestürzung*:

"*Bestürzung* wird dem beigelegt, dessen Begierde, ein Übel zu vermeiden, eingeschränkt wird durch die Verwunderung über ein Übel, das er fürchtet. *Explicatio.* Die Bestürzung ist daher eine Art der Ängstlichkeit. Weil aber die Bestürzung aus einer doppelten Furcht entspringt, kann man sie treffender definieren als *Furcht, die den verblüfften und schwankenden Menschen so erfasst, daß er das Übel nicht abwenden kann*. Ich sage den »verblüfften«, insofern wir in der Verwunderung den Grund erblicken, daß seine Begierde, das Übel abzuwenden, eingeschränkt wird. Ich sage aber den »schwankenden«, insofern wir erkennen, daß diese Begierde durch die Furcht vor einem anderen Übel eingeschränkt wird, das ihn ebenso schreckt, so daß er nicht weiß, welches von beiden er abwenden soll."[31]

Diese Affektion wird von Hanson/Garland gleichermaßen gespielt wie gelebt, ihre fragenden, erstaunten Augen, ihr kleiner Körper, der in der Gruppe von Kindern beinahe verschwindet, ihr

---

[28] Zu den drei Erkenntnisweisen bei Spinoza, wovon die dritte das "intuitive Wissen" ist (IIp40s2, S. 209) siehe: Thomas Kisser, "Die dritte Gattung der Erkenntnis und die vernünftige Liebe Gottes": *Baruch de Spinoza, Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt*. Reihe Klassiker Auslegen Bd. 31, Hg. Michael Hampe, Robert Schnepf, Berlin: Akademie Verlag, S. 283-296.
[29] IIIDefinitionen der Affekte 12, S. 405.
[30] Zu den Dreharbeiten und den Problemen zwischen Hauptdarsteller und Regisseur siehe Carney, a.a.O., S. 169f. Eine nächste Frage zum Kino als Affektmaschine könnte die nach der "Repräsentation" oder besser nach "Homologien" der Affektionen des *Regisseurs* in "seinen" Schauspielern sein, Homologien die bis in das äußere Erscheinungsbild reichen, etwa in der Person John Marleys.
[31] III/Definitionen der Affekte 42, S. 425.

unsicheres Handeln machen sie zu einem präzisen und eher “sentimentalen“, leidenden Gegenpart von Clark/Lancaster. Doch es scheint, als ob gerade das dieserart produzierte “Verhältnis von Bewegung und Ruhe“ zwischen beiden auch das kontrollierte Affektregime des Studiosystems unterstützt.[32]

Für Spinoza ist das “Vorstellen“ gleichwichtig dem Erleben. Und man kann das Potential des Vorstellens auch als Anleitung für ein Schauspiel, wie für das Publikum eines Schauspiels verstehen: “Die Vorstellungen der Dinge sind Affektionen des menschlichen Körpers, deren Ideen uns die äußeren Körper darstellen, als ob sie uns gegenwärtig wären.“[33] Ein Affekt ist eine Vorstellung, so Spinoza, insoferne sie “mehr den Zustand des eigenen Körpers anzeigt, als die Natur des äußeren Dings oder Körpers“[34]. Also ist das “als ob“ konstitutiv für die Affektion, ebenso wie die *imitatio*, die Nachahmung der Affekte: “Wenn wir uns daher vorstellen, daß jemand unseresgleichen von einem Affekt affiziert ist, so wird diese Vorstellung eine Affektion unseres Körpers ausdrücken, der diesem Affekt ähnlich ist.“[35] Ist das nicht bereits eine Handlungsanleitung für eine je zukünftige Kinokunst?

In einer vom Produzenten Stanley Kramer angeordneten neue Schnittfassung[36] erfährt A CHILD IS WAITING eine “sentimentale Uminterpretation“ (Carney), von der sich Cassavetes distanziert: “Ich kann Kramer keinen Vorwurf machen, dass er mir den Film wegnahm, er passte nicht in sein kleines, enges Weltbild [...] Er versteht nicht, dass man über jemanden lachen kann, den man liebt. Ich fand die Kinder lustig und menschlich und traurig. Aber in erster Linie lustig – und echt. Sein Film ging in eine ganz andere Richtung. Ich wollte die Kinder komisch darstellen, um zu zeigen, dass sie menschlich und warmherzig sind – keine “Fälle“, sondern Kinder.“[37]

Nun zum ersten “vollkommenen“ Film von Cassavetes.

5

Bevor FACES (1968) als Titel des Films erscheint, haben wir bereits eine Menge schneller, kurzer Einstellungen nur von Gesichtern und ihren Affektionen gesehen. Allein die Bestimmung des Titels: FACES, ist ein guter Hinweis für die Arbeitsweise des Kinos von Cassavetes. Das Wort verbindet sich für die Leser unmittelbar mit jenem Teil des Körpers, für das es einsteht und das tatsächlich auch in vielen Einstellungen exklusiv zu sehen ist – wobei nicht sicher ist, ob tatsächlich *face* und nicht *head* gemeint ist. “Zwischen beiden besteht ein großer Unterschied. Denn das Gesicht ist eine strukturierte räumliche Organisation, die den Kopf überzieht, während der Kopf ein Anhang des Körpers ist, selbst wenn er dessen Spitze darstellt. Das heißt nicht, daß es ihm an Geist fehlt, es ist dies aber ein Geist,

---

[32] Im Gegensatz zu demjenigen Affektspiel, das sich zwischen den Akteuren selbst entfaltet und also kontingente, ungewöhnliche filmische Erfahrungen ermöglicht, etwa in FACES, zur Rezeption siehe Carney, S. 260ff: “Bei FACES werden die Leute im ersten Teil richtig nervös, weil er in kein leicht verständliches Verhaltensmuster passt.“
[33] IIIp27dem, S. 311.
[34] IVp9d, S. 461.
[35] IIIp27dem, S. 313.
[36] “Mit Hilfe einer optischen Bank verwandelte [Kramer] zahlreiche Halbtotalen in Nahaufnahmen und verlängerte die Realaktionen der Figuren durch Standbilder und Zeitlupe...“, Carney, S. 173.
[37] Carney, S. 172.

der Körper ist, ein körperlicher und vitaler Hauch...".[38] Denn was tun diese "Gesichter"? Es sind Gesichter, die ihre Zuschreibungen, ihre psychologische und soziale Identität ständig flüchten, die anders sein wollen. Es sind vor allem lachende, singende, spielende Gesichter, stark bewegte, entsetzte, schreiende, lallende Gesichter, und es sind Gesichter in Ruhe, in Nachdenklichkeit, als stumme oder provozierende Blicke sich artikulierende Gesichter. "Soviel konvulsivischer Schmerz und Verletzbarkeit, aber auch soviel bezaubernde Erfindung, Farbe, Akrobatik".[39] Es sind Gesichter oder eben Köpfe, die sich gegenseitig affizieren, sich gegenseitig in Bewegung versetzen, aus ihrem expressiven Potential heraus, so scheint es, alle Grenzen ausprobieren. Das einzige Maß für sie ist die Stärke, das Laute, das Schnelle ihres Ausdrucks, oder aber, das Reflexive, Stille, Langsame. Somit ist das Gesicht für Cassavetes weniger eine Form, noch weniger lässt es sich als Funktion, Substanz oder Subjekt definieren, sondern als *Modus*. "Denn konkret ist ein Modus im Körper wie auch im Denken ein komplexes Schnelligkeits- und Langsamkeitsverhältnis und eine Macht des Körpers oder des Denkens, zu affizieren oder affiziert zu werden."[40]

FACES übergeht das Verhandeln beinahe völlig. Genau die Zonen dazwischen, zwischen den regulierten Leben, bilden hier eine „Normalität" aus. In A CHILD IS WAITING hat John Marley als Dr. Holland einen kurzen Verhandlungsauftritt, er vertritt eine Behörde, von der die Institution weitere Unterstützung will. Eine mögliche Zusage wird davon abhängig gemacht, ob die Kinder wohl „normale" Kinder werden können, so die Frage von Dr. Holland.[41] Daraufhin der Leiter, Dr. Clark: "Mr. Holland, what is normal? Normality is relative. Suppose we were put in a world of Einsteins. How bright would we seem? What kind of yardstick would you use to mesure the fate of your life. Your intelligence or your need?" Die Einstellung rahmt die Verhandlungssituation mit einer quasi-indifferenten Geste, außer das "Gute", also der sozial-korrekte Clark, der in eine Nahaufnahme gesetzt ist. Jedoch wird hier nicht viel mehr als ein *Talking Head* gezeigt, der für die Zuschauenden/Zuhörenden eine gewisse Rührung für sein Engagement provozieren soll. Diese sollen ja vor allem *Zuhören* und am Gesicht bloß die emotionale, identifikatorische Versinnbildlichung der Verhandlung erfahren. "Wenn man Halbtotalen als Close-ups wiederholt, kann man einen Film viel rührseliger machen. Anders ausgedrückt, wenn ich Sie anschaue und Sie mich anschauen, und ich dann wieder Sie und Sie wieder mich, dann bekommt das Ganze was Sentimentales. Ganz automatisch, wie auf Knopfdruck. Ich habe nichts dagegen, wenn es nicht um etwas Grundsätzliches geht."[42]

Der *yardstick* ist in FACES jedoch nicht mehr die *intelligence* einer Argumentation, sondern das Begehren und Wollen, das Begehren einer kleinen Zahl von Menschen, die in Ausnahmesituationen, in entbundenen, aus den Verkehrsbeziehungen herausgelösten Verhältnissen handeln. So handeln, dass sie ausschließlich ihr Tätigkeitsvermögen, ihr Begehren als ein Streben nach Affektionen, die Lust und Freude vermitteln, ausleben. Damit ihrer "Selbsterhaltung" auf ungewöhnlichen Wegen

---

[38] Gilles Deleuze, Francis Bacon. Logik der Sensation. München: Fink 1995, S. 19 (Orig. 1981).
[39] ebd., S. 21.
[40] Gilles Deleuze, Spinoza. Praktische Philosophie, a.a.O., S. 161.
[41] Holland ist Vertreter einer Behörde, doch sind alle Beteiligten irgendwie Vertreter, argumentieren im Sinne ihrer Funktion und Institution, oder eben im Sinne ihrer Affekte, wie im Fall von Jean Hansen – ihre sehr subjektiven, "sentimentalen" Verhandlungen haben jedoch wenig Erfolg im Vergleich zum rigiden Aufklärungsoptimismus der Herren, es gilt, so Clark: "Discipline is a part of life."
[42] Cassavetes, siehe Carney, a.a.O., S. 173.

zuarbeiten. John Marley/Dickie ist einer von ihnen, nunmehr ist er *er selbst* als begehrender Körper. Und wir werden seinen tänzelnden, lachenden Körper, seinen lebendigen Kopf durch unendlich viele Variationen seine Mitspieler und uns affizieren lassen. Die Nahaufnahmen, die Cassavetes in A CHILD IS WAITING eher vermieden hat und die Stanley Kramer dann für seine Fassung funktionalisierte, werden nun zu einem Aggregat für den Versuch einer unsentimentalen, gegen-psychologischen, dafür affektiven und "ehrlichen", d.h. Lust und Unlust, Liebe und Hass gleichermaßen aktualisierenden Szenographie. "Ich bin ein Mensch, der alles wörtlich nimmt. Ich suche nicht nach Subtexten. Ich weiß nicht, warum die Leute immer nach verborgenen Bedeutungen oder Beweggründen suchen. Es gibt nur einen Grund, die Motive eines anderen herauszufinden: Wenn man Angst vor ihm hat. Ansonsten geht es nur um Gefühle, stimmt´s? Man liebt den Betreffenden oder man hasst ihn. In diesem Film geht es um die Oberflächen der Menschen [...] Darum haben wir uns bemüht: brutale, unsentimentale Ehrlichkeit."[43]

Im Gegensatz zu A CHILD IS WAITING gibt es nun eine Hingabe Cassavetes´ an die filmischen Attribute, an die ihm zur Verfügung stehende technische Rekreation der "Oberflächen der Menschen". Die Nahaufnahmen, das offensive Partizipieren der Kamera als Aufnahmekörper, damit die Schaffung von affektiven Bildkörpern, das Affiziert-Werden der Akteure von einer Kamera, die stets in Bewegung ist, die noch schneller ist als ihre eigenen Körper, noch intensiver dynamische Augenblicke der Leidenschaft, von Freude und Trauer, in Körperfragmenten und Dingpartialisierungen ausbildet, Schönheit der Menschen dort (er)findet, wo sie tatsächlich nur ein filmischer Blick ausformulieren kann, all diese "bezaubernden Erfindungen" ermöglichen, sich das vorzustellen, was das Potential des eigenen Zuschauer-Körpers vermehrt oder fördert: Sich lustvoll und lachend in der eigenen Selbsterhaltung zu üben. Die den Affekt der Lust begleitenden Affekte sind Wollust, Heiterkeit und das Lachen: "Der Mensch ist ein lachendes Lebewesen [...] Denn das Lachen, wie auch der Scherz, ist reine Lust und daher [...] an und für sich gut. Fürwahr, nur ein finsterer und trübseliger Aberglaube verbietet sich zu freuen. Denn weshalb sollte es sich weniger geziemen, den Trübsinn zu verscheuchen, als den Hunger und den Durst zu vertreiben."[44] "Get the picture? – I got the picture!": Jeannie, Dickie und Freddie entwerfen am Anfang von FACES Bilder anderer Körper, sozusagen Filme im Film, steigern damit ihr eigene Handlungsmacht über die Bilder und bereiten auf diese Weise die unendliche Affektion aller Anwesenden diesseits und jenseits der Projektion vor.

"Aus all dem geht hervor, daß wir nichts erstreben, wollen, verlangen oder begehren, weil wir es für gut halten, sondern daß wir umgekehrt darum etwas für gut halten, weil wir es erstreben, wollen, verlangen oder begehren."[45] Das erste entspricht der Ideologie des Mainstreams: Es gibt gute, wahre und richtige Werte, die auch die Produktion von Filmen antreiben. Aber das ist eben bloß Ideologie, also eine Menge "inadäquater Ideen". Umgekehrt gelingen Filme dann, wenn sie zeigen, dass wir darum etwas für gut halten, weil wir es begehren, die also das Begehren als Ursache des Guten inszenieren. Das "vollkommene" Kino ist das Kino, das mit der Realität der Affekte das Leben bejaht:

---

[43] Ebd., S. 262.
[44] IIp40s1, S. 207, IVp45s, S. 536f.
[45] IIIp9s, S. 277.

“Der freie Mensch denkt an nichts weniger als an den Tod; und seine Weisheit ist nicht ein Nachsinnen über den Tod, sondern über das Leben.“[46]

[*Was kann ein Körper? Die Affektenlehre Spinozas angewendet auf das Kinos von John Cassavetes.* Vortrag im Rahmen der Reihe „John Cassavetes, Filmmaker“ im Filmmuseum Wien in Kooperation mit dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Uni Wien, 16.5.2008. Publikation: Spinozas Kino. Anmerkungen zu zwei Filmen von John Cassavetes, in: Andrea B. Braidt und Elisabeth Büttner (Hg.): *John Cassavetes. Filmmaker*. Maske und Kothurn 3 /2009, Wien: Böhlau 2010, S. 33-47.]

[46] IVp67,S. 581.