

Ulrike Hanstein
Unknown Woman, geprügelter Held



Die vorliegende Arbeit wurde 2008 als Dissertation
vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin angenommen.

Ulrike Hanstein

UNKNOWN WOMAN, GEPRÜGELTER HELD

Die melodramatische Filmästhetik bei
Lars von Trier und Aki Kaurismäki

Alexander Verlag Berlin | Köln

Diese Publikation wurde mit Mitteln der Professur Philosophie audiovisueller Medien (Fakultät Medien) der Bauhaus-Universität Weimar gefördert.

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011

Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.

Satz, Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung einer Abbildung aus *Lichter der Vorstadt* von Aki Kaurismäki

Druck und Bindung: SDL, Berlin

ISBN 978-3-89581-255-2

Printed in Germany (November) 2011

INHALT

Einleitung

- Der melodramatische Bestand des Kinos 9
Aufgeklärt und schön traurig: Die melodramatische Moderne 17
Filmästhetik und melodramatische Existenz: Die theoretische
Leitlinie 20
Ansicht und Bildwelt: Der kinematografische Zeitraum
ästhetischer Empfindungen 31
Melodramatisch werden: Stilistische Gesten als Sicht- und
Hörweise 39
Abschnitte des Textes 46

Anschaulichkeit

1. **Körperausdruck: Stumme, lesbare und beschriftete Bilder**
 - 1.1 Filmtheoretische Lektüren des Melodramas 52
 - 1.2 Phantasien des Films von wiederholter Anwesenheit 57
 - 1.3 Das Individuelle als Ausdruck eines Allgemeinen:
Way Down East 65

2. **Zuschauerszenarien: Blickordnungen und Ansichten**
 - 2.1 *Stella Dallas* als Blickfang der feministischen
Filmkritik 89
 - 2.2 Sich im Spiegelbild verkennen 96
 - 2.3 Die Figur der *Unknown Woman* und der solitäre Ort
des Betrachters 108

Gesten

3. **Körper präsentieren: Filmische Theatralität**
 - 3.1 Bewegung und Haltung 130
 - 3.2 Der Gestus als relationale Bildordnung 146

4. **Anstoß und Anschluss: Taktile und haptische Bilder**
 - 4.1 Bild-Bewegung und filmische Körperlichkeit 155
 - 4.2 Handreichungen: *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* 157
 - 4.3 Gestoßene Figuren, geprügelte Helden 166
 - 4.4 Tastende, tappende Bilder: *Dancer in the Dark* 171

Hörweisen

5. **Melomanie: Film als Medium musikalischer Erfahrung**
 - 5.1 Der klassische *score* 188
 - 5.2 Gestik und Montage 194
 - 5.3 Pathos-Sampling: Tschaikowskys Sechste Sinfonie als akustische Signatur Kaurismäkis 203
 - 5.4 Audio-Komplizen 222
 - 5.5 Romantisch, nicht romantisiert: Sinfonische Hör szenen in *Now, Voyager* 229

6. **Resonanzen, Teilungen: Optische und akustische Bilder**
 - 6.1 Bildfeld und Klangraum 237
 - 6.2 Entzug und Wiederhall zwischen den Sinnen 245
 - 6.3 ›Äußerst innig‹: *Dancer in the Dark* 250
 - 6.4 Akustische Wahrnehmungsbilder: *Possessed* 265

Stimmen

7. Mithören: Stimmeinsätze und Gesprächsformen

- 7.1 Tragödie, Oper, Melodrama 282
- 7.2 Stummheit und Ausdruck des Tonfilms 290

8. Bauchredner und Echos: Lautlichkeit und Gesang

- 8.1 Verkörperungen der Stimme 300
- 8.2 Herzensstimme: *Dancer in the Dark* 304
- 8.3 Mediumistische Rede: *Breaking the Waves* 324
- 8.4 Gegen-Gesänge: *Der Mann ohne Vergangenheit* 349

Schlussbetrachtung

- Das Kino als eine mögliche Kultur der Philosophie 360
- Szenen des Bildes, Dauer der Belichtung: *Dogville* 361
- Neon-Noir: *Lichter der Vorstadt* 368
- Die Neufassung der melodramatischen Filmästhetik
durch stilistische Gesten 372

Anhang

- Literaturverzeichnis 384
- Filmverzeichnis 404
- Abbildungsnachweis 406
- Dank 408

EINLEITUNG

Der melodramatische Bestand des Kinos

For a long time I have been wanting to conceive a film in which all driving forces are ›good‹. In the film there should only be ›good‹, but since the ›good‹ is misunderstood or confused with something else, because it is such a rare thing for us to meet, tensions arise. The character of Bess is ›good‹ in a spiritual sense ... living mostly in the world of her imagination, never really accepting that things apart from ›good‹ might exist. [...] [...]B]y doing ›good‹, the world that she loved turned against her. But the ›good‹ will always be recognized ... somewhere!¹

In dieser Bemerkung Lars von Triers zu seinem Film *Breaking the Waves* (1996) scheinen Motive einer antagonistischen Anordnung auf, deren ästhetischen Vorgeschichten und filmtheoretischen Bestimmungen sich diese Untersuchung zuwendet.

Die missverstandenen Beweggründe, die unversöhnliche Kluft zwischen den Vorstellungen der Figur und der mit anderen geteilten Welt, der gültige moralische Wertbezug auf ein erreichbares ›Irgendwo‹ und das emphatische Ausrufezeichen am Schluss des Textes stehen für ein unverhohlen melodramatisches Programm. Doch von Trier bringt das Gute mit den Anführungszeichen auf den Abstand der ironischen oder zitierten Rede. Die Tradierung des Melodramatischen im gegenwärtigen Kino formal-ästhetischer Selbstbefragung kann also kein einfacher und eindeutiger Anschluss sein.

Damit ist der Ausgangspunkt dieser Studie benannt: In Auseinandersetzung mit Filmen Lars von Triers und Aki Kaurismäkis befasst sie sich mit der Ausprägung eines melodramatischen Stils innerhalb des europäischen Autorenfilms. Den ungleichen und hier kei-

¹ Von Trier 1996, S. 20 ff.

neswegs vereinheitlichten ästhetischen Praktiken beider Regisseure liegt – so die leitende These – eine melodramatische Konzeption des Films zugrunde. Analysen von formal-ästhetischen Zügen belegen an einer Auswahl von Filmen sowohl die Fortführung als auch die rezitierende Umdeutung eines melodramatischen Ausdrucksbestandes. Stilistische Gesten von Triers und Kaurismäkis erweisen sich somit als filmische Erinnerungsakte: An den Refigurationen von Darstellungsverhältnissen des klassischen Kinos scheinen historische filmästhetische Verfahren auf. Zugleich erweisen sich die für den gegenwärtigen Zuschauer bedeutungsvollen Bilder als kritische Neuordnung überlieferter Formen.

Ausgehend von Filmen von Triers und Kaurismäkis erschließt dieser Text das Melodramatische als ästhetische Konzeption des Films sowohl historisch als auch systematisch. Leitend ist dabei die Frage, wie in gegenwärtigen ›reflexiven‹ Filmformen eine Wirkungsästhetik des Ausdrucks und ein mitempfindender Zuschauer wieder erfunden werden. Die Betrachtung ausgewählter Filme beider Regisseure wendet sich daher den rekursiven Einträgen von melodramatischen Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi des klassischen Kinos zu. Auf der Ebene der Erzählung kehren Elemente melodramatischer Plots wieder in Szenarien der missglückenden Kommunikation, des plötzlichen Glückswechsels, der Verspätung und der determinierten Wiederholung. So erscheinen die Erzählungen der Filme von Triers und Kaurismäkis als unwahrscheinliche Konstruktionen von Konflikten, Begegnungen sowie Beweggründen und Folgen des Handelns. Auf der Ebene der audiovisuellen Form verweist die Inszenierung eines empfindungsgeleiteten Weltbezugs und eines körperlichen, musikalischen und sprachlichen Ausdrucksverhaltens auf die Melodramen des klassischen Kinos zurück. Die besondere Struktur der melodramatischen Erfahrung liegt im Verhältnis zwischen den subjektiven und objektiven Beschreibungen der filmischen Bilder begründet. Die zeitliche Verlaufsform des Films organisiert unvermittelte Wechsel zwischen den Zeichenregistern der Sprache, Gestik und Musik. Die Montage der sinnlichen

Wahrnehmungen verbindet sich dabei mit erzählerischen Perspektivwechseln. Die Bildfolgen inszenieren plötzliche Konfrontationen von Ich-haften Empfindungen und objektiver Darstellung. Diese disjunktiven ›Einstellungswchsel‹ lassen für den Zuschauer den Unterschied zwischen Weisen des sinnlich-affektiven Selbsterlebens und dem objektiven filmischen Handlungsraum wahrnehmbar werden. Für diese isolierenden Beziehungen zwischen der Innensphäre der Figur und der praktischen Handlungswelt ziehe ich zwei melodramatische Typen-Bezeichnungen heran: ›Unknown Woman‹ für die Filme von Triers und ›geprügelter Held‹ für die Filme Kaurismäkis.²

Filmgeschichtlich weist das Melodrama mit der nicht aktionszentrierten, sondern expressiven Bestimmung audiovisueller Bilder aus der narrativen Geschlossenheit des klassischen Kinos heraus. Die ästhetischen Erfahrungsgehalte des Films liegen immer in seinem sinnlich-ausdruckshaften Vermittlungsverhältnis begründet. Audiovisuelle Formen, die affektive Regungen und Vorstellungen auslösen, prägen daher nicht nur die Darstellung des melodramatischen Films, sondern auch die weiterer Genres und Formen. Im Folgenden ist also genauer zu bestimmen, wie die Verflechtung von einer formal bestimmten Anordnung und der in der Zeit entfaltenen Wahrnehmung eine melodramatische Erfahrung hervorbringt.

Die hier untersuchten Filme von Triers und Kaurismäkis entwerfen Szenarien der Ausdrucksnot. Die Filme präsentieren einen unversöhnlichen Konflikt zwischen Individuum und Welt, indem sie ein passives Erleiden von Ungerechtigkeit zur Schau stellen. Die ausgedehnte Darstellung von Gefühlsregungen der Figuren tritt dabei an die Stelle eines tätig-verändernden Verhaltens. Das passive Erleben der Welt in affektiver Einstellung bildet das Handlungsmodell und die Handlungserfahrung von Melodramen des

2 Diese Bezeichnungen entlehne ich Texten Stanley Cavells und Walter Benjamins. Vgl. dazu das 2. und 4. Kapitel. In Filmanalysen präzisiere ich diese Figurenkonzeption im zweiten und dritten Teil dieses Textes.

klassischen Kinos. Die Vorführung eines von Wünschen, Gefühlen und sinnlichen Eindrücken bestimmten, nicht vernunft- oder zielgeleiteten Wirklichkeitserlebens der Figuren entfaltet zugleich eine Deutung des ästhetischen Weltbezuges der filmischen Form. Diese, bereits im *Woman's Film* des klassischen Kinos angelegte, die Bedingungen der Bildwahrnehmung reflektierende Struktur wird in den Filmen von Triers und Kaurismäkis explizit. Die melodramatischen Erzählungen handeln von den Möglichkeiten einer in der Empfindungsfähigkeit fundierten (Selbst-)Erkenntnis. Die Erzählungen gewinnen ihre formale Gestalt im Prozess des Zuschauens. Die filmischen Bilder ermöglichen dem Zuschauer ein empfindungsgelenktes Zeit- und Wirklichkeitserleben. Die optischen und akustischen Formen verstricken den Zuschauer in affektive und zeichenhafte Verstehensvollzüge. Dabei leiten die Bilder über ihre zeitliche Anordnung von sinnlich-affektiven und bedeutungshaften Komponenten den Umgang des Zuschauers mit der fiktiven Welt des Films an. Die wahrnehmungs- und empfindungsbetonten Figuren und Handlungsmodelle geben dem Zuschauer die Möglichkeit, sein vom Film geleitetes affektives Selbsterleben auf die filmische Form zurückzubeziehen. Aufgrund dieser – in der formalen Anordnung objektivierbaren – selbstbewussten Wahrnehmungsweise kann der Zuschauer die melodramatischen Szenarien eines affektiven Weltbezugs mit Wirksamkeit und Realität ausstatten.

Die filmtheoretische Frage meiner Untersuchung lässt sich mit einem Argument Stanley Cavells erhellen. Cavell führt in seiner Lektüre von William Shakespeares *King Lear* aus, dass in der Tragödie die Bedingungen des Zuschauens impliziert seien.³ Aus diesem Modell einer asymmetrischen Verdopplung, bei der sich in der Geschichte und Form (des Dramas) die Bedingungen der Darstellung (der Aufführung im Theater) widerspiegeln, werden hier Anstöße für den Film bezogen. Mit Cavells Überlegungen zur Schau-Anordnung des Theaters lässt sich verdeutlichen, dass es sich bei den Fil-

3 Vgl. Cavell 2002b, S. 313.

men von Triers und Kaurismäkis häufig um eine Verdopplung der Bedingungen der Äußerung handelt, die kinematografische Erfahrungsmöglichkeiten in die optischen und akustischen Bildfolgen hineinspiegelt.

Mit der Stilisierung des Audiovisuellen und mit Zuschauer- und Zuhörer-Figuren kommt in Filmen von Triers und Kaurismäkis eine von der kinematografischen Wahrnehmungsordnung überformte Empfindungsweise zur (Wieder-)Aufführung. Die überlieferten ästhetischen Zeichen-Funktionen filmischer Bilder werden emphatisch herausgestellt. Das Melodrama des klassischen Kinos wird somit als spezifischer Erfahrungstyp gedeutet. Zugleich entfalten die audiovisuellen Sequenzen der Filme für den Zuschauer ein Spiel zwischen erkenntnisstiftender Distanznahme und involvierender Empfindung. Die Filme Kaurismäkis und von Triers bringen zur Anschauung, was sich in den expressiven Formen von Melodramen des klassischen amerikanischen Kinos vorfindet: Über subjektivierende Erzählperspektiven und die ausgebreiteten sinnlich-affektiven Eindrücke thematisieren die Filme ihre Wahrnehmbarkeit, Affektivität und die spezifische Zeiterfahrung ihres bildlichen Erscheinens. Einzelbetrachtungen von Melodramen des klassischen Kinos belegen in den folgenden Kapiteln die These, dass diese nicht nur narrativ die Begrenztheit und Missverständlichkeit des Ausdrucks aufführen.⁴ Vielmehr vergegenwärtigen sie über Subjektivierungen und De-Subjektivierungen der audiovisuellen Bilder Empfindungen als bewusste Form des Selbsterlebens, die der Zuschauer sinnlich und sinndeutend mit verwirklicht. Die melodramatische Erfahrung umgreift nicht nur als werkästhetische Bestimmung eine Gattung. Vielmehr steht sie für eine – mit Cavell als modern oder theatralisiert zu verstehende – Disposition des Selbst- und Weltbezugs. Diese gewinnt eine ästhetisch verfasste Gestalt in Anordnungen, die Wahrnehmung und sprachliche Deutung, Einbildungskraft und Welt, individuelle Empfindung und Ausdruck

4 Vgl. das 1., 2., 5. und 6. Kapitel dieses Textes.

konflikthaft zusammenführen. In diesem Bezugsrahmen interpretiere ich die Filme von Triers und Kaurismäkis als bewusste und kritische Rückwendung auf die ästhetischen Verfahren des klassischen Kinos. Die Filme erscheinen wegen ihrer expressiven Formen und ihrer Theatralisierung der Beziehung zwischen Figur und Welt als melodramatische ›Rückprojektionen‹.⁵ Die Wieder-Einsetzung von Bildtypen und Ausdrucksbewegungen der Melodramen des klassischen Kinos weist bei Kaurismäki sentimental-versöhnliche Züge auf, im Falle von Triers auch tragische.

Das von Christian Metz ausgewiesene »postmoderne Kino«, das nach dem ›Tod des Kinos‹ aufgekommene *posthume* Gedenkkino,⁶ erreicht bei von Trier und Kaurismäki an den optischen und akustischen Bildern, den Figuren und den geschlossenen filmischen Welten eine Ansichtnahme von melodramatischen Wahrnehmungsreizen, Farbempfindungen, sinfonischen und schnulzigen Klängen, unerfüllbaren Wünschen, unausgesprochenen Gefühlen, blockierten Handlungsoptionen, verhängnisvollen guten Absichten, plötzlichen Glückswechsellern, missverständlichen Ausdrücken, abgebrochenen Gesprächen, Gesten, Täuschungen, Verlusten, Verspätungen, Wiederholungen, geschlossenen Interieurs, Schreien, Sprachlosigkeit, überhörten Stimmen oder beredtem Schweigen. Im kulturellen Kontext des gegenwärtigen europäischen Autorenfilms sind die Wiederaufnahmen melodramatischer Narrative, Ausdrucksformen und Figurenkonzeptionen eine kritisch-kommentierende Verständigung über das repräsentationale Weltverhältnis des klassischen Kinos.

5 Rückprojektionen sind ein technisches Verfahren vor allem des klassischen Kinos. Dabei wurden für Studioaufnahmen Hintergründe (gefilmte oder fotografierte Außenräume) auf eine transparente Fläche projiziert, vor der die Schauspieler agierten. Der Ausdruck ›Rückprojektion‹ und die Assoziation mit als trickhaft-hyperreal wahrgenommenen, zusammengesetzten Bildräumen kann m. E. veranschaulichen, wie die fingierenden Akte in Filmen von Triers und Kaurismäkis als artifizielle Vollzüge hervortreten.

6 Metz 1997, S. 137.

Die leitenden Fragen dieses Textes entspringen den Besonderheiten der behandelten Filme von Triers und Kaurismäkis. Sie werfen die Schwierigkeit einer angemessenen Beschreibung filmischer Mittel auf, die gemeinhin ›reflexiv‹ genannt werden. Genauer zu bestimmen bleiben jedoch die Formen der Selbstreferenz bzw. die Bedingungen und Subjekte der angenommenen Erschließungsleistungen. Die in der diffusen Kennzeichnung enthaltene Bewegungs-Metapher möchte ich wörtlich nehmen und in ein methodisches Programm überführen: ›Reflexion‹ als ›Zurückbeugen‹. Die Film- und Theoriegeschichte des Melodramas ist der Gesichtspunkt, unter dem die Filme von Triers und Kaurismäkis historisch und systematisch gedeutet werden.⁷

Das formal rekonstruierte Konzept melodramatischer Darstellung eröffnet eine filmgeschichtliche Perspektive. Ausgehend von der Annahme, dass überkommene Genres und Verfahren in gegenwärtigen ästhetischen Praktiken nachleben, werden Vermittlungsverhältnisse zwischen klassischem, modernem und gegenwärtigem Kino als stilistische Gesten erfasst. Die Darstellung der Filme von Triers und Kaurismäkis wird somit als Analyse des Wirklichkeitsbezugs des klassischen Kinos erschlossen. Damit ist die Frage aufgerufen, wie eine filmisch verfasste Filmgeschichte zu denken, sprachlich wiederzugeben oder theoretisch nachzuzeichnen wäre. Die Einschätzung von gegenwärtigen filmischen Mitteln als konstruktiver Kritik des klassischen Kinos bleibt im Folgenden auf das Programm des Melodramatischen bezogen. Mein Text verzeichnet die filmformalen

7 Die selbstreferenziellen Formen der Filme von Triers und Kaurismäkis werden als kritisches Verfahren verstanden: Durch eine formale Differenzierung lassen sie etwas am Medium der Darstellung erkennbar werden. Die Befragung der filmischen Materialität und Medialität ist dabei nicht nur als Überbieten oder Verwerfen von Genre-Maßgaben zu begreifen. Vielmehr bilden die Filme mit ihren fiktiven Aussagen über (oder Anschauungen von) Wirklichkeit neue Regeln aus. Vgl. zur Dynamik fiktionsbildender Prinzipien Brigitte Hilmer 2009, S. 108.

Umsetzungen und die kulturtheoretisch-kritischen Bestimmungen des Melodramatischen als Modell ästhetischer Erfahrung. Ein wichtiger Bezugspunkt ist dabei die philosophische, medien- und kulturtheoretische Verortung des Melodramatischen, die Cavell für das klassische amerikanische Kino formuliert hat.⁸ Die Szenarien scheiternder Expressivität sind vor diesem Hintergrund auch als ästhetisch verfasste Deutungen von Selbstverhältnissen, von sprachlichen Bezugnahmen, von praktischen Handlungsoptionen und von Möglichkeiten der Übereinstimmung zu begreifen.

Den systematisch-begrifflichen Ausarbeitungen der folgenden Kapitel sind eingehende Analysen zugeordnet. Mit der Doppelsicht auf Filme Kaurismäkis und von Triers einerseits und Melodramen des klassischen Kinos andererseits werden nicht nur Prozesse der Umschrift⁹ aufgewiesen, sondern auch Einschnitte bestimmt. Neben beständigen Merkmalen werden Transformationen von Konzepten der Expressivität verdeutlicht – beispielsweise an Bildtypen oder an der Beziehung von subjektiviertem Wahrnehmungsgeschehen und filmischer Handlungswelt.

Zur ästhetischen und medientheoretischen Untersuchung der Filmformen treten Einzelbetrachtungen von theoriegeschichtlichen Konstellationen. Seit den 1970er Jahren ist das Melodramatische Movens der filmwissenschaftlichen Methodendiskussion. Aufgewiesen wird die Bedeutung des klassischen Hollywood-Melodramas für die Kritik visueller (Geschlechter-)Repräsentation, für die Rezeptionstheorie sowie für die Analyse von erzählerischen, enunziativen

8 Vgl. Cavell 1996.

9 Zum Begriff der »Umschrift« vgl. Elisabeth Bronfen 2004, S. 9 ff. Bronfen eignet sich unter dieser Bezeichnung Stephen Greenblatts Begriff »refigurations« an; Greenblatt 1988, S. 6. Greenblatt sieht derartige Umbildungen/Umgestaltungen durch die kulturelle Überlebenskraft, *energia*, eines ästhetischen Werkes initiiert. Ein für mein Vorhaben relevantes medientheoretisches Modell der Transkription hat Ludwig Jäger ausgearbeitet, vgl. Jäger 2004.

und zeitlichen Strukturen des Films. An der Repräsentation von Melodramen des klassischen Kinos in filmkritischen Texten lassen sich Akte der Interpretation rekonstruieren. Exemplarisch wird an diesen Spuren von Übertragungen zwischen Film- und Theoriegeschichte ablesbar, wie die bewegten, berührenden, instabilen Bilder als theoretische Objekte gewonnen werden können.¹⁰

Aufgeklärt und schön traurig: Die melodramatische Moderne

Das Melodramatische bezeichnet im Rahmen dieses Textes eine Kommunikation im Modus des Ausdrucks, deren Ursprünge in der Dramenliteratur und der Theaterpraxis des späten 18. Jahrhunderts liegen. Charakteristisch für poetologische und philosophische Schriften der Zeit ist die große Bedeutung des Theaters als Bezugswelt für die Begründung ästhetischer Begriffe. Damit einher geht die Neufassung des Konzepts der Repräsentation als Darstellung und »ästhetische Vorstellung«¹¹. In theaterästhetischen Schriften bezeugt die neue Aufmerksamkeit für die ausdruckshaften Verwandlungen

10 Zur herausragenden Bedeutung des Melodramas für die filmwissenschaftliche Methodologie vgl. Laura Mulvey 1994. Als Übertragungen zwischen Film- und Theoriegeschichte werden hier Bezugnahmen und Kommentierungen verstanden.

11 Zur »ästhetischen Vorstellung« als operationalem Konzept in der Ästhetik der Aufklärung vgl. David E. Wellbery 1994, S. 176 f. Winfried Menninghaus weist den Darstellungsbegriff der Poetik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts als »Index und Medium einer theoriegeschichtlichen Umwälzung« aus (Menninghaus 1994, S. 205). Die Emphase auf dem Vollzugscharakter und der Körperlichkeit »erweisen die Einführung des Darstellungsbegriffes als Gegenentwurf zum rationalistischen Paradigma der Repräsentation und der zeichenfreien Vorstellung als des Ziels transparenter Repräsentation«. Ebd., S. 210. Zu den Innovationen, die sich im Sinne der Verlebendigung und Affektion mit dem Begriff der Darstellung im 18. Jahrhundert verbinden, siehe auch Inka Mülder-Bach 1998.

des Szenischen und des Schauspielers die Absetzung von der Rhetorik. Statt der zeichenhaft verweisenden Wiedergabe (des Wortes) wird nun die Verlebendigung des Ausdrucks durch körperliche Aktion aufgerufen und damit die prozesshafte Hervorbringung ästhetischer Gegenständlichkeit und Erfahrung.¹²

Kennzeichnende Züge des Melodramas als Dramengattung im engeren Sinne sind die Verlagerung der Figurenrede in stumme gestische Vollzüge, in die Musik oder in ein räumliches, szenisches Arrangement (Tableau). Jean-Jacques Rousseau leitet seine Charakterisierung der Gattung aus den Wechseln zwischen sprachlichen oder musikalischen Ausdrücken ab: »un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale.«¹³

In der gegenwärtigen theaterwissenschaftlichen Forschung bildet die Institutionalisierung des Theaters als schöner Kunst den Bezugsrahmen für Analysen der philosophisch-ästhetischen und dramaturgischen Diskurse des Ausdrucks im 18. Jahrhundert. Wirkungsästhetische Programme, die auf eine Ausbildung der Empfindungsfähigkeit als Grundlage moralischer Gefühle zielen, wurden dabei als fundierende Praktiken einer bürgerlichen öffentlichen Kultur ausgewiesen.¹⁴

Als richtungsweisend für die literatur- und filmwissenschaftliche Debatte des Melodramas erwies sich Peter Brooks' Studie *The Melodramatic Imagination* (1976). Brooks deutet das Melodrama als krisenhaften Modus der Darstellung, der auf einen epistemologischen

12 Für Programme des Literarischen im 17. und 18. Jahrhundert zeigt Rüdiger Campe diese Neuordnung des Verhältnisses von Affektbewegung und bezeichnendem Ausdruck auf, vgl. Campe 1990.

13 Rousseau zit. nach Patrice Pavis 1996, S. 201. Zu Rousseaus Poetologie des Melodramas vgl. beispielsweise Hermann Kappelhoff 2004, S. 110 ff.

14 Siehe beispielsweise Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert 1999, Fischer-Lichte 2000, Günther Heeg 2000, Kappelhoff 2004.

Wendepunkt (infolge der Französischen Revolution) verweist: Die szenischen und literarischen Verfahren des Melodramas beantworten – so Brooks – den Zusammenbruch der transzendentalen Ordnung und die Erschütterung der darin begründeten Stellung des Subjekts.¹⁵ Als spezifische Merkmale eines Textkorpus von Rousseau bis Henry James erfasst Brooks extreme Handlungsverläufe mit überraschenden Wendepunkten und spektakulären Effekten. Die polarisierten moralischen Konflikte sowie den übersteigerten Ausdruck von Affekten und Emotionen führt Brooks im Begriff des ›melodramatischen Exzesses‹ zusammen.¹⁶ Das Aufkommen des Melodramatischen als Dramenform, Aufführungspraxis und Darstellungsstil epischer Texte wertet er als ästhetische Bearbeitung der Begründungsnot einer Gemeinschaft stiftenden Referenzsystems. Wegen veränderter Attribute der Handlung und der Problematisierung innerer Vorgänge, die eine nicht mehr tragische Existenz anzeigen, fasst Brooks das Melodrama als Gegenpart der Tragödie.¹⁷ Die säkularisierte, entleerte Welt stellt den Hintergrund für die melodramatische Einsetzung moralischer Wertbezüge in persönlichen Kategorien und mittels der Fragmente profanierter Mythen. Die melodramatische Vorstellungswelt ist ihrer Struktur nach supplementär: Mit dem Begriff des ›moralisch Okkulten‹ bezeichnet Brooks diese spezifische Ordnung der Artikulation. Die Phänomenalität ästhetischer Zeichen erhält auf der Oberfläche der Realität eine moralische Erfahrungsschicht, die einer mythologisierenden Entzifferung zugänglich ist. Das Melodrama steht bei Brooks nicht nur für moderne literarische Schreibweisen, sondern ist eine symptomatische Äußerungsform für Erfahrungen der Modernität.

15 Vgl. Brooks 1995, S. 15 ff.

16 Vgl. ebd., S. 24 ff.

17 Brooks schließt damit an die Abgrenzung des Melodramas von der Tragödie an, die bereits Eric Bentley 1964 und Robert B. Heilman 1968 vorbringen.

Filmästhetik und melodramatische Existenz: Die theoretische Leitlinie

An die kulturhistorische Bestimmung des Melodramas als im Kern moderne, bürgerliche Form der Selbstverständigung knüpfen die filmwissenschaftlichen Studien von Ben Singer (*Melodrama and Modernity*) und Hermann Kappelhoff (*Matrix der Gefühle*) an.¹⁸ Eine Erklärung für die Popularität melodramatischer Kinounterhaltung finden beide in den Rezeptionsbedingungen – also im Verhältnis von bewegtem Bild und Betrachter. Singer behandelt Bühnenmelodramen und sensationistische Formen des frühen amerikanischen Kinos (im Zeitraum 1880–1920). Diese bezieht er auf den Erfahrungshintergrund einer apparativen Überformung sensorischer Wahrnehmung. Singers Untersuchung von populären Bühnenstücken und von *Serial-Queen Melodramas* liegt damit eine Modernitäts-These schockhaft beschleunigter Empfindungsreize zugrunde.

Kappelhoff entfaltet in seiner Auseinandersetzung mit dem Melodramatischen eine Wahrnehmungstheorie kinematografischer Bilder. In deren Zentrum steht ein sowohl historisch als auch systematisch verstandenes Konzept empfindsamen Schauspiels. Die Einübung eines mitleidvollen, verinnerlichenden Genießens an ästhetischen Darstellungen rekonstruiert Kappelhoff als Programm des Theaters der Empfindsamkeit. Hier sieht er die öffentliche Phantasietätigkeit als kulturelle Praxis des sentimental Unterhaltungskinos angelegt.¹⁹ Die genealogische Ausarbeitung eines

18 Neben den genannten Studien liegt mit Jan Campbell 2005 eine neuere Veröffentlichung zur psychoanalytischen Zuschauertheorie des filmischen Melodramas vor. Vorwiegend affekt- und emotionstheoretische Beiträge zu Melodramen des klassischen Kinos und Autorenfilms finden sich bei Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius 2008.

19 Kappelhoff schließt dabei an Mulvey 1994 und Teresa de Lauretis 1998 an.

»Dispositiv[s] sentimental Genießens«²⁰ ergänzt Kappelhoff um Analysen vor allem klassischer amerikanischer Melodramen. Bewegung und Dauer sind dabei die Bezugsgrößen, anhand deren die Verwandlung der äußeren Realität der Bilder in innere Objekte des Zuschauers vorgestellt wird. Erfahrungsästhetische Bestimmungen führt Kappelhoff dabei mit psychoanalytischen Theorien eines vor-sprachlichen Wahrnehmungsbewusstseins zusammen.

Seit den 1970er Jahren ist die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Melodrama geprägt von einem psychoanalytischen Körper-Diskurs.²¹ Kappelhoff verschränkt in seiner Studie eine Rezeptionstheorie, die sich auf psychogenetische Modelle der Objekt-Wahrnehmung beruft, mit der Bildkonzeption Gilles Deleuzes.²² Über das wahrnehmungsästhetische Paradigma ausdrucksstarker Verwandlung (von Körpern, Objekten, Räumen, Farben, Klängen etc.) knüpft Kappelhoff an Deleuzes Auffassung des Bildes als unabschließbarer Veränderung an. Die prozesshafte Fassung ästhetischer Erfahrung, die Darstellung und Subjekt über die Empfindung verbindet, erhält mit Kappelhoffs Bezugnahmen auf das Affektbild einen spezifisch filmischen Sinn.

Mit Stanley Cavells Veröffentlichung *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* wurden die Subjektivitätentwürfe des Melodramas Thema einer erkenntnistheoretischen

20 Kappelhoff 2004, S. 19.

21 Vgl. beispielsweise Thomas Elsaesser 2002a, Geoffrey Nowell-Smith 2002, Linda Williams 2002 und 2000 sowie Mary Ann Doane 1987.

22 Problematisch bleibt m. E. die Zusammenführung psychoanalytischer Wahrnehmungstheorien mit Deleuzes Bildbegriff. Dieser ist entschieden gegen phänomenologische oder psychologische Auffassungen gerichtet, die zwischen materiellem Bild und Wahrnehmungen bzw. Vorstellungen im Bewusstsein unterscheiden. Näher zu klären bleibt daher das Verhältnis zwischen einer erfahrungstheoretisch gefassten, an der Wahrnehmungsaktivität des Zuschauers orientierten Auslegung des Films und Deleuzes Bestimmung von Bildordnungen, die das Kino hervorbringt und differenziert.

und kulturanalytischen Verhandlung. Cavell schließt mit seiner Studie an Brooks' Überlegungen an. Doch verlagert er die Frage nach (ästhetischen) Ordnungen des Wissens und der Artikulation entscheidend. Die Probleme der Expressivität und der Veralltäglichsung der Wertebeurteilung rückt Cavell in epistemologische sowie sprach- und moralphilosophische Bezüge. Cavells kritischer Zugriff auf das Melodrama des klassischen Kinos richtet sich sowohl auf die medientechnischen und kulturellen Bedingungen aus als auch auf die filmischen Formen und ihre Erfahrungsgehalte.

In mehrfacher Hinsicht knüpft dieser Text an Cavells Melodramen-Lektüren an. Als Verfahren der Interpretation entwickeln sie eine Auffassung des Films als bedeutungsvolle Realitätskonstruktion, die Zuschauern eine sinnliche und sprachlich-begriffliche Selbstverständigung ermöglicht.²³ Die Anerkennung einer filmischen Konstitution von Wirklichkeit betrifft bei Cavell immer schon die Beziehung ästhetischer Erfahrungen zu unserem (Erkenntnis-)Verhältnis zur Welt in der Sprache. Die bewegten Bilder, die Figuren und Szenarien des einzelnen Films – und nicht erst die filmphilosophische Reformulierung – erkunden die Bedingungen, unter denen etwas als Wissen erscheinen kann. Cavell zufolge sind die besonderen, selbstbezogenen Erkenntnismöglichkeiten des Films in der zeitlichen Folge je begrenzter Perspektiven angelegt. In ihrer fotografischen Bezugnahme auf die Welt führen Filme auf, in welchen Formen Selbst- und Weltverhältnisse erfahren und als Erkenntnisse sprachlich gefasst werden können. Mit dem audiovisuellen Wahrnehmungsgeschehen entwickeln die Melodramen des klassischen Kinos Deutungen von Individualität in subjektivierenden und de-subjektivierenden Beziehungen zwischen Figur und filmischer Welt. Die Filme setzen dabei bildlich und narrativ Anlässe

23 Zum methodischen Stellenwert der Interpretation als Nachvollzug und Äußerung einer bestimmten, im Werk angelegten, jedoch nicht vollständig durch es determinierten Wahrnehmungsweise vgl. Cavell 1981, S. 36 ff.

in Szene für Schöpfungen von Ausdrücken, die ein bestimmtes Wissen in der Sprache zu vermitteln suchen. Cavells Annäherung an Melodramen des klassischen Kinos führt die Formen der Darstellung auf eine Erkenntnislage zurück. Diese kann in philosophischen Begriffen angegeben werden, ohne jedoch in einer argumentativen Feststellung aufzugehen.

Mit der Vorentscheidung, Cavells Lektüre des Hollywood-Melodramas als theoretischen Hintergrund aufzuspannen, spielen methodische Herausforderungen in diesen Text hinein. Diese sind mit der unbeständigen Frageperspektive von Cavells Bedeutungstheorie gegeben. In der Melodrama-Studie entfaltet Cavell kritische Kategorien in je filmbezogenen, im Fortgang des Textes veränderten theoretischen Rahmungen. Die Interpretationen einzelner Filme lassen die Übertragung anschaulicher Erfahrung in die Sprache als Problem hervortreten. Die Annahme eines Wissens des Films und die selbst ästhetisch konzipierte Erschließungskraft der kritischen Schreibweise stellen die Abgrenzung zwischen gegebenem Objekt und dessen begrifflicher Wiedergabe in Frage. Die Schreibweise Cavells durchzieht eine unaufgelöste Spannung zwischen dem sensiblen Nachvollzug eines Wahrnehmungsgeschehens und der deutenden Theoriebildung. Zur Aufklärung über den Gegenstand tritt damit die Beschreibung der Möglichkeiten, in denen eine individuelle Bezugnahme die Form der Selbsterkenntnis annehmen kann. Neben der episodischen, das »Arbeiten unserer Sprache«²⁴ darlegen-

24 Wegweisend für Cavell ist Ludwig Wittgensteins Auffassung der philosophischen Tätigkeit als sprachkritischer Methode, vgl. Wittgenstein 2003, S. 81 (§ 109): »Alle *Erklärung* muß fort, und nur die Beschreibung an ihre Stelle treten. Und diese Beschreibung empfängt ihr Licht, d. i. ihren Zweck, von den philosophischen Problemen. Diese sind freilich keine empirischen, sondern sie werden durch eine Einsicht in das Arbeiten unserer Sprache gelöst, und zwar so, daß dieses erkannt wird: *entgegen* einem Trieb, es mißzuverstehen. Die Probleme werden gelöst, nicht durch das Beibringen neuer Erfahrung, sondern durch Zusammenstellung des längst Bekannten.«

den Schreibweise liegt die Herausforderung der Melodrama-Studie auch in ihren weitreichenden Verbindungen zu Cavells Sprach-, Kultur- und Tragödientheorie.

Cavells Text zum *Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* wird hier als ›philosophisches Album‹²⁵ verstanden: Der Text leitet einen Lektüre-Modus an, der sich der Differenzierung und stetigen Neugewichtung von Problemlagen anschließt. Er zählt auf einen sensiblen Nachvollzug des Lesers, den er – ohne das Gewicht von Behauptung und Beleg – über die filmische, philosophische und literarische Reflexion auf sich selbst zurückkommen lässt. Ein Album ist es, insofern es in einer nicht linear argumentativen Anordnung filmische Szenen und philosophische Skizzen zusammenführt. Dieses Verfahren problematisiert den Anspruch philosophischer Schreibweisen und ihre jeweils mit dem Text gegebene Form der Interpretation. Eine methodisch angemessene Auseinandersetzung mit dieser explikativen Zusammenstellung ist eine Lektüre, die nicht in einen systematisierenden ›Theorieteil‹ mündet. Cavells Sammlung stiftet an zum Blättern, zum Überschlagen, Neueinsetzen und Wieder-Ansehen. Meine Untersuchung bezieht die thematischen Deutungshinweise auch auf die melodramatische Gestik der Schreibweise Cavells: Die Annäherungen an einzelne Filme des klassischen Kinos bedenken – intermittierend, wiederholend – das Verhältnis zwischen sinnlicher Zuwendung, Bedeutungsstiftung und Ausdruck. Die ästhetische Bestimmung von Genres des amerikanischen Kinos schließt bei Cavell auf zu einer autobiografischen Introspektion.²⁶ Die Betrachtung des Melodramas und seiner historisch-filmkulturellen Funktion schreibt mit an einer Mythologie des Hollywood-Kinos – im Modus der Nachträglichkeit, dem Zeiterleben persönlicher Erinnerung.²⁷

25 Vgl. Wittgenstein 2003, S. 7 f.

26 Zum Erfahrungsbegriff, der die Rolle von Filmen im biografisch-persönlichen Erleben einschließt, vgl. Cavell 1981, S. 7.

27 Herbert Schwaab hat Cavells Überlegungen zu Genres des klassischen

Cavells Deutung des Melodramas als Erfahrungstyp lässt sich in folgender Weise rekapitulieren: Das Genre des *Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* bezeichnet eine kleine Gruppe des klassischen *Woman's Film* der 1930er und 1940er Jahre.²⁸ Den Begriff ›Genre‹ deutet Cavell unter Bezugnahme auf Wittgensteins Terminus der ›Familienähnlichkeit‹ als Explikationszusammenhang: als erklärende und abgrenzende Bezugnahmen innerhalb einer Gruppe von Filmen.²⁹ Als ›Genre‹ begreift Cavell die aufeinander verweisenden Fassungen einer Erzählung bzw. eines ererbten Mythos. Im Falle des Melodramas steht im Zentrum der variierenden Erzählhandlungen die transformatorische Selbstwerdung einer Frau. Die unaufhebbare Differenz des Wissens zwischen den Geschlechtern prägt ihre Erfahrung von Subjektivität. Ausgetragen wird ein unversöhnlicher Konflikt des zentralen Paares: Dieser rührt von unterschiedlichen Zugängen zum ungewissen Wissen vom Anderen her und von darin begründeten ungleichen Ansprüchen auf dieses Wissen und je bestimmten Ausprägungen des Zweifels. Der Unterschied der Geschlechter in dem, was sie wissen wollen, was sie dem anderen von sich zu erkennen geben und was sie als Wissen

amerikanischen Kinos als anspruchsvolle Interpretation und Kulturtheorie des Populären erschlossen, vgl. Schwaab 2010. Schwaabs Studie erschien kurz vor der Drucklegung dieses Textes. Deshalb war eine angemessene Auseinandersetzung mit Schwaabs Cavell-Lektüren im Rahmen meiner Argumentation leider nicht möglich.

- 28** Eingehend besprochen werden in Cavells Studie *Letter from an Unknown Woman* (1948, Regie: Max Ophüls), *Gaslight* (1944, Regie: George Cukor), *Now, Voyager* (1942, Regie: Irving Rapper) und *Stella Dallas* (1937, Regie: King Vidor). Zum Korpus vgl. auch die Bezugnahmen Cavells auf weitere Filme, die Stephen Mulhall anführt, Mulhall 1994, S. 238.
- 29** ›Genre‹ steht für die rekursive und innovative Verwirklichung von formalen Möglichkeiten, in denen der Film als ästhetisches Medium in bestimmter Weise erkennbar wird. Deshalb spricht Cavell mit Bezug auf die *Comedy of Remarriage* vom »Genre-als-Medium«; Cavell 2002a, S. 132. Vgl. auch Cavell 1981, S. 26 ff. und Cavell 1996, S. 3 ff.

vom anderen anzuerkennen bereit sind, begründet unterschiedliche Antworten auf die Beschränktheit des Erkenntnis- und Ausdrucksvermögens.³⁰

An den Protagonistinnen des Melodramas wird die Bedrohung einer selbstbestimmt vollzogenen Existenz vergegenwärtigt, die vom Versagen der Anerkennung durch den Mann herrührt. Am Scheitern des Gesprächs zwischen den Geschlechtern und der vom Mann erzwungenen Stimmlosigkeit der Frau erkennt Cavell eine skeptizistische Unsicherheit wieder. Die skeptizistische Beunruhigung des Denkens begreift Cavell nicht als extreme erkenntnistheoretische Position, sondern als eine mögliche und im Rahmen menschlicher Erfahrung auch sehr wahrscheinliche Haltung des Zweifels. Das *Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* bestimmt also die Lage, dass unser Wissen mit Gewissheit am anderen und den Objekten der Welt eine Grenze findet. In den Melodramen entdeckt Cavell an der Isolation der Hauptfigur, an Zuständen des Wahnsinns und der Inauthentizität sowie an übertriebenen Ausdrücken Themen, die er auf skeptizismusnahe Positionen des Denkens und den Gestus philosophischer Schreibweisen der Moderne bezieht (vor allem auf Texte von Ralph Waldo Emerson, Friedrich Nietzsche und Wittgenstein).³¹

Cavells eigenwillige Sichtweise des Skeptizismus als Tragödie weist keinen systematischen Ausweg aus der theoretischen Aporie.³² Vielmehr untersucht Cavell die Formen, in denen Erfahrun-

30 Mit Bezug auf Sigmund Freuds »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie« und Freuds/Josef Breuers Schriften zur Hysterie bringt Cavell den asymmetrischen Wissensdrang der Geschlechter auf die Formel: »in a certain setting on of skeptical doubt, what men want of women is to know (and not to know) what women know.« Cavell 1994, S. 146. Vgl. auch Cavells Überlegungen zu Entsprechungen zwischen psychoanalytischen und filmischen Inszenierungen der Artikulation der Frau, Cavell 1996, S. 81 ff.

31 Vgl. Cavell 1996, S. 39 ff.

32 Cavell entfaltet eine Lesart der Tragödien Shakespeares unter dieser Auslegung des Skeptizismus, vgl. Cavell 2006a, S. 32.

gen der Getrenntheit in der vergegenwärtigenden Darstellung der Tragödie (der Oper oder des Films) ihren Ausdruck finden. Die tragische – und davon abgeleitete melodramatische – Erfahrung artikuliert eine Distanz zur Welt. Die Theatralisierung des Ausdrucks und die performativen Bündnisse im Figurendialog künden vom nicht nachlassenden Versuch, sich die Welt wieder nahezubringen. Cavells Zusammenführung der erkenntnistheoretischen Problemlage mit ästhetischen Ordnungen der Bedeutungsstiftung rückt also nicht die theoretische (Un-)Widerlegbarkeit des Skeptizismus ins Zentrum. Eher widmet sie sich dem Verhältnis von Ausdruck und Antwortverhalten, das in der Tragödie die Form der Vermeidung oder Anerkennung annehmen kann. In den Blick geraten so auch die Handlungsoptionen, mit denen die Figuren die Verneinung des anderen, dessen Existenz sie sich nicht sicher sein können, zu überwinden suchen.³³ Die Form und Erfahrung der Tragödie ermittelt Cavell als eine spezifische Deutung des Skeptizismus – und als Erprobung einer Überwindung des Zweifels: »[...] [W]hat is inside the other is not transparent to me. [...] [...] [W]hat we require in accounting for our sense of relation, or loss of relation, to the other, in place of the best case of knowledge, is the best case of acknowledgment.«³⁴

Das Problem der (verweigeren) Anerkennung zwischen den Geschlechtern stiftet die konzeptuelle Verbindung zwischen Cavells Texten zum Genre der *Remarriage Comedy*, zur Tragödie, zur Oper und zum *Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*.³⁵

33 Vgl. die Neuausrichtung der Frage des Skeptizismus anhand des Schmerzbeispiels in Cavell 2002b, S. 262: »My point, however, is not to trace out the full extent of the skeptic's motivations; it is merely to deny that they, and what they lead him to, are senseless; or rather, to show that what he wants to know – namely, what it is we go on in the idea that behaviour is expressive – is the right thing to want to know.«

34 Cavell 2005, S. 150.

35 Siehe Cavell 1981, 1987a, 1994 sowie 2002c.

Die verschiedenen Gattungen artikulieren eine (neuezeitliche) skeptizistische Ausprägung erkenntnistheoretischen Fragens als tragische Erfahrung: Sie stellen Gründe und Folgen des Zweifels für das Handeln oder das Unterlassen von Handlungen vor – und deuten so die Verantwortung, die die Figuren für ihr eigenes Schicksal (er) tragen.

Im Melodrama führt der Konflikt der Geschlechter zum Gesprächsabbruch. Die Frau vermag sich dem Mann, mit dem sie verheiratet ist, nicht verständlich zu machen. In einer selbstermächtigenden Geste entscheidet sie sich, den Zustand der Unerkanntheit (*unknownness*) anzunehmen. Indem sie für das Wissen eintritt, das sie von sich selbst hat, eröffnet sich ihr die Erfahrung der Getrenntheit als unerlässliche Bedingung ihrer Subjektivität. Schlussfigur des Melodramas ist die Isolation der Protagonistin und ihre Überschreitung der mit der Ehe identifizierten, alltäglichen Sphäre. Die selbstverändernde Bewegung der Frau hin zu einem Zustand der Non-Konformität bzw. ›self-reliance‹³⁶ vollzieht sich als endgültige Absage an die Option der Ehe. Cavell erschließt das *Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* daher als negative Wendung

36 Vgl. hier Cavell 1996, S. 9 ff. und Ralph Waldo Emerson 1983. Das Programm der amerikanischen Transzendentalisten und ihre romantische Emphase auf eine freie Individualität fortführend, benennt Cavell die perfektionistische Selbstwerdung als moralisches und politisches Ziel. Im Anschluss an Emerson begreift Cavell die Bildung einer autonomen mündigen Individualität, die der gesellschaftlichen Forderung nach Konformität widerstrebt, als Möglichkeit für das Selbst, sich zur Gesellschaft zu positionieren – also offen zu legen, wo(für) es steht. Erst diese Befragung und vorübergehende Verweigerung der Zustimmung zu gesellschaftlichen Normen erlaube es dem Individuum, sich die Gesellschaft zu eigen zu machen und seine Stimme (im demokratisch-politischen Sinne) zu erheben. Zu Cavells Bezug auf Emersons *moral perfectionism* vgl. beispielsweise Cary Wolfe 1994, Mulhall 1994, S. 263 ff., Espen Hammer/Davide Sparti 2002, S. 30 ff., Simon Critchley 2005, Maria-Sibylla Lotter 2006 oder Bronfen 2009, S. 136 ff.

des Problems der Anerkennung zwischen den Geschlechtern. Das Finden der eigenen Stimme, mit der die Protagonistinnen der Melodramen für ihre Geschichte als Individuum eintreten, stiftet einen isolierenden Bezug zwischen Ich und Welt.

Cavells Überlegungen zum Melodrama kündigen historische und gattungstheoretische Abgrenzungen auf. Seine Ausführungen bergen aufgrund der intuitiv verbundenen philosophischen und kulturellen Schauplätze das Risiko überspannter Bezüge. Diese werden in meiner Untersuchung als thematische Anregungen aufgenommen, doch in den einzelnen Filmbetrachtungen kritisch differenzierend bestimmt. Cavells Deutungen der Filme bleiben sehr eng auf die Erzählungen bezogen. Nur die Zusammenführung mit ergänzenden filmanalytischen Methoden kann die Besonderheit der melodramatischen Formen und der kinematografischen Wahrnehmungsweise hervortreten lassen. Die Motive der Melodrama-Studie bezieht mein Text daher auf die Thesen zum apparatgestützten Bild, die sich in *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* finden.³⁷ In *The World Viewed* bestimmt Cavell den Film als einen in Bildfolgen inszenierten Wahrnehmungsmodus, der den Betrachter seine begrenzten, existenzbildenden sinnlichen und rationalen Bezugnahmen auf die Welt reflektiert (bzw. projiziert) erfahren lässt. Cavell versteht das Kino wegen des perspektivierten Realitätsbezugs der Bilder nicht nur als Gegenstand, sondern als Mittel der Reflexion: Die Projektion filmischer Welten trägt einen Abstand zum Betrachter ein, der es ihm erlaubt, Bedingungen seines Wahrnehmens und Denkens (in Bildern) im Film wiederzuerkennen.

Damit werden spezifische Erkenntnisformen des Films angesprochen, die von anschaulichen und bildhaften Wahrnehmungen ihren Ausgang nehmen. Die medientheoretischen Thesen zu den Bedingungen filmischer Welten in *The World Viewed* verorten die Filmerfahrung in der Spannung zwischen sinnlicher Zuwendung und distanzierter Betrachtung. Dieses Modell eines involvierten und

37 Vgl. dazu das 2. Kapitel dieses Textes.

reflektierenden Erschließens bildlicher Formen reformuliert meine Untersuchung als Beschreibung eines Prozesses ästhetischer Erfahrung. Cavells Überlegungen nehme ich in meine Argumentation als eine relationale medientheoretische Bestimmung des Films auf. Die Besonderheit des Films als ästhetisches Medium lässt sich in der Struktur der Beziehung zwischen den audiovisuellen Bildfolgen und dem Zuschauer ausmachen. Cavells Überlegungen bilden hier jedoch nur einen Ausgangspunkt. Cavell führt die Formenbildung und die Zuschauererfahrung auf die Welthaltigkeit und den distanzierenden Zeitindex der fotografischen Aufzeichnung zurück. Damit ist über die Struktur der Wahrnehmung filmischer Bilder, die Formen affektiven Zeiterlebens oder die Verstehensvollzüge des Zuschauers jedoch nicht viel gesagt. Die technisch abgeschlossene Zeitgestalt des Films gilt es ins Verhältnis zu setzen zu den narrativen Zeitperspektivierungen und der Verlaufsform der Bilder mit ihrer gegenwärtig gegebenen audiovisuellen Wahrnehmungsdichte. Wenn Cavell das Zuschauen im Kino im Wesentlichen auf Erfahrungen der Anonymität und Getrenntheit bezieht,³⁸ so betont er die handlungsentlastende, ästhetische Differenz gegenüber der filmisch zur Erscheinung gebrachten Welt. Als sinnlich-affektive und Bedeutung bildende Erfahrung bleibt das Filmwahrnehmen jedoch unterbestimmt.

Eingehender lässt sich die in melodramatischen Formen verfasste Struktur ästhetischer Erfahrung erklären, wenn man phänomenologische und zeichentheoretische Überlegungen zum filmischen Bild einbezieht. Einerseits werden so die prozessualen, anschaulichen Formen des Films im Verhältnis zu den Strukturen der Wahrnehmung auf der Seite des Subjekts näher gekennzeichnet. Andererseits können zeichentheoretisch die besonderen Verfahren der Bedeutungstiftung audiovisueller Bilder präzise beschrieben werden.³⁹

38 Vgl. Cavell 1979, S. 40.

39 Als weitreichend erweist sich die semiotische Fundierung phänomenologischer Rezeptionsmodelle, wie sie mit Vivian Sobchack 1988a, 1988b

Durch die vertiefende Betrachtung der Rolle der Bildlichkeit in der ästhetischen Erfahrung erweist sich, dass die melodramatische Darstellung (die Erzählung und der fiktive Entwurf von Figur und Welt) nur bezogen auf die Zeitlichkeit der filmischen Form und die Wahrnehmungsordnung des Kinos bestimmt werden kann. Die melodramatische Erfahrung der affektiven Involviertheit, die keine Umsetzung in Ausdrücke oder Handlungen findet, gewinnt ihre Gestalt im Modus des Zuschauens. Die Erfahrung des Films ist die einer Distanz zur vorgeführten Welt mit ihren erlebenden und handelnden Figuren. Aufgrund der andrängenden, die Imagination anregenden, sinnlichen Wahrnehmungen bringt sich der Zuschauer im Kino diese Welt jedoch unablässig nahe.

Ansicht und Bildwelt: Der kinematografische Zeitraum ästhetischer Empfindungen

Der melodramatische Darstellungsmodus wird im Rahmen meiner Argumentation als Handlungsvorführung verstanden, die der Zuschauer in Form eines affektiven – und affektiv Bedeutung bildenden – Wahrnehmungsgeschehens erfährt. Für eine erfahrungsorientierte Bestimmung des Melodramatischen ist nach der medien-spezifischen Neuordnung zu fragen, die es gegenüber dem Theater mit dem filmischen Bild und den Wahrnehmungsbedingungen des Kinos erfährt. Theatertheoretische Schriften begründen die Beziehung zwischen Ausdruck und Interesse mit der Erlebnisqualität einer auf die gegenwärtige Darstellung bezogenen affektiven Bewegtheit des Zuschauers. Im Theater begründet die Übereinkunft der ›vierten Wand‹ die Fiktionalität des dramatischen Spiels. Die gattungsspezifische Konvention weist dem Zuschauer im Zeitraum der

und 1992 vorliegt. Schließlich bringen filmische Bilder immer auch bestimmte, symbolisch strukturierte Bezugnahmen auf Personen und Objektwelten in ihrem sinnlichen Wahrnehmungsgeschehen hervor.

Aufführung eine Position der imaginären Abwesenheit zu. Im Unterschied zur Gleichzeitigkeit von künstlerischer Produktion und Rezeption im Theater wird die Abwesenheit des Zuschauers von der Handlungsvorführung im Kino medientechnisch realisiert. Die Aufzeichnung und zeitversetzte Projektion filmischer Bilder trägt eine nicht aufhebbare, kategoriale Grenze ein.

Wenn man eine historische und konzeptuelle Linie des Melodramatischen als überbrückendes Wirkungsprogramm zwischen Theater und Film nachzeichnen möchte, so würde sie auf die veränderte Rolle des Zuschauers im 18. Jahrhundert weisen. Denis Diderots visuelle Poetik des Dramas und des theatralen Spiels ließe sich als Vorgeschichte einer Abwesenheitserfahrung des Zuschauens lesen. Im Theater sind die Zeichen durch die fiktive dramatische Handlung und ihre materielle Gegenwart auf der Bühne in zweifacher Weise bestimmt. In den Bildprojektionen des Films wird die innere Differenzierung der theatralen Darstellung demgegenüber zur eindeutig (ab)geschlossenen, technisch reproduzierten Vorführung des Handelns. Diese steht zur Zeit der Betrachtung in uneinholbarer Ungleichzeitigkeit. Das gegenwärtige bildliche Erscheinen des Films verweist immer auf ein anderes, von der Gegenwart des Zuschauers getrenntes Dasein der aufgezeichneten Objektwelt. Daher kommt die automatische Projektion filmischer Bilder – so Cavells Pointierung – dem Wunsch nach Unsichtbarkeit entgegen: »How do movies reproduce the world magically? Not by literally presenting us with the world, but by permitting us to view it unseen.«⁴⁰ Aufgrund der materiell-fotografischen und medialen Strukturen des filmischen Objektbezugs verwirklicht die Wahrnehmungssituation des Kinos Diderots Forderung nach einer szenischen Präsentation, die den Zuschauer leugnet. Die Kinoleinwand ist ein geschlossener Vorhang.⁴¹

40 Cavell 1979, S. 40.

41 Diderot sieht die Wirkung des Dramas begründet im Wechsel von mitleidvoller Identifikation und dem das Wissen der Figuren überschreitenden, distanzierten Blick des Zuschauers auf die Szene. Vgl. dazu Diderot