

Matthias Grotkopp

Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/552>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grotkopp, Matthias: *Filmische Poetiken der Schuld. Die audiovisuelle Anklage der Sinne als Modalität des Gemeinschaftsempfindens*. Berlin: De Gruyter 2017 (Cinepoetics 4). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/552>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110531732>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Matthias Grotkopp
Filmische Poetiken der Schuld

Cinepoetics

Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 4

Matthias Grotkopp

Filmische Poetiken der Schuld

Die audiovisuelle Anklage der Sinne
als Modalität des Gemeinschaftsempfindens

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-053049-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-053173-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-053128-2
ISSN 2509-4351



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Matthias Grotkopp, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
Einbandabbildung: Screenshot aus dem Film „Little Big Man“
Druck und Bindung: Hubert & Co. KG, Göttingen.
♻ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Danksagung

Mein großer Dank gilt allen, die auf ihre Weise dazu beigetragen haben, dass es mir möglich war, diese Arbeit zu schreiben. Für geduldige Unterstützung und kritischen Antrieb danke ich zuvorderst meinem Doktorvater Hermann Kappelhoff. Wertvolle Anregungen und Diskussionen verdanke ich meiner Zweitbetreuerin Hilge Landweer sowie den vielen Mitstreitern und Mitstreiterinnen der Colloquien von Prof. Kappelhoff und der Graduiertenschule des Exzellenzclusters Languages of Emotion. Der Graduiertenschule danke ich für das großzügige Stipendium, das mir das Verfassen der Arbeit ermöglicht hat, und der Kolleg-Forschergruppe Cinpoetics dafür, dass das Abenteuer der Erforschung filmischer Poetologien weitergeht.

Ich danke meiner Familie und meinen Freunden für unendlichen Zuspruch und Ermunterung und vor allem meiner Frau Maxi: *Bring me that horizon!*

Inhalt

Danksagung — V

1 Einleitung — 3

Erster Teil: Theoretische Positionen

2 Gefühl und Moral im Kino — 21

2.1 Gefühl — 26

2.1.1 Gefühle als *embodied appraisal* — 27

2.1.2 Phänomenologie des leiblichen Spürens — 33

2.1.3 Gefühle als relationale Praktiken — 36

2.2 Gefühl und Moral — 38

2.2.1 Traditionslinien — 39

2.2.2 Die Autorität der Gefühle — 47

2.3 Ästhetische Erfahrung, moralische Gefühle und Gemeinsinn — 52

2.3.1 Dewey: Einheit und Erfahrung — 54

2.3.2 Kant, Arendt und Rorty: Geschmack, Urteilskraft und Solidarität — 57

2.3.3 Cavell: Perfektionismus und Anerkennung — 65

2.3.4 Gefühl und Gemeinschaft — 69

2.4 Film und Gefühl — 72

2.4.1 Jenseits von Kognition und Empathie — 74

2.4.2 Historische Positionen — 80

2.4.3 Film, Phänomenologie und Leiblichkeit — 83

2.4.4 Filmgefühle als die zeitliche Struktur der Bewegtbilder — 92

2.5 Schuldgefühle als ästhetische Modalität — 95

2.5.1 Kultivierungen der Schuld — 98

2.5.2 Schuldgefühle (und Scham [und Zorn und Angst und Trauer]) — 103

2.5.3 Der Affekt des Unwiderruflichen — 108

2.5.4 Schuldgefühle und audiovisuelle Expressivität — 110

2.5.5 Eine Modalität des Gemeinschaftsempfindens — 114

Zweiter Teil: Affektdramaturgien des Schuldgefühls

- 3 Gegenwart: Das deutsche Nachkriegskino und die reorganisierte Schuld — 121**
 - 3.1 Die Klärung der Schuldfrage — 124
 - 3.2 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS: Eine „symbolträchtige Ausrede“? — 136
 - 3.2.1 Das Stigma der Trümmer — 141
 - 3.2.2 Eine Operation am Röntgenbild der Seele — 146
 - 3.2.3 Die Grammatik der Exkulpation — 151
 - 3.3 DER RAT DER GÖTTER: Faschismus, Wissenschaft und Kapital — 155
 - 3.3.1 Das schlechte Gewissen des Klassenbewusstseins — 157
 - 3.3.2 Affektlogik des Teufelpakts — 160
 - 3.3.3 Lernprozesse des Schuldgefühls — 163
 - 3.3.4 Prozesse der Scham und des Zorns — 171
 - 3.3.5 N₂H₄ — 176
 - 3.4 Geklärte Gefühle — 179
- 4 Vergangenheit: Hollywood-Genrepoetiken — 183**
 - 4.1 Genrepoetiken als ästhetische Erfahrungsmodalitäten — 185
 - 4.2 Genrepoetik und Schuldgefühle — 193
 - 4.3 LITTLE BIG MAN: Die Dysfunktionalität des Western — 198
 - 4.3.1 „So our slaughtered beauty mocks us...“ — 202
 - 4.3.2 Dramaturgie der Gewalt und (Stereo-)Typen des Genres — 205
 - 4.3.3 Geschichte und Gegenwart der Massaker — 211
 - 4.3.4 Ein Gefühl für die eigene Geschichte — 219
 - 4.4 CASUALTIES OF WAR: Eine Revision der Affektpoetik des Kriegsfilmgenres — 222
 - 4.4.1 Eine Affektdramaturgie der De-Formierung — 230
 - 4.4.2 Eine Erziehung der Sinne — 239
 - 4.4.3 Das Unverzeihliche — 251
 - 4.5 Der Fall des Genres — 254
- 5 Zukunft: Globale Verantwortung und die Rhetoriken des Klimawandels — 257**
 - 5.1 Rhetorik im Anthropozän — 260
 - 5.2 Analyse audiovisueller Rhetorik — 267
 - 5.3 AN INCONVENIENT TRUTH: Eine patriotische Rede — 280
 - 5.3.1 Der Auftritt des Rhetors — 281
 - 5.3.2 Lógos — 287

- 5.3.3 Êthos — 290
- 5.3.4 Páthos — 292
- 5.3.5 Die Dauer des Films als die Dauer einer Überzeugung — 301
- 5.4 THE AGE OF STUPID: When times collide — 303
- 5.4.1 Der Angriff der physikalischen auf die übrige Zeit — 307
- 5.4.2 Poetik des Verspekulierens — 312
- 5.4.3 Der Zusammenprall der Kosmologien — 315
- 5.4.4 Das affektpoetische Kalkül des *Worst-Case*-Szenarios — 319
- 5.5 Katastrophe und Kontrolle — 324

6 Schluss: Das schlechte Gewissen des Kinos — 329

Literaturverzeichnis — 337

Daten der analysierten Filme — 358

Namensregister — 360

Register der Filmtitel — 363

„Call this our history. It is our present.“
Stanley Cavell: *The Claim of Reason*

1 Einleitung

Irgendwann haben die Gesellschaften der westlichen Welt aufgehört, sich Triumphbögen und Siegestsäulen zu bauen, und angefangen, Gedenkstätten und Mahnmale zu errichten. Die Konfrontation mit den grausamen Verbrechen der Vergangenheit ist – nicht nur in Deutschland, sondern in fast allen Staaten Europas und Nordamerikas, die auf eine Geschichte der Ausbeutung, der Sklaverei, der Kolonialisierung und Ausrottung anderer Menschengruppen zurückblicken – zu einem Grundprinzip der Selbstlegitimierung und Identitätsstiftung geworden: „Regret is the emblem of our times.“¹

Selbst ein Theoretiker wie Richard Rorty, für den Geschichten aus der eigenen Vergangenheit immer zugleich auf die Darstellung der Hoffnungen für die Zukunft bezogen sind und der eine im Stolz und anderen positiven Gefühlen basierte Identität² als Voraussetzung politischen Denkens und Handelns postuliert, bekennt, dass unsere Vergangenheiten einem zunächst kaum utopisch ums Herz werden lassen:

Ich glaube nicht, dass wir Liberalen uns jetzt eine Zukunft in ‚Menschenwürde, Freiheit und Frieden‘ vorstellen *können*. Das heißt, wir können uns keine Geschichte davon erzählen, wie wir von der augenblicklichen Gegenwart zu einer solchen Zukunft kommen mögen.³

Mehr denn je ist auch das Möglichkeitsdenken der Kunst damit beschäftigt, das Leiden zu erzählen, Gedanken- und Gedächtnisdinge⁴ in die Welt zu stellen, die uns die Tatsache verstehen lassen, dass *solche Dinge* in der Welt, in der wir leben, möglich sind. Spätestens nach dem Zivilisationsbruch der Shoah ist laut Hannah Arendt die „Angst vor der notwendigen Verantwortung des Menschengeschlechts“ und dem, „wessen alles der Mensch fähig ist“, eine unverzichtbare „Vorbedingung modernen politischen Denkens“.⁵ Die Erinnerung an begangenes Unrecht markiert als unhintergebarer Bestandteil unseres Erbes eine Dimension der sozialen, politischen und kulturellen Wirklichkeit. Jegliche Frage nach Moral und Ethik ist dabei untrennbar mit Prozessen der Macht und der Gewalt verknüpft und er-

1 Jeffrey K. Olick: *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*. New York/London 2007, S. 14.

2 Vgl. Richard Rorty: *Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus*. Frankfurt a. M. 1999, S. 9.

3 Richard Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a. M. 1992, S. 294.

4 Hannah Arendt: *The Human Condition*. Chicago 1958, S. 168–174.

5 Hannah Arendt: *Organisierte Schuld*. In: dies.: *In der Gegenwart. Übungen zum politischen Denken II*. München 2000 [1946], S. 26–37, hier alle S. 37.

scheint uns – mit Nietzsche – als etwas, das „einen gewissen Geruch von Blut und Folter niemals wieder ganz eingebüsst“ hat.⁶

Zeiträume sind, mit Siegfried Kracauer, ein „prekäres Konglomerat von Tendenzen, Bestrebungen und Tätigkeiten“⁷ und bilden ihre eigenen nicht-chronologischen Konfigurationen. Sie entwickeln Physiognomien aus Ereignissen und Stimmungen, die nie homogen sind, jedoch interagieren und auf ihre eigene Art die besondere Zeitform namens Geschichte setzen.⁸ Der Zeitraum des zwanzigsten und des beginnenden einundzwanzigsten Jahrhunderts lässt sich nun unter anderem als ein Zusammenhang zwischen bestimmten Ereignissen und einer Stimmung, die ich ein kollektives Schuldgefühl zu nennen vorschlage, beschreiben. Dieses Schuldgefühl meint weder eine eschatologische oder tiefenpsychologische Sündhaftigkeit der Menschen noch eine konkrete, räumlich, zeitlich und numerisch eingrenzbar Zurechnung, sondern eine Struktur, in der wir heute die Beziehung zwischen Ich und Wir, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erfahren.

Auch das Kino hat seinen, vielleicht sogar einen privilegierten, Anteil an der Physiognomie dieses Zeitraumes. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, film- und gefühlstheoretisch zu bestimmen, inwiefern Filme die Stimmung des Schuldgefühls gestalten können und inwiefern sie die affektiven Grundlagen von Geschichtlichkeit und geteiltem Werteempfinden angesichts von Unrechts- und Leidenserfahrungen, die über den Bereich der personalen Moral hinausgehen, bearbeiten.

Das Schuldgefühl soll als eine der Formen angesprochen werden, in der sich Menschen als politisch, sozial und historisch verortete Wesen erfahren. Es ist insofern in eine Reihe zu stellen mit seinem Gegenstück, der Vergebung, aber auch und ganz besonders mit dem Verantwortungs- und Verpflichtungsgefühl, das hinter der Fähigkeit zum Versprechen steht. Der Mensch ist – so die *Human Condition* nach Hannah Arendt – auf doppelte Weise über das Schuldgefühl und das Versprechen in die Irreversibilität der Zeit eingebunden und steht zugleich durch das Vergeben und die unendlichen, kreativen Möglichkeiten des Neuen, der Natalität, offen im Unvorhersehbaren.⁹

⁶ Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988 [1887], S. 245–412, S. 300.

⁷ Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Frankfurt a. M. 2009 [1969], S. 77.

⁸ Kracauer, S. 163–175.

⁹ Arendt: *The Human Condition*, S. 236–247.

Als affektive Strukturierung von Zeit und Öffentlichkeit machen sowohl das Schuldgefühl als auch die Vergebung und das Versprechen erst Sinn, wenn sie von der Präsenz und Anerkennung Anderer getragen sind.¹⁰ Die Retrospektion der Verbrechen begründet eine politische Gemeinschaft, die sich dem Bewahren der Erinnerung, der Wiedergutmachung und dem antizipierenden Versprechen verschreibt, sich vor einer kommenden Wiederkehr des Unrechts zu wappnen. Die Erklärung universeller Menschenrechte und ihr liberal-ironisches Gegenstück bei Rorty, der Appell zur Erweiterung der Solidarität und Vermeidung von Grausamkeit,¹¹ sind historisch in der Genese und Stabilisierung dieser auf die Gemeinschaft bezogenen Gefühlsregister fundiert.¹² Mit dieser Einbindung in historisch kontingente Prozesse von Politik, Geschichte und Gefühl ist das Schuldgefühl als eine krisenhafte Formation von Zeitlichkeit und Erinnerung nun im Umkehrschluss auch an konkrete Formen und Praktiken, d. h. an ästhetische Prozesse geknüpft.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Filme – als exemplarische Beispiele für solche Formen und Praktiken in den Künsten und Medien – die Erfahrungsform des Schuldgefühls gestalten und modellieren. Die Modalitäten der ästhetischen Erfahrung können zwar eine letztgültige Begründung der Moral und der Verantwortung genauso wenig leisten wie das philosophische Argument, die Rechtsprechung oder die religiöse Offenbarung, aber sie können uns mit einem unbedingten Anspruch auf Moral und Verantwortung konfrontieren:

Deshalb will ich noch ein Wort zu *Schuld und Sühne* von Dostojewski sagen, der durchspielt, daß man im Reflektieren, Diskutieren, und auch im Diskurrieren der Aufklärung keinen Grund dafür finden kann, warum man einen Menschen nicht töten soll. Dieser Grund ist unmöglich. Und dann begeht Raskolnikow diesen Mord und entdeckt in der konkreten Konfrontation mit einem konkreten Menschen, was das ist – Schuld. Und er läßt sich dann diese Schuld nicht mehr abnehmen, von keinem Gericht der Welt.¹³

Es geht in dieser Arbeit nicht um das schlechte Gewissen, den letzten Keks weg zu essen, bei Rot über die Ampel zu gehen oder beim Monopoly zu schummeln. Vielmehr gilt es eine Form zu analysieren, mit der wir erfahren, dass Mensch in Gemeinschaft zu sein bedeutet, dass man immer schon ein Raskolnikow unter Raskolnikows ist, dass man Geschichte und Gemeinschaft als eine Aneinander-

¹⁰ Arendt, S. 237.

¹¹ Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität.

¹² Vgl. Olick: The Politics of Regret, S. 123–126.

¹³ Beitrag von Dietmar Kamper in der Diskussionsrunde mit Claus Henning Bachmann und Gerburg Treusch-Dieter: Schuld und Geschichte – Aufs Spiel gesetzt. In: Gerburg Treusch-Dieter, Dietmar Kamper, Bernd Ternes (Hg.): Kursbuch 37. Schuld. Tübingen 1999, S. 21–32, hier S. 32.

reihung von Ungeheuerlichkeiten erkennt und diese Last nicht einfach loswerden kann, sondern in das affektive Gefüge der moralischen und politischen Identität einzufügen hat.

Mit der Betonung einer affektiven Bindung schließe ich mich an einen Gemeinschaftsbegriff an, der weder ethnisch, genealogisch oder territorial noch durch ein festes Ensemble an Kultureigenschaften und Überzeugungen usw. als substantiell, eigentlich und wesentlich definiert ist. Der Begriff der Gemeinschaft meint eine Erscheinungsform des individuellen Empfindens und keinen Zensus. Es geht, mit Benedict Anderson, um *Imagined Communities*,¹⁴ wobei ich gegenüber Anderson stärkere Betonung darauf lege, dass die Vorstellungen der beweglichen Grenzen zwischen ‚Uns‘ und ‚Jenen anderen‘, der Souveränität und des „deep horizontal comradeship“¹⁵ gefühlbasierte Prozesse darstellen. Gerade im Zeichen der Schuldgefühle soll der Bezug des individuellen Fühlens, Wahrnehmens und Denkens auf ein Gemeinwesen im Sinne eines Felds von Spannungsverhältnissen, unscharfen Grenzen und Binnendifferenzierungen sichtbar gemacht werden.

Das kollektive Schuldgefühl dient hier als ein Ansatzpunkt, um ein Denken des Politischen und des Geschichtlichen nach Hannah Arendt und Stanley Cavell greifbar zu machen, das auf Operationen an der konkreten Sinnlichkeit eines geteilten Wirklichkeitszugangs und auf einer Struktur der Anerkennung und Durchkreuzung von Selbst-Artikulationen basiert. In genau diesem Verständnis verbindet sich die Welt-Anschauung des Schuldgefühls mit der Cavellschen Idee des Films als einem Denken in ‚Weltprojektionen‘.¹⁶

Mit Cavell ist meine filmtheoretische Ausgangsposition benannt, die ich um eine Perspektive ergänzen möchte, nach der Film nicht nur die Welt als Gesehene, die *World Viewed*, ist, sondern auch die Welt als Struktur des Fühlens, die Welt als ein Ausdrucksgeschehen, dem jede Bewegung, Tönung und Färbung expressiv ist. Film macht, nach Cavell, eine Welt anwesend, die der unseren ähnlich ist, die wie unsere und gleichzeitig nicht wie unsere Welt ist, eine Welt, die sich uns darbietet und von der wir radikal ausgeschlossen sind. Dass wir aus dieser Welt ausgeschlossen sind und sie als Wahrnehmende heimsuchen, macht es erst möglich, dass wir an ihr den Wunsch nach Besitz und Wissen von Welt erfüllen können, dass die Gesetze dieser Welt sich voll und ganz in unserem Wahrnehmen entfalten:

¹⁴ Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Überarbeitete Aufl. London/New York 2006 [1983].

¹⁵ Anderson, S. 7.

¹⁶ Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Erweiterte Aufl. Cambridge, MA/London 1979 [1971], S. 72.

Film is a moving image of skepticism: not only is there a reasonable possibility, it is a fact that here our normal senses are satisfied of reality while reality does not exist – even, alarmingly, because it does not exist, because viewing is all it takes. [...] The basis of film's drama [...] lies in its persistent demonstration that we do not know what our conviction in reality turns upon.¹⁷

Das Kino zapft die unheimliche Vorstellung an, dass der Zustand unserer Existenz irgendwie unmöglich und mangelhaft ist und dass wir in unserem Leben nur Zuschauer sind und unsere eigene Existenz heimsuchen.¹⁸ Es macht so, in der Begrenzung der Bildfläche und in der Ausgrenzung der Sehenden aus der gesehenen Welt, die Bedingungen und Begrenzungen der menschlichen Existenz denkbar, nämlich dass die Art und Weise, in der wir körperlich zur Welt und zueinander sind, immer schon über das hinausgeht, was uns unsere einzelnen Sinne liefern, und wir uns trotzdem auf die Welt und aufeinander einlassen können,¹⁹ dass wir über etwas verfügen, das man mit Kant und Arendt als Gemeinssinn bezeichnen kann: „an extra sense – like an extra mental capability (German: Menschenverstand) – that fits us into a community“.²⁰

Zu den Welt-Ansichten des Kinos gehört damit auch, evident zu machen, dass die Bedingungen der Welt darin bestehen, dass sie immer nur aus bestimmten Winkeln, von begrenzten Standpunkten aus erscheinen kann und dass immer genauso gut andere möglich sind: Ohne die Kontingenz der Begrenzungen und Standpunkte, ohne Fragmentierung der Wahrnehmung gibt es schlicht keine Welt,²¹ zumindest keine Welt als etwas, das sich zwischen Menschen ereignet, das gemeinsam umsortiert werden kann: „Without being talked about by men and without housing them, the world would not be a human artifice but a heap of unrelated things.“²² Gleichzeitig gehört die Verbindung von Kontingenz und politischer Wirklichkeit für Hermann Kappelhoff zu den Möglichkeiten des Kinos, zu seinem utopischen Potential,

einen konkreten Zusammenhang zwischen diesen fragmentierten Weltwahrnehmungen herzustellen und die gesellschaftlichen, historischen und medialen Bedingungen, die den

17 Cavell: *The World Viewed*, S. 188 – 189.

18 Cavell: *The World Viewed*, S. 160.

19 Stanley Cavell: *What Becomes of Things on Film*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago/London 1984, S. 173 – 183, hier S. 175.

20 Hannah Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, hg. von Ronald Beiner. Chicago 1992 [1982], S. 70.

21 Cavell: *The World Viewed*, S. 156.

22 Arendt: *The Human Condition*, S. 204.

Raum alltäglicher Wahrnehmung und damit die sinnliche Erfahrbarkeit der Welt festlegen, selbst noch sinnlich greifbar, anschaulich, evident zu machen.²³

Das Kino macht erfahrbar, inwiefern die Welt kein Objekt ist, sondern eine Struktur von Verhältnissen, die sich mit jedem Wort, jedem Blick und jeder Bewegung als Ganzes neu kalibriert. Diese Struktur ist nie neutral. Sie ist immer schon von Projektionen, d. h. von Dramatisierungen und Fiktionalisierungen der alltäglichen Prozesse des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens, durchzogen: „I suppose that the ease with which we accepted film reality came from our having already taken reality dramatically.“²⁴

Der Film denkt also, was es bedeutet, die Bedingungen und Begrenzungen unserer Existenz anzuerkennen, was es damit auf sich hat, dass wir einander sichtbar sind²⁵ und dass das Problem des Selbst und des Anderen kein Problem des Wissens ist, sondern der Anerkennung von Kontingenz und unvollständigem Ausdruck:

But movies also promise us happiness exactly not because we are rich or beautiful or perfectly expressive, but because we can tolerate individuality, separateness, and inexpressiveness.²⁶

Als konkret sinnliche Interventionen in die kontingenten Wahrnehmungs- und Geschmacksordnungen²⁷ macht das Kino diese Ordnungen als veränderliche und in ihren Ein- und Ausgrenzungen immer wieder neu zu verschiebende sichtbar. Der Anspruch des Denkens und des Mitgefühls manifestiert sich nicht durch abstrakte Einsicht, sondern darin, sich der eigenen Sichtbarkeit zu stellen. Gerade weil der Mensch nur wenige ‚natürliche‘ Ausdrucksweisen hat, steht er vor der Aufgabe, seine Modi, sich in Raum, Zeit und Körperlichkeit einzurichten, immer wieder und immer nur vorläufig selbst zu geben:

23 Hermann Kappelhoff: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin 2008, S. 11.

24 Cavell: *The World Viewed*, S. 90.

25 Vgl. Stanley Cavell: *What Photography Calls Thinking*. In: ders.: *Cavell on Film*, hg. von William Rothman. Albany 2005 [1985], S. 115–133.

26 Cavell: *The World Viewed*, S. 213.

27 Das Geschmacksurteil nimmt bei Arendt und bei Cavell eine besondere Stellung ein und beschreibt die Grundstruktur des Ausräufelns menschlichen Miteinanders und die Möglichkeitsbedingung des Politischen. Vgl. Arendt: *Kant's Political Philosophy*; Stanley Cavell: *Aesthetic Problems of Modern Philosophy*. In: ders.: *Must We Mean What We Say?* Aktualisierte Aufl. Cambridge 2002 [1976], S. 73–96.

What happens is that they [die Menschen, Anm. M.G.] have become (always already) victims of expression – readable in every sound and gesture [...] as if we are expression machines, and virtually never turned off.²⁸

Das unbegrenzte Ausdrucksgeschehen beschränkt sich letztlich nicht auf die Körper, die in den Weltprojektionen der Filme erscheinen. Das je spezifische Gesetz der sichtbar werdenden Welt zeichnet mit jedem Frame, mit jeder Bewegung die Linien der Wahrnehmungs- und Empfindungsbewegungen der Zuschauer vor. In einer bestimmten Dimension filmischer Ästhetik steht dieser Zusammenhang dann so evident im Zentrum, dass die Gefühle der Zuschauer „unmittelbar die Kehrseite, die Fortsetzung der kinematographischen Bewegungsbilder“²⁹ sind und das Bild „unmittelbar auf die Affektbewegung der Zuschauer durchgreift und sich einzig in der Zeit seiner Wahrnehmung verwirklicht“.³⁰ In dieser Hinsicht sind Filme Übertragungsvorgänge von Zeitstrukturen kultureller, historischer und medialer Muster der Subjektivität und Expressivität auf individuelle Zuschauerkörper. Das Sein in Gemeinschaft ist als je spezifisches Gefühl, als ästhetisches Phänomen, dessen eigentlicher Gehalt die Wahrnehmung des eigenen Affiziertseins-von-etwas ist, den Rhythmen und Dynamiken des Films immanent. Insofern ‚verhandeln‘ Filme nicht Probleme der Politik und Geschichte, sondern bauen diese als Ordnungen des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens, als Strukturen der Anerkennung von Kontingenz und Begrenztheit menschlicher Selbstartikulation überhaupt erst auf.

Mein Ziel in dieser Arbeit ist es, das Verhältnis von individuell verkörperter Wahrnehmung und kulturell geformten Bedeutungspraktiken sowohl in Bezug auf politische Philosophie und Filmtheorie zu entwerfen als auch in einer Theorie der Gefühle sowie des Zusammenhangs von Moral und ästhetischer Erfahrung zu fundieren und filmanalytisch greifbar zu machen: Wie evozieren Filme das moralische Gefühl der Schuld als eine Erfahrung geteilter Werte und geteilter Geschichte?

Damit ist das zentrale filmwissenschaftliche Desiderat benannt, dem ich mich hier widme. Die Arbeit zielt auf eine Lücke zwischen zwei dominanten Forschungsrichtungen: Auf der einen Seite gibt es die verschiedensten Ansätze zum Verhältnis von Audiovisualität und Affizierung, in denen die Untersuchung moralischer Einstellungen aber nur eine untergeordnete Rolle spielt und in vielen

²⁸ Stanley Cavell: *Performative and Passionate Utterance*. In: ders.: *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge, MA/London 2005, S. 155–191, hier S. 186–187.

²⁹ Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004, S. 17.

³⁰ Ebd., S. 19.

Fällen lediglich auf der Ebene der kognitiven Bewertung von repräsentierten Figuren und Handlungen benannt wird.³¹ Auf der anderen Seite stehen Theorien der Moralität ästhetischer Paradigmen und Fragen nach einer Moral der Verortung der Zuschauer, in denen allerdings der Aspekt des konkreten leiblichen Spürens sekundär bleibt.³²

Diese Lücke ist insofern prekär, weil das Potential der Affizierung durch den Film und die anderen audiovisuellen Medien sowie ihre soziale, politische und historische Wirksamkeit zunehmend im Fokus der Psychologie, der Geschichts- und Sozialwissenschaften steht. Deren Interesse ist allzu häufig davon gekennzeichnet, dass die genuin ästhetischen Dimensionen des Films keine Rolle spielen oder nur quantifizierbare Inhaltsanalysen und psychologisch beschreibbare Figurenidentifikationen berücksichtigt werden.³³

Eine solche Verkürzung zeigt sich auch beim einzigen einschlägigen Ansatz, die Modulation eines Gefühls der Schuld im Film zu analysieren: Bei Carl Plantinga beschränkt sich dies nämlich auf die Kongruenz zwischen den Wünschen der Figuren und denen der Zuschauer, die ihnen in Sympathie zugeneigt sind.³⁴ Dem soll ein Modell entgegengestellt werden, das die Bewegungsdimension des Filmes als Strukturierung eines Zuschauerfühls als Schuldgefühl verstehbar macht.

Abgesehen von dem erwähnten Aufsatz Plantingas existiert keine nennenswerte Forschungsliteratur zur spezifischen Verknüpfung von Schuldgefühl und audiovisueller Inszenierung. Etwas anders ist die Forschungslage in Bezug auf das verwandte Gefühl der Scham, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass Scham spätestens mit Sartres phänomenologischer Bewusstseinsanalyse in *Das*

31 Hierzu zählen insbesondere die Arbeiten von Tan, Grodal und Plantinga. Ed S. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah 1996; Torben Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford 2009 und Carl Plantinga: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley 2009.

32 Vgl. z. B. die Analysen in Catherine Wheatley: *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*. New York/Oxford 2009.

33 Vgl. zur Kritik an dieser Tendenz: Hermann Kappelhoff und Jan-Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*: In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2011), H. 2, S. 78–96.

34 Carl Plantinga: *Synästhetische Affekte: Szenarios von Schuld und Scham in Hitchcocks Filmen*. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 350–361.

*Sein und das Nichts*³⁵ untrennbar mit Blickstrukturen identifiziert wird. So wird die Scham denn auch bei Tarja Laine als eine bestimmte Form der Analogisierung und Unterbrechung von Kamera-, Figuren- und Zuschauerblick interpretiert.³⁶

Der entscheidende Punkt für die Schließung der oben genannten Lücke scheint mir zu sein, dass man an einen Begriff von Gefühl und Moral anknüpft, der nicht allein die kognitive Bewertung,³⁷ sondern auch und primär die ästhetische Modulation von Affektivität umfasst. Moralische Gefühle sollen als selbst-, welt- und welterschließende Prozesse verstanden werden. Die Geltung von Normen beruht in diesem Konzept auf der Autorität der Gefühle und nicht umgekehrt.³⁸ Die ‚Rationalität‘³⁹ und Moralität der Gefühle wären demnach nicht im einzelnen Fühlen verortbar, sondern erst in einem übergreifenden Netzwerk aus Wiederholungen, Spiegelungen, Ambivalenzen, Interaktionen, Verschiebungen und Revisionen. Ich gehe zudem davon aus, dass ästhetische Gefühle in diesen Verbund gefühlter Bewertungen eingelassen sind und als spezifische Erfahrungsformen⁴⁰ an der individuellen und kulturellen Konstitution von Identität durch Verantwortungsstrukturen und Urteilsfähigkeiten⁴¹ teilhaben.

In dieser Arbeit verfolge ich, basierend auf diesen theoretischen Annahmen, die Hypothese, dass eine Evokation von moralischen Gefühlen durch Filme darüber erfolgt, dass expressive Muster und Zeitstrukturen, die der Prozessualität des leiblichen Spürens spezifischer Gefühle kongruent sind, mit einer Perspektivierung von Handlungs- und Figurenkonstellationen verknüpft werden, die den formalen Kriterien der entsprechenden Gefühle zu entsprechen vermögen. Gegenwärtige kognitive Theorien zu Film und Emotion berücksichtigen tendenziell nur die zweite Hälfte dieser Gleichung und drohen, die materielle Dimension des

35 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hamburg 1993 [1943], vgl. Hilge Landweer: *Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls*. Tübingen 1999, S. 103–107.

36 Vgl. Tarja Laine: *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. Brüssel 2007.

37 Zur Übersicht über die verschiedenen philosophischen Theorien der Gefühle vgl. Christoph Demmerling und Hilge Landweer: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart 2007 und Sabine Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 2009.

38 Hermann Schmitz: *Das Reich der Normen*. Freiburg i. Br. 2012. Vgl. auch Jan Slaby: *Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn. Bausteine einer phänomenologischen Gefühlstheorie*. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011, S. 125–138.

39 Vgl. der fast schon Sprichwort gewordene Titel von Ronald de Sousa: *Die Rationalität des Gefühls*. Frankfurt a. M. 1997 [1987].

40 John Dewey: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1980 [1934].

41 Maria-Sibylla Lotter: *Scham, Schuld, Verantwortung. Über die kulturellen Grundlagen der Moral*. Frankfurt a. M. 2012.

Films und seine durch den Zuschauer verkörperte Wahrnehmung zu vernachlässigen. Sie führen so in die theoretische Sackgasse einer Trennung von Narration und formaler, audiovisueller Gestaltung. Hier hingegen soll von einem phänomenologischen Ansatz ausgegangen werden, nach dem die Ebenen der Fiktion und des Verstehens überhaupt erst durch die zeitliche Entfaltung der verkörperten Erfahrung von Wahrnehmungs- und Affizierungsmustern gestaltet werden.⁴² Noch die komplexesten Sinn- und Wertekonstruktionen moralischer Normen und politischer Zugehörigkeit basieren auf den Verläufen und Verknüpfungen solcher Muster über die Dauer des Films hinweg. Es gilt, diese Konstruktionen und Sinnstiftungen in ihrer Genese in Mikroereignissen des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens zurückzuverfolgen. Deswegen geht es nicht um Basisemotionen, sondern um Formen der Bearbeitung von Zeitlichkeit als komplexen Gefühlen. Das Schuldgefühl soll als eine spezifische Zeitstruktur aufgefasst werden. Film und Zuschauergefühl stehen nicht in einem Verhältnis von Ursache und Wirkung, sie sind eine zusammenhängende theoretische Größe, eine expressive Zeitform, die als unmittelbar in verkörperten Prozessen realisiert zu denken ist.

Letzten Endes soll über die konkrete Frage nach dem Schuldgefühl hinaus zu einem Verständnis für die spezifisch medialen Bedingungen der Organisation von sozialen und moralischen Gefühlen beigetragen werden. Wir haben es dabei nie mit isolierten Gestalten und wertenden Objektbezügen zu tun. Stattdessen handelt es sich um komplexe Verläufe und Verknüpfungen, die auf die Herstellung der Erfahrung des Teilens von geteilten Beziehungen, Selbst- und Weltverhältnissen zielen. Das Schuldgefühl und andere sogenannte „negative Affekte“⁴³ sind dementsprechend in den Rahmen eines auf affektiven Selbstgenuss ausgerichteten Prinzips ästhetischer Erfahrung zu stellen, für den es primär um die Erfahrung der Eingebundenheit in einen geteilten Wertehorizont geht.

Über die film- und medienwissenschaftliche Problemstellung hinaus sollen die Überlegungen damit auch auf die Frage nach dem Ort der Gefühle in der gegenwärtigen politischen Theorie hinwirken, in der – von Ausnahmen abgesehen⁴⁴ – in weiten Teilen die Gefühle als zu managender Input für Entscheidungen oder Output der Exekutive und Legislative betrachtet werden.⁴⁵ Es soll dargelegt werden, inwiefern mediale und kulturelle Praktiken Gefühle als spezifische Selbst-

⁴² Als Pioniersarbeit eines solchen Ansatzes betrachte ich Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.

⁴³ Vgl. Chris Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung. In: *Montage/AV* 21 (2012), H. 2, S. 11–27.
⁴⁴ Z. B. Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. New York 2004.

⁴⁵ Vgl. Gary S. Schaal und Felix Heidenreich: Zur Rolle von Emotionen in der Demokratie. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63 (August 2013), H. 32/33, S. 3–11, hier S. 9.

und Weltverhältnisse und eine damit verbundene affektive Einbindung in ein politisches Gemeinwesen nicht nur sekundär verwalten, manipulieren oder unterdrücken, sondern als Möglichkeitsbedingungen des Politischen herstellen.

Die Arbeit geht im Folgenden zweigeteilt vor: Im ersten Teil wird argumentiert, dass der Zusammenhang von audiovisuellen Bildern und moralischen Gefühlen in der ästhetischen Modulation des affektiven Selbstbezugs der Zuschauer gründet. Ausgehend von einer phänomenologischen Theorie der Gefühle und der Normativität von Gefühlen sowie im Anschluss an eine deskriptive filmanalytische Methode soll hergeleitet werden, wie das Schuldgefühl als Selbst- und Weltverhältnis aus der Bearbeitung der verkörperten Wahrnehmung der Zuschauer durch die formalen audiovisuellen Strukturen hervorgeht. In dieser Hinsicht ist das Verfahren explorativ und zielt auf den Vergleich von solchen Strukturen und ihrer Einbettung in spezifische historische und politische Kontexte. Die analytischen Beschreibungen der Filme und die Qualifizierung ihrer expressiven Strukturen als Modellierungen von Gefühlsprozessen sind daher keine Aussagen über empirisch überprüfbare Zuschauerreaktionen – was durch die historischen Abstände und durch die unmögliche Rücksichtnahme auf die subjektiven Voraussetzungen und Rezeptionssituationen auch ein fragwürdiges Unterfangen wäre –, sondern über das jeweilige inszenatorische Kalkül der Affizierung, das diesen Strukturen immanent ist.

Die Unterschiede der im zweiten Teil analysierten Poetiken und historischen Konstellationen dienen dabei als ein Instrument, um die Ähnlichkeiten und Differenzen, die Spezifik der medialen Bezugnahmen auf den Gemeinwesen in den diversen Inszenierungsweisen herauszupräparieren. In den drei thematischen Schwerpunkten lassen sich unterschiedliche Strategien der Herstellung eines geteilten Werte- und Sinnhorizontes zeigen. Es handelt sich hierbei erstens um die ästhetischen Formen der Trennung von Schuldigen und unschuldig Mitschuldigen im deutschen Nachkriegskino, zweitens um das Hollywood-Genrekino und die ständige Revision seiner poetischen Muster sowie drittens um die Prinzipien der Rhetorik als Grundstruktur einer Zuschaueradressierung in Dokumentarfilmen zum Klimawandel. Wenn man das Verhältnis der drei Untersuchungsgegenstände systematisch ausdrücken möchte, so erscheint jeweils das in den Filmen erfahrene Verhältnis von Gefühlen und kulturellen, historischen Identitäten als ein Problem der Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft.

Im deutschen Nachkriegsfilm wird die Unterscheidung zwischen Zuschreibungen der Schuld bzw. die dramaturgische Wandlung von Schuldgefühlen, Scham und anderen Affekten eine Form, Zuschauer in der politischen Gegenwart zu positionieren. Der historische Kontext Nachkriegsdeutschlands ist der paradigmatische Fall für Fragen der kollektiven Verantwortlichkeit: „The confrontation

with German guilt has raised issues that, in many ways, have defined an age.⁴⁶ Die Tatsache, dass diese Konfrontation im öffentlichen Diskurs und in den ästhetischen Formen nicht direkt und eindeutig ablief, sondern von Widersprüchen und Verfehlungen geprägt war, die bis heute als eine zweite Schuld⁴⁷ thematisiert werden, ist auch in den Filmen, in ihren audiovisuellen Dynamiken und Strukturierungen des Zuschauererlebens herauszuarbeiten.

Die Wahl der analysierten Filme fiel zum einen auf *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (D 1946, Wolfgang Staudte), da er als erster deutscher Nachkriegsfilm die filmischen Register der Schuld und der Scham maßgeblich prägte, und zum anderen auf *DER RAT DER GÖTTER* (DDR 1950, Kurt Maetzig), eine DEFA-Produktion, die zeitgleich mit der Gründung der DDR entstand und paradigmatisch für die ideologischen Zurichtungen von affektdramaturgischen Auseinandersetzungen mit Geschichte und Identität ist. Beide Filmanalysen werden in den Kontext der zeitgenössischen Debatten und insbesondere die Diskussion um Karl Jaspers *Die Schuldfrage*⁴⁸ eingebettet.

Von besonderem Interesse ist dabei, welches Konzept von Gemeinschaftlichkeit der jeweiligen Affektdramaturgie inhärent ist – ohne in eine feste Einteilung in Scham- oder Schuldkulturen zu verfallen.⁴⁹ Inwiefern deutet die prozessuale Interaktion der Gefühle selbst darauf hin, ob Gemeinschaft kontingent und wandelbar oder essentialistisch und schicksalhaft gedacht wird? Eine leitende Hypothese lautet hierzu, dass für das unmittelbare deutsche Nachkriegskino Letzteres und für den zweiten Schwerpunkt, den Hollywood-Genrepoetiken, eher Ersteres der Fall sein wird.

Einer der Ausgangspunkte für die Fragestellung dieser Arbeit insgesamt war eine Beobachtung an den späten Western ab den 1960er Jahren – von *CHEYENNE AUTUMN* (USA 1964, John Ford) bis *UNFORGIVEN* (USA 1992, Clint Eastwood) – und an dem Verhältnis der Vietnamkriegsfilme zu den klassischen Kriegsfilmen über den Zweiten Weltkrieg: Sie sind durch moralisierende Revisionen der Genrepoetiken gekennzeichnet und werden als Kritik der Selbstbilder und der Handlungsweisen der US-amerikanischen Nation verstanden, die zugleich auf die

⁴⁶ Jeffrey K. Olick: *In the House of the Hangman. The Agonies of German Defeat. 1943–1949.* Chicago/London 2005, S. xiii.

⁴⁷ So zum Beispiel: Holger Schmale: Ein Präsident, der gerne mehr tun würde. Gauck bekennt das Vergessen als zweite deutsche Schuld. Reparationsforderungen wird er in Berlin ansprechen. In: *Berliner Zeitung*, 8./9. März 2014. Vgl. hierzu Olick: *In the House of the Hangman*, S. 4 und Ralph Giordano: *Die zweite Schuld – oder Von der Last Deutscher zu sein*, Hamburg 1987.

⁴⁸ Karl Jaspers: *Die Schuldfrage. Zur politischen Haftung Deutschlands.* München 1987 [1946].

⁴⁹ Vgl. den klassischen Text hierzu Ruth Benedict: *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture.* London 1967 [1946]. Vgl. auch Claudia Benthien: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800.* Köln/Weimar/Wien 2011.

Möglichkeit einer Neugestaltung des affektiven Gefüges der Gemeinschaft zielen. Im Anschluss an die einschlägigen Arbeiten über das im Westerngenre zum Ausdruck kommende kulturelle Selbstbild der USA, den Mythos der *frontier*,⁵⁰ und an Hermann Kappelhoffs Ansatz der Pathoszenen des Kriegsfilmgenres⁵¹ soll der Zusammenhang aus der Revision genrepoetischer Muster und einer Modulation von Schuldgefühlen dargelegt werden. Dabei beziehe ich mich auf einen Begriff von Genre als einem System unterschiedlicher Modi der dynamischen Anordnung ästhetischer Erfahrungsmodalitäten.⁵² Die beiden ausgewählten Filme – *LITTLE BIG MAN* (USA 1970, Arthur Penn) und *CASUALTIES OF WAR* (USA 1989, Brian De Palma) – zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Variation von genrepoetischen Mustern mit der Inszenierung einer Zeugenposition des Schuldgefühls als Versagen und Ohnmacht gegenüber den eigenen kulturellen Selbstbildern und Vergemeinschaftungsprozessen verknüpfen.

Während das deutsche Nachkriegskino eine zerstörte Wirklichkeit des politischen Gemeinwesens adressierte und das Genrekino sich auf einen immer wieder neu zu konfigurierenden Sinn für das Gemeinsame bezieht, arbeiten die Dokumentarfilme über die Ursachen und Folgen des globalen Klimawandels an Techniken einer medialen Augenzeugenschaft, mit der die Zuschauer sich überhaupt erst als eine Gemeinschaft der für die Zukunft Verantwortung Tragenden konstituieren können. Die antizipierten Schuldgefühle für die kommenden Zerstörungen sollen als ein Baustein in der Übersetzung von naturwissenschaftlichen Daten in kulturelle Sinnzusammenhänge und affektive, moralische Einstellungen betrachtet werden. Dazu sollen die Filme im Rahmen von Rhetorik als kultureller Praxis der Bearbeitung von Evidenz und Normativität⁵³ betrachtet werden sowie in Hinblick auf eine Idee von Rhetorik als Konzeptualisierung einer überzeugenden

50 Richard Slotkin: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York 1992; John G. Cawelti: *The Six Gun Mystique*. Bowling Green 1971 und John G. Cawelti: *The Frontier and the Native American*. In: Joshua C. Taylor: *America as Art*. Washington D.C. 1976, S. 135–183.

51 Hermann Kappelhoff: *Der Krieg im Spiegel des Genrekinos*. John Fords *They were expendable*. In: Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013, S. 184–227.

52 Vgl. Christine Gledhill: *Rethinking Genre*. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London 2000, S. 221–243.

53 Aristoteles: *Rhetorik, Übersetzung und Kommentar von Christoph Rapp*. Berlin 2002 [ca. 367–322 v.u.Z.]. Hans Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 1981; Hilge Landweer: *Normativität, Moral und Gefühle*. In: dies. (Hg.): *Gefühle. Struktur und Funktion*. Berlin 2007, S. 237–254.

„Rede“, die in konkreten audiovisuellen Bewegungsdynamiken aufzuzeigen sei.⁵⁴ Dabei gilt es auch, auf die Fragen der Darstellbarkeit des Klimawandels und seiner kulturhistorischen und medientheoretischen Voraussetzungen Rücksicht zu nehmen.⁵⁵

Bei der Filmauswahl zu diesem Thema führt an AN INCONVENIENT TRUTH (USA 2006, Davis Guggenheim) kein Weg vorbei, der unter anderem aufgrund seiner prominenten Besetzung mit dem ehemaligen US-Präsidentschaftskandidaten Al Gore nicht nur die größte weltweite Distribution erfahren hat, sondern der sich als Verfilmung eines Vortrags vor Publikum für die Untersuchung der Verbindung von klassischer Rhetorik und filmischer Inszenierung hervorragend eignet. Dazu wurde THE AGE OF STUPID (UK 2009, Franny Armstrong) ausgewählt, da er sich reflexiv zu den entstandenen Argumentationsweisen und Mustern der audiovisuellen Gestaltung des Klimawandels verhält. Durch seine fiktionale Rahmung eines in die Zukunft projizierten *Worst-Case*-Szenarios und durch Inszenierung eines antizipierten Schuldgefühls gestaltet er widerstreitende Zeitlichkeiten als die Grundstruktur der affektiven Realisierung des Klimawandels.

Was sind die Verbrechen der Konzentrations- und Vernichtungslager? Was ist das Leben in den Trümmern? Was ist Krieg? Was ist Geschichte? Was ist der Klimawandel? Die möglichen Antworten auf diese Fragen sind vielgestaltig, aber für alle gilt, dass sie als soziale Wirklichkeiten von Gefühlen durchwoben sind. Dabei geht es mir nicht darum, das Schuldgefühl in den einzelnen Kontexten als das richtige(re) oder wünschenswerte(re) Gefühl darzustellen und auch nicht darum, bestimmten Phänomenen mit dem Schuldgefühl einen kategorisierenden Begriff aufzudrücken. Vielmehr sollen grundsätzliche Qualitäten, Ambivalenzen und Beziehungen durch den Effekt sichtbar gemacht werden, den die Frage nach Schuldgefühlen auf die Analyse der Filme und ihrer ästhetischen, poetischen und rhetorischen Konzepte hat.

Denn schlussendlich steht die Art und Weise im Zentrum, in der Gefühle per se an der intersubjektiven Kultivierung eines sinnlich geteilten Wirklichkeitszugangs, einer geteilten Struktur der Anerkennung Anteil haben – und weniger dieses oder jenes Gefühl. Nicht die je einzelnen Urteile und affektiven Bewertungen sollen

⁵⁴ Vgl. Hermann Kappelhoff und Cornelia Müller: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: Metaphor and the Social World 1 (2011), H. 2, S. 121–153. Vgl. als ersten Überblick Gesche Joost: Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films. Bielefeld 2008.

⁵⁵ Paul J. Crutzen et al.: Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang. Frankfurt a. M. 2011 und Joachim Radkau: Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte. München 2011. Als Referenz und Orientierung seien die einschlägigen Fachjournale wie Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture und Nature Climate Change genannt.

Gegenstand sein, sondern die Strukturen, in denen wir die Maßstäbe und Modi, nach denen sichtbar wird, ob überhaupt etwas zu urteilen und zu bewerten ist, erfahren und in der Erfahrung transformieren. Zu untersuchen ist, was für einen Anteil die Gefühle an der Strukturierung der kontingenten Standpunkte des Urteilens, an den Ansprüchen auf Begründung, Zustimmung und Einverständnis, an den Möglichkeiten und Grenzen von Gemeinschaft haben.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. Stanley Cavell: *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, MA/London 2004, S. 24–27 und passim.

2 Gefühl und Moral im Kino

Meine Untersuchungen in der vorliegenden Arbeit zielen insgesamt auf die Frage ab, ob und wie es Filmen möglich ist, ein Gefühl der Schuld zu gestalten, zu evozieren und zu bearbeiten. Allgemeiner gefasst lautet die Frage, wie sich eine ästhetische Modulation nicht nur von Gefühlen, sondern von dezidiert moralischen Gefühlen verstehen und beschreiben lässt. Die Beantwortung dieser Frage soll wiederum dazu dienen, die historische und politische Bedeutung der Bearbeitung von Gefühlen der kollektiven Schuld und der kollektiven Verantwortung in verschiedenen filmgeschichtlichen Konstellationen und an verschiedenen Filmpoetiken zu analysieren und zu bewerten.

Bevor ich letzteres in den drei thematischen Analysekapiteln versuchen kann, muss ich zunächst die theoretischen Voraussetzungen einer ästhetischen Modulation moralischer Gefühle herleiten. Dazu ist es nötig, die drei Schlüsselbegriffe zu definieren und zueinander ins Verhältnis zu setzen. D. h. es gilt darzulegen und zu begründen, auf welche Theorie der Gefühle ich mich im Folgenden beziehe, welchen Begriff von Moral ich zugrunde lege und auf welches Verständnis von Ästhetik bzw. ästhetischer Erfahrung sich meine Ausführungen beziehen. Dies kann aber nicht darauf hinauslaufen – oder zumindest würde es weit über die Ansprüche dieser Arbeit hinausgehen –, jeweils eine allgemeine und allumfassende Theorie der Gefühle, der Moral und der Ästhetik zu entwerfen und diese dann noch einmal in all ihren möglichen Interferenzen und Dissonanzen, ihren Überschneidungen und Verbindungen zu entfalten. Es wäre in dieser idealen Impartialität, so möchte ich behaupten, auch gar nicht denkbar: Es macht schlicht und ergreifend einen Unterschied, ob man ausgehend von einem Begriff von Gefühl nach dessen Bedeutung für die Moral fragt oder ob man umgekehrt von einer Idee des richtigen Lebens und Miteinanderlebens aus nach der Rolle der Gefühle in dieser Idee fragt etc.

Aus der Tatsache heraus, dass es sich hier um eine filmwissenschaftliche Arbeit handelt, ist das Primat der Medienästhetik zunächst eindeutig. Es lässt sich aber auch unabhängig davon in der Sache und im in der Einleitung dargelegten Forschungsinteresse der Arbeit begründen: Denn wenn der Film und die anderen audiovisuellen Medien zunehmend sowohl im Fokus der Geschichts- und Sozialwissenschaften als auch der Psychologie stehen, dann liegt dies darin begründet, dass ihr Potential der Emotionalisierung und ihre soziale, politische und historische – d. h. eben auch moralische – Wirksamkeit registriert wird. Und es ist andererseits zugleich so, dass dieses Interesse allzu häufig davon gekennzeichnet ist, dass die genuin ästhetischen Dimensionen des Films häufig nur eine Ne-

benrolle gegenüber den Fragen des quantifizierbaren Inhalts und der psychologisch beschreibbaren Figurenidentifikation spielen.¹

Die Überlegungen zu Gefühl und Moral sollen also hier dezidiert auf ein komplexes Verständnis des filmischen Bildes als eine Form ästhetischer Erfahrung hin ausgearbeitet werden. Diese mag zwar auf angeborene und angelebte Mechanismen zurückgreifen, erschöpft sich als ästhetische Erfahrung jedoch bei weitem nicht darin. Das „Zuschauergefühl“² besteht vielmehr darin, die audiovisuellen Bilder in der Dauer des Films als vom Zuschauer zu vollziehende Wahrnehmungsakte zu realisieren, als Wahrnehmungsakte, in denen jede räumliche und zeitliche Anordnung in den Bildern und der Bilder zugleich als Entfaltung von Kräften und Vektoren einer Welt als Ganzem, einer Welt-Anschauung³ in der verkörperten Erfahrung der Zuschauer abläuft.⁴ Die Orte und Figuren des Films sind immer zu verstehen als Atmosphären, Bewegungen und Kräfte, die sich auf die Vermögen der Zuschauer beziehen und in ihnen entfalten, und an denen diese ihre eigenen Empfindungskräfte erfahren, sich als wahrnehmend, denkend und fühlend selbst genießen. Der erste Schritt dieser Arbeit soll dementsprechend sein, die Theorien der Gefühle auf ein Modell hin zu befragen, das in der Lage ist, mit dieser Vorstellung zu korrespondieren. D. h., gesucht wird nach einer Theorie der Gefühle, die diese als ganzheitliche Formen in einer Welt eingefügt zu sein versteht, sie als Formen begreift, sich in einer Welt sinnlich-leiblich zu verorten und zu verhalten – sei es die alltägliche Lebenswelt, sei es die Welt der Dauer eines Films.

Ein weiteres Primat in der Binnenlogik dieser Arbeit, das des Gefühls gegenüber der Moral, wird im Folgenden noch genauer ausgearbeitet und theoretisch fundiert werden, es lässt sich aber in ganz knappen Worten mit Hermann Schmitz und Hilge Landweer bereits vorweggenommen so formulieren: Ohne eine konkrete, leibliche affektive Betroffenheit von Recht und Ungerechtigkeit, von Sorge und Fürsorge, von Wohl und Wehe des Anderen ist keine Moral und keine Bindung an Normen möglich oder nur als ein ideelles Sollen, das nicht von dieser Welt ist.⁵ Es geht allerdings nicht um ein naives ‚Hurra für Gefühle und Empathie‘, sondern

1 Zur Kritik an dieser Situation der Medienanalyse im interdisziplinären Zusammenhang und zu den emotionstheoretischen Herangehensweisen innerhalb der Film- und Medienwissenschaft vgl. Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl.

2 Vgl. Kappelhoff/Bakels.

3 Vgl. Cavell: *The World Viewed*.

4 Hermann Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 297–311.

5 Vgl. Schmitz: *Das Reich der Normen*. Landweer: *Normativität, Moral und Gefühle*.

um den konkreten, deskriptiven Wert einer solchen Vorgehensweise. Die Tatsache, dass ich mich hier mit Schuldgefühlen beschäftigen werde, legt bereits nahe, dass es auch immer um die Erfahrung geht, dass unsere Gefühle als moralischer Kompass versagen, dass die ‚richtigen‘ Gefühle ‚zu spät‘ kommen können!

Es handelt sich, auch dies ist mit dem Primat der ästhetischen Erfahrung gemeint, dezidiert nicht um Gefühle, die mit individualpsychologischen Emotionen völlig identisch sind. Vielmehr meine ich affektive Prozesse und Dynamiken, die man aufgrund ihrer somatischen Qualitäten und Verlaufsgestalten als Schuldgefühle bezeichnen würde, wenn man sie ‚an‘ einer individuellen Person antreffen würde. Sie sind als Formen kongruent, als dynamische Muster ähnlich, aber nicht identisch. Die Filme greifen eine „Familienähnlichkeit“⁶ mit diesem personalen Gefühl auf, um eine bestimmte kulturelle, interpersonale Erfahrungsform des schlechten Gewissens zu gestalten, die von den je individuell verkörperten Zuschauern realisiert werden. Sie bringen Schuldgefühle so als Formen einer kulturellen Bedeutungstiftung hervor, die nicht einfach auf der Ebene persönlicher, individueller Einstellungen verbleibt, sondern diese zu einem, wie ich behaupten möchte, historisch emergenten Modus der Vergemeinschaftung macht.

Wenn im Folgenden also von Schuldgefühlen die Rede ist, dann meint dies zu Fühlen, wie es ist, Schuldgefühle zu haben, es meint den „Gefühlston“ zu erleben, wie es Carl Plantinga formuliert.⁷ Nur bezieht sich dieses ‚wie es ist‘ dezidiert nicht nur eingeschränkt darauf, ‚wie es für die Figur ist‘ – wie es bei Plantingas Ausführungen der Fall ist. Es geht tatsächlich vielmehr um bestimmte Verlaufsformen von Affekten und Semantiken, die die Zuschauer selbst als die Erfahrung einer sie schuldig sprechenden, sie als verantwortlich ansprechenden Welt realisieren. In anderen Worten: Zu allererst fühle ich den Kloß im Hals, zu allererst spüre ich den Zeigefinger auf mich gerichtet, dann erst verstehe ich ein Geschehen als Unrecht. Um es ganz verkürzt auszudrücken, begegnet uns in der ästhetischen Modulation von Gefühlen eine leiblich empfundene ‚response‘, die ihren ‚stimulus‘, d. h. einen zu bewertenden Sachverhalt – narrativ, personal, figural, historisch etc. –, überhaupt erst sucht und als eine Erfahrung von Gemeinschaft und Geschichte im Zeichen des schlechten Gewissens konstruiert.

Was Schiller über seinen eigenen kreativen Prozess sagt, soll also hier auch für die affektive Erfahrung der Zuschauer gelten:

⁶ Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M. 2003 [1953], S. 57.

⁷ Carl Plantinga: Synästhetische Affekte. Szenarios von Schuld und Scham in Hitchcocks Filmen. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote. Köln 2007, S. 350 – 361, hier S. 359.

Die Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen, wie ein Drama ist, setzen das Gemüth doch in eine gar sonderbare Bewegung. [...] Bey mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bey mir erst die poetische Idee.⁸

Die ästhetische Modulation des Zuschauerempfindens, die ‚musikalische Gemüthsstimmung‘, geht einem Verstehen und Werten voraus, und zwar nicht nur zeitlich – wie etwa im Modell von Jenefer Robinson⁹ –, sondern logisch: Das Verstehen und Urteilen wird durch diese Modulation der Gefühle geleitet, erst durch diese Modulation wissen wir, dass es etwas zu verstehen und zu werten gibt. Es gibt keine zu bewertende Schuld außerhalb der Gefühle, oder wie John Dewey, der für die hier verfolgte Idee von ästhetischer Erfahrung Pate steht, in Bezug auf das Schiller-Zitat schreibt:

Zudem geht die Stimmung nicht einfach voraus, sondern sie beharrt als Substrat auch dann noch, wenn die Unterscheidungen deutlich werden; tatsächlich werden sie als *ihre* Unterscheidungen deutlich.¹⁰

Ein Vorbild für diese Abkehr von *stimulus-response*-Einbahnstraßen sind neben dem für mich zentralen Modell der Ausdrucksbewegung¹¹ die Arbeiten der Neuen Phänomenologie von und nach Hermann Schmitz. Diese versuchen Beschreibungsmodelle von Gefühlen als Atmosphären, als dynamische Volumen des Leibes und als Bewegungssuggestionen zu finden, durch welche evident wird, dass nicht Gefühle subjektiv sind, sondern die spezifische Realisierung von Gefühlen in der persönlichen Situation.¹² Solche Überlegungen haben aus filmwissenschaftlicher Perspektive für die Analyse körperübergreifender Leiblichkeit und Resonanz eine gewisse Attraktivität, deren Ausarbeitung zu analytischen Modellen jedoch bisher ein Desiderat ist und auch an dieser Stelle nicht zur gänzlichen Reife geführt werden kann. Ein ähnlicher Versuch, der auf den Entwicklungspsychologen Daniel Stern zurückgeht, ist Raymond Bellours Vorschlag, Emotionen in der Fülle filmischer Bewegungsformen zu verorten und aus einer

8 Brief Schillers an Goethe, Jena den 18. März 1796. In: Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe: Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Norbert Oellers. Stuttgart 2009, S. 180.

9 Jenefer Robinson: *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford 2005.

10 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 222 [Herv. M.G.].

11 Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 152–155 und passim.

12 Hermann Schmitz: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Freiburg/München 2009.

amodalen Wahrnehmung – als den Möglichkeiten des Rhythmus, der Form und der Intensität – herzuleiten.¹³

Es geht mir allerdings nicht darum, die kognitivistischen *appraisal*-Theorien rundweg abzulehnen. Ich glaube jedoch, dass es gerade angesichts ihrer Dominanz in der internationalen Forschung zum Gegenstand ‚Film und Gefühl‘ wichtig ist, Modelle zu entwickeln und erproben, die emotionales Erleben, moralisches Denken und Handeln stärker in der konkreten, phänomenologisch zu beschreibenden ästhetischen Erfahrung verorten. Denn erstens ist in der Bugwelle der empirischen Forschungen zum *embodiment* deutlich geworden, dass das, was man einst als rationales, zeichenbasiertes Denken isolieren zu können glaubte, tatsächlich nicht von der verkörperten Wahrnehmung und den konkreten Bewegungsweisen des Körpers zu trennen ist.¹⁴ Die möglichen Rückschlüsse von der Rolle eines basalen Spürens für unsere Verstehensprozesse stellen in besonderem Maße eine Herausforderung für jene Theorien dar, die ausschließlich kognitive Urteile und Propositionen – also aussageförmige Informationseinheiten – als Ursachen bzw. als hinreichende und notwendige Kriterien für Gefühle postulieren. Und zweitens produziert eine phänomenologische Herangehensweise an Gefühl, Moral und Ästhetik nicht in der gleichen Weise Paradoxien, wo keine sind: Weder das ‚Paradox der negativen Gefühle‘ noch das ‚Paradox der Fiktion‘¹⁵ haben viel Gewicht, wenn man davon ausgeht, dass die Zuschauer zuallererst sich selbst genießend ihre eigene Responsivität erfahren. Die ästhetisch modulierten Gefühle betreffen die eigene Tätigkeit der Konstruktion einer Welt und nicht die – positiven oder negativen – Verhältnisse innerhalb dieser Welt, werden doch diese als Objekte eines bestimmten Fühlens überhaupt erst von der ‚Gemüthsstimmung‘ hervorgebracht.

13 Vgl. Raymond Bellour: Das Entfalten der Emotionen. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kino-gefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 51–101.

14 So die These, die man als die starke Version des *embodiment*-Paradigmas bezeichnen kann. Vgl. Margaret Wilson: Six Views of Embodied Cognition. In: *Psychonomic Bulletin & Review* 9 (2002), H. 4, S. 625–636. Vgl. auch Lotte Meteyard und Gabriella Vigliocco: The Role of Sensory and Motor Information in Semantic Representation. A Review. In: Paco Calvo, Toni Gomila (Hg.): *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach*. Amsterdam/Oxford/San Diego 2008, S. 293–312, hier S. 294: „to achieve representation, semantic content *necessarily* and *directly* recruits the sensory and motor systems used during experience.“ [Herv. im Orig].

15 Vgl. für Ansätze, die sich daran als konzeptuellem Problem abarbeiten etwa: Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York 1990. Minet de Wied, Dolf Zillmann, Virginia Ordman: The Role of Empathic Distress in the Enjoyment of Cinematic Tragedy. In: *Poetics* (1995), H. 23, S. 91–106; Holger Schramm und Werner Wirth: Exploring the Paradox of Sad-Film Enjoyment. The Role of Multiple Appraisals and Meta-Appraisals. In: *Poetics* (2010), H. 38, S. 319–335; Robert J. Yanal: *Paradoxes of Emotion and Fiction*. University Park 1999.

2.1 Gefühl

Die seit den frühen 1980er Jahren geführten Debatten um eine dem Gegenstand angemessene Philosophie der Gefühle drehten sich um die Frage der *Rationalität der Gefühle*,¹⁶ gerade weil die Verhältnisse zwischen Gefühl und richtigem Handeln einerseits und zwischen Fühlen und Denken im Ausgang neuer empirischer Forschungsmethoden andererseits im Fokus standen. Meine Untersuchungen zu Schuldgefühlen und ihrer Beziehung zu sozialem und historischem ‚Wissen‘, zu kollektiven Selbstverständnissen zielen nicht zuletzt auch darauf, eine spezifische Rationalität und Reflexivität unseres Gefühlslebens zu beschreiben. Dabei ist es sehr wichtig zu betonen, dass es nicht darum gehen kann, die Gefühle an andere Erscheinungsformen der menschlichen Vernunft schlichtweg anzuschließen und sie damit zu identifizieren, sondern sie als eine eigene Form der Reflexivität zu ergründen. Und dies kann, so eine der zentralen Voraussetzungen, nur funktionieren, wenn man Gefühle als verkörperte, dynamische und relationale Prozesse versteht.

Bevor ich fortfahre und verschiedene Positionen vorstelle sowie auf ihre Tauglichkeit überprüfe, ist eine terminologische Vorbemerkung notwendig: Es gibt in der deutschsprachigen Literatur zwei oftmals parallel gehandhabte Möglichkeiten im Umgang mit dem Begriff „Gefühl“.¹⁷ Einerseits wird er als Synonym für den im Allgemeinen enger gefassten Begriff der Emotion als „terminus technicus“¹⁸ gesehen, wie er aus der angelsächsischen Theoriebildung auch und insbesondere in die naturwissenschaftliche Forschung Eingang gefunden hat. Andererseits wird er zu einem Sammelbegriff für die gesamte Spannweite menschlicher Affektivität, die neben den mit mehr oder weniger klaren Zuschreibungen versehenen Emotionen auch ‚namenlose‘ Affekte, diffuse Stimmungen und komplexe Empfindsamkeiten umfasst.

Meine Verwendung des Begriffs Gefühl zielt letzten Endes genau auf den Raum zwischen diesen beiden Bedeutungen. Ich gehe einerseits davon aus, dass die Dimension von Gefühl, um die es mir geht, in einem starken Sinne auf Vorgänge in der Welt, auf Vorgänge zwischen Organismus und Umwelt bezogen ist. Andererseits sehe ich keinen Gewinn darin, aus diesem Bezug heraus zu einer Überbewertung der evaluativen Aspekte gegenüber der leiblichen Dimension des Spürens zu kommen und die extremen Unterschiede verschiedener Emotionen in

16 de Sousa: Die Rationalität des Gefühls.

17 Hierzu Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle. S. 1–7; Sabine A. Döring: Allgemeine Einleitung. Philosophie der Gefühle heute. In: dies. (Hg.): Philosophie der Gefühle, Frankfurt a. M. 2009, S. 12–65.

18 Döring: Allgemeine Einleitung. Philosophie der Gefühle heute, S. 13.

Bezug auf Intensitätsspektrum, Handlungsmotivation, Ausdruck, Repräsentationsvermögen, Rationalisierung etc. unter den Teppich zu kehren. Deswegen schließe ich mich denjenigen Positionen an, die auf der Annahme beruhen, dass „keine deutlichen Grenzen zwischen Gefühlen im engeren Sinne (Emotionen) und Stimmungen gezogen werden können und häufig Übergangsphänomene zu beobachten sind“.¹⁹

Zusätzlich zu einem in dieser Art weit gefassten Konzept der Gefühle werde ich auch von den Begrifflichkeiten des Affekts und der Affizierung Gebrauch machen, um auf die Kontaktzone zwischen den dynamischen Mikroereignissen der medialen Formen und dem Vermögen der individuellen Körper, von diesen bewegt zu werden, hinzuweisen. Während mit den Prozessen der Affizierung mit Gilles Deleuze und Félix Guattari²⁰ sowie mit Brian Massumi²¹ die quasi anonymen, vor-subjektiven Rhythmen und Intensitäten gemeint sein werden, fasse ich mit Gefühlen dann die Realisierung der Affekte als Erfahrungen, als leiblich empfundene Selbst- und Weltverhältnisse.

Mit der Rede von Gefühlen scheint mir also die potentielle Komplexität affektiver Welt- und Selbstbezüge, ihre Rolle in intersubjektiven, sozialen und kulturellen Prozessen, ihre Kultivierbarkeit und Historizität besser eingefangen als mit der Rede von Emotionen. Zudem ist die zentrale Dimension dynamischer, leiblich fundierter Bedeutungskonstruktion in dieser Begriffsverwendung deutlicher vertreten. Damit entscheide ich mich auch gegen das in der analytischen Philosophie und in der Psychologie vorherrschende kognitivistische Paradigma, das eindeutig einen engeren Emotionsbegriff präferiert und mit subjektiven Werturteilen gleichsetzt.

2.1.1 Gefühle als *embodied appraisal*

Die kognitivistischen Gefühlstheorien gehen auf zwei verschiedene Linien zurück, die sich in ihnen überkreuzen und doch zugleich auch wieder in unterschiedliche Modellbildungen ausdifferenzieren. Da ist zum einen die philosophische Kritik an der Vernachlässigung der Emotionen in der Philosophie des Geistes aus einer

¹⁹ Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 5.

²⁰ Gilles Deleuze und Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 1996 [1991], S. 191–198.

²¹ Brian Massumi: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin 2010, S. 28–29 und S. 73–77.

existenzialistischen (Robert C. Solomon²²) oder Neo-Stoischen, Neo-Aristotelischen Perspektive (Martha Nussbaum²³) und da sind zum anderen die psychologischen *appraisal*-Theorien, die zuerst von Magda Arnold und Richard Lazarus ausgearbeitet wurden.²⁴ Der Knotenpunkt besteht in der Hypothese, dass Gefühle bzw. Emotionen sich als *appraisals* oder *judgments*, als Einschätzungen und Werturteile von Personen, Dingen und Ereignissen unserer Umwelt adäquat und vollständig erfassen lassen. Die Unterschiede innerhalb dieser Theorien lassen sich darauf zurückführen, dass man uneins ist, ob sich diese *appraisals* oder *judgments* als kognitive Tätigkeiten im Sinne höherer Verstandestätigkeiten begreifen lassen oder ob sie schlichtweg eine Funktionsweise neuronaler Aktivität darstellen, die auch vollständig automatisch und unbewusst ablaufen kann.²⁵

Die psychologischen Modelle zeichnen sich in der Regel durch den Versuch aus, das Phänomen der Emotionen durch Einteilung in diskrete oder dimensionale Parzellierungen, durch die Entwicklung von Komponententheorien zu beherrschen – das Modell von Klaus Scherer kann an dieser Stelle als eines der ausgeklügeltsten und meist rezipierten exemplarisch genannt werden.²⁶ Während diese Versuche des *divide et impera* sicherlich ihren Wert für die Zwänge des empirischen Zählens und Messens haben, so ist ihr konzeptueller Nachteil doch erheblich, da sie entweder die Emotionen nicht als Synthese der einzelnen Komponenten erklären können oder aber deren Interaktion so eng fassen müssen, dass eine Trennung in Komponenten nicht mehr sinnstiftend ist.²⁷

Die Probleme der kognitivistischen Theorien aus der Philosophie sind dagegen anders gelagert. Aus dem Impuls heraus, die intrinsische Sinnhaftigkeit und Zweckrationalität von Emotionen zu verteidigen, argumentieren sie, dass diese essentiell durch höhere kognitive Prozesse bestimmt sind. Einige der prominentesten Vertreter wie Solomon und Nussbaum gehen sogar so weit zu behaupten, dass Emotionen allein in Form von Beurteilungen zu definieren sind. Emotionen

22 Robert C. Solomon: *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis/Cambridge 1976 und Robert C. Solomon: *True to Our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us*. Oxford 2006.

23 Martha Nussbaum: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford 1990 und Martha Nussbaum: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge 2001.

24 Magda Arnold: *Emotion and Personality*. New York 1960; Richard Lazarus: *Emotion and Adaptation*. New York 1991.

25 Vgl. Amy Coplan: *Feeling without thinking. Lessons from the Ancients on Emotion and Virtue-Acquisition*. In: *Metaphilosophy* 41 (Januar 2010), H. 1/2, S. 132–151, hier S. 138.

26 Klaus Scherer: *What Are Emotions? And How Can They Be Measured?* In: *Social Science Information* 44 (2005), H. 4, S. 693–727.

27 Döring: *Allgemeine Einleitung. Philosophie der Gefühle heute*, S. 31; Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 32.

stünden so als Werturteile in enger Verbindung zu unseren Überzeugungen und Einstellungen, seien begriffsfähig und damit der vernünftigen Argumentation zugänglich und wesensverwandt.²⁸ Mit dem kognitivistischen Versuch, die Gefühle in den Rang einer begrifflich zu fassenden Urteilstätigkeit zu erheben, werden diese mit einem Denken in Propositionen auf unzulässige Weise quasi gleichgesetzt und intellektualisiert, wodurch gerade ihre spezifische Qualität als körperliche Sinnstiftung marginalisiert wird. In anderen Worten: Diese Theorien verlangen von den Emotionen im gleichen Augenblick zu viel und zu wenig, setzen sie als kognitive Prozesse zu hoch an und entziehen ihnen zugleich eine zentrale Eigenschaft: Was fehlt ist die Tatsache der Affizierung oder des leiblichen Betroffenseins²⁹ als die eben den Emotionen oder Gefühlen eigene Art und Weise, uns sinnstiftend in die Welt einzufügen. Die Vernunft der Gefühle ist nicht dadurch zu begründen, dass man sie dem Denken in Propositionen und Einstellungen angleicht, sondern mit ihrer Fähigkeit, komplexe Werturteile, Welt- und Selbstbezüge als multimodale Modellierungen des leiblichen Fühlens hervorzubringen.

Einige Positionen in diesem Feld versuchen am kognitionstheoretischen Paradigma anzusetzen und sich zugleich davon abzusetzen, indem sie Gefühle und Urteile deutlich nicht in eins setzen, jedoch Emotion insofern explizit auf komplexe Kognitionen ausgerichtet sehen, als sie deren Funktion in der Herstellung von Rahmenbedingungen des Denkens und Handelns sehen: Gefühle als Programme der Kontingenzbewältigung. Für Ronald de Sousa etwa besitzen Gefühle eine Semantik, die nicht mit der von Propositionen, von aussageförmigen Informationseinheiten identisch ist, sondern die sich aus erlernten Schlüsselszenarien, *paradigm scenarios*, herleitet.³⁰

In der Interaktion mit unserer Umwelt versuchen wir die jeweiligen Situationen mit Hilfe solcher Schlüsselszenarien einzuordnen, um unsere Aufmerksamkeit, unsere kognitiven Einstellungen und Prozesse sowie unsere behavioralen Muster auf die Anforderungen dieser Situation einzustellen. In diesem Sinne helfen Gefühle über den unendlichen Regress des rationalen Abwägens und Beurteilens aller Bestandteile einer Situation hinweg. Sie sind „Muster der Dringlichkeit,“³¹ die dem Urteilsvermögen etwas zum Urteilen vorlegen, die dem Begehren sagen, worauf es sich zu richten lohnt. Allerdings ist nicht nur das

28 Martha Nussbaum: Emotions as Judgments of Value and Importance. In: Robert C. Solomon (Hg.): *Thinking About Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. New York 2004, S. 183–199, hier S. 196. Vgl. Solomon: *True to Our Feelings*, S. 203–218 und *passim*.

29 Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 20–24.

30 de Sousa: *Die Rationalität des Gefühls*.

31 de Sousa, S. 320.

einfache ontogenetische Erklärungsmuster bei de Sousa zu einseitig und zu vage, es räumt auch der grundlegend leiblichen Dimension der Gefühle keinen Platz ein.

In Hinblick auf Letzteres ebenfalls nur begrenzt überzeugend ist der Ansatz von Christiane Voss, aus sprachphilosophischer Sicht ein emotionales Bewusstsein aus der narrativen Strukturierung körperlicher und mentaler Prozesse zu entwickeln.³² Auch sie kritisiert die rigiden kognitionstheoretischen Ansätze, die Gefühle von anderen Formen der Intentionalität ununterscheidbar machen und insbesondere die spezifische Zeitlichkeit der Emotionen vernachlässigen.³³ Sie behauptet, dass erst eine narrative Integration von Gedanken, Erinnerungen und körperlichem Spüren das bewusste Erleben strukturiert. Wie bei den oben erwähnten Komponententheorien der Psychologie besteht auch hier das Problem in einem ungeklärten Verhältnis der Teile zu ihrer Synthese: Ist die emotionale Qualität etwas, das bestimmten narrativen Strukturierungen als ein weiteres mögliches Attribut gegenüber anderen nicht-emotionalen Narrativen nur hinzukommt? Festzuhalten bleibt aber, dass Gefühle erstens nur in einem holistischen Modell sinnvoll beschrieben sind und dass dieses zweitens ganz entschieden durch die Analyse zeitlicher Dynamiken herausgearbeitet werden kann, die mit dem Begriff des Narrativen allerdings nur unzureichend bezeichnet sind.

Ein gänzlich anderer Versuch, die Gefühle als Gedächtnisform individuell zu historisieren, ist der Ansatz des philosophierenden Neurowissenschaftlers Antonio Damasio.³⁴ Für ihn bezeichnen Emotionen die Eigenschaft des Gehirns, aktuell ablaufende Prozesse der Wahrnehmung und der Aufmerksamkeit als somatische Veränderungen zu registrieren und diese mit ähnlichen ‚Körperbildern‘, den ‚somatischen Markern‘, abzugleichen: Emotionen sind in dieser Hinsicht ‚Warnsignale‘, die nicht selbst Entscheidungs- und Urteilsprozesse sind, sondern diese rahmen oder anstoßen.³⁵ Zudem unterscheidet Damasio die Emotionen, den unbewussten Abgleich aktueller mit anderen möglichen somatischen Körperzuständen, von den Gefühlen als der Selbstwahrnehmung dieses Abgleichs und der daraus entstehenden körperlichen Anpassungsprozesse.³⁶ Für eine theoretische Modellbildung zum Zusammenhang von Gefühlen und ästhetischen Prozessen ist es daher nicht uninteressant, dass für Damasio das Verhältnis zwischen dem

32 Christiane Voss: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin 2004.

33 Voss: *Narrative Emotionen*, S. 181–184.

34 Antonio R. Damasio: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München/Leipzig 1995 und Antonio R. Damasio: *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. Orlando 2003.

35 Damasio: *Descartes' Irrtum*, S. 227–276.

36 Damasio: *Looking for Spinoza*, S. 29–38 und S. 83–93.

tatsächlichen Körperzustand und den vielseitig manipulierbaren Selbstkartierungen des Körperbildes im Gehirn eine zentrale Rolle spielt.³⁷ Schwierigkeiten bereitet Damasio Ansatz letzten Endes jedoch deshalb, weil die neurobiologische Zeitstruktur dessen, was er Emotionen nennt, im Millisekundenbereich verbleibt und das darauf aufbauende Gefühlserleben letztlich keine eigenständige Beachtung erfährt.

Damasios Modell gehört zu einer Tradition der Theoriebildung, die auf der sogenannten James-Lange-Theorie aufbauend ein Primat des körperlichen Fühlens vor der kognitiven Einschätzung behauptet. So argumentiert William James, dass Gefühle sich als Wahrnehmungen von körperlichen Veränderungen beschreiben lassen:

[The] more rational statement is that we feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble, and not that we cry, strike, or tremble, because we are sorry, angry, or fearful, as the case may be. Without the bodily states following on the perception, the latter would be purely cognitive in form, pale, colourless, destitute of emotional warmth.³⁸

Auch wenn diese These in solch naiver Direktheit des Kausalnexus so nicht mehr verfolgt wird, stützen sich doch viele Theorien und empirische Forschungen auf die Idee, dass der Körper sich ohne die Zuhilfenahme von komplexen Denk- und Urteilsprozessen auf sinnvolle Weise bewertend zur Umwelt verhalten kann. Jenefer Robinson etwa setzt direkt bei den Forschungen von Damasio und Joseph LeDoux³⁹ an und versucht die Millisekunden-Response der Emotionen im engen naturwissenschaftlichen Sinne mit den langsameren feedback-Phänomenen des Fühlens und Verstehens in ein zusammenhängendes Prozessmodell zu überführen und für eine Theorie der Emotionalisierung durch literarische Formen zu nutzen.⁴⁰ Wenn weder die wertende noch die physiologische Reaktion allein eine Emotion kennzeichnen, diese aber auch nicht einfach additiv zusammengeführt werden können, so Robinsons einfache Schlussfolgerung, dann muss die Emotion eben aus ihrer kontinuierlichen, gegenseitigen Beeinflussung bestehen:

[Emotion] is not a thing or a response or a state or a disposition; it is a process, a sequence of events. An affective appraisal draws attention to something in the environment significant to me or mine and gets my body ready for appropriate action. Then immediately cognitive

37 Damasio: Looking for Spinoza, S. 112–118.

38 William James: What Is an Emotion? In: Mind 9 (April 1884), H. 34, S. 188–205, hier S. 190.

39 Joseph LeDoux: The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life. New York 1996.

40 Robinson: Deeper than Reason.

evaluation kicks in, checks the affective appraisal to see if it is appropriate, modifies autonomic activity, and monitors behaviour.⁴¹

Welches Verhältnis allerdings genau zwischen den grobkörnigen nicht-kognitiven *appraisals* und den spezifischen kognitiven Bewertungen und Selbstkontrollen besteht, welche Formen der Sequenzbildung und welche Typisierungen von Prozessverläufen man entwerfen kann, bleibt für Robinson ungeklärt.⁴² Dadurch droht die entworfene enge Integration in einen kohärenten, kontinuierlichen Prozess wieder in die unterschiedlichen, unabhängig ablaufenden Aspekte zu zerfallen.

Die Theorie der Emotionen als *embodied appraisals* von Jesse Prinz⁴³ umgeht genau dieses Problem, indem sie schlichtweg zu der Erkenntnis kommt, dass die bewertende Dimension unmittelbar in den somatischen Veränderungen des Körpers selbst liegt, dass die Intentionalität, die Selbst- und Weltbezüge der Emotion in einem starken Sinne direkt verkörpert sind: „Emotions are states that appraise by registering bodily changes.“⁴⁴ Für Prinz haben Emotionen eben gerade keinen begrifflichen Inhalt und keine propositionale Struktur. Sie sind kontingente Arten des Körpers, relevante Aspekte der Interaktion von Organismus und Umwelt unmittelbar als den-Körper-betreffend zu entdecken, ohne sie explizit zu beschreiben.⁴⁵

Allerdings gibt es eine Leerstelle in Prinz' Darstellung, da er die Rolle der subjektiven Erfahrungsdimension der Gefühle für das, was sie bedeuten, vernachlässigt:

41 Robinson, S. 59.

42 Robinson, S. 76.

43 Jesse Prinz: *Gut Reactions. A Perceptual Theory of Emotion*. New York 2004.

44 Prinz: *Gut Reactions*, S. 78.

45 Jesse Prinz: *The Emotional Construction of Morals*. New York 2007, S. 63. Man hat gegen diesen Ansatz das Argument vorgebracht, dass es ohne stabile kognitive Gehalte keine ausreichenden Differenzierungen und Angemessenheitskriterien für Gefühle geben kann. Dies ist aber nur unter der Voraussetzung valide, dass die Beziehung zwischen den körperlichen Mustern und den verschiedenen Emotionen absolut eineindeutig sein soll und dass die Gefühle gleichzeitig nicht nur den bestimmten affektiven Modus der Situation liefern sondern auch gleichzeitig ausführliches Wissen über die Objekte und Tatsachen, die es in dieser Situation vorfindet. Das hieße jedoch, das, was Gefühle leisten können, völlig aus der Interaktion mit den anderen Kapazitäten des Geistes herauszulösen. Hinter solchen Einwänden steckt in der Regel eine allzu schnelle Verkürzung von körperlichen Mustern auf Pulsraten und Hautleitwiderstände, so als würde man laute Musik und startende Flugzeuge aufgrund gleicher Dezibel-Messung für ununterscheidbar erklären. Vgl für einen solchen Einwand David Pugmire: *Emotionen und ihre empirische Untersuchung*. In: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009, S. 327–359.

What emotions do and how they do it is much closer entwined than Prinz's account allows. [...] One has to respect and take into account the way a person relates affectively to the world around her – from her own experiential and evaluative perspective.⁴⁶

Viele Ansätze versuchen diesem Aspekt gerecht zu werden, wie etwa Peter Goldies Konzept der (welt)gerichteten „feelings towards“⁴⁷ oder Bennett Helms These, Emotionen seien als ‚gefühlte Bewertungen‘ rationale Einfassungen von Lust und Schmerz, die sich nicht isoliert, sondern erst in der Gesamtschau des Empfindungsvermögens auf ihre Rationalität oder Angemessenheit hin beurteilen lassen.⁴⁸ In eine ähnliche Richtung gehen auch Versuche, die Ähnlichkeit von Gefühlen und Perzeptionen zu einer absoluten Analogie zuzuspitzen und in der Tradition der Schelerschen Wertethik zu behaupten, dass „Emotionen Wahrnehmungen von Werten sind“.⁴⁹ Alle der genannten Ansätze greifen aber in Bezug auf die leibliche Dynamik der Gefühle zu kurz. Eine detaillierte phänomenologische Beschreibung der jeweils spezifischen Formen leiblichen Fühlens hingegen sollte in der Lage sein, zu einer hinreichenden Differenzierung der Gefühle ohne explizit propositionale Inhalte zu führen, wie im Folgenden angeführt werden soll.

2.1.2 Phänomenologie des leiblichen Spürens

Was heißt es nun aber, den Leib als den gespürten Körper in seiner zeitlichen, intensiven und dynamischen Dimension ins Zentrum eines Verständnisses der Gefühle zu rücken? Mit dem Körper als Leib ist weder das messbare Faktum physiologischer Prozesse angesprochen, noch eine Maschine zur symptomatologischen Umwandlung von *stimuli* in *responses*: „Der Gebrauch, den der Mensch von seinem Leibe macht, transzendiert den Körper als bloß biologisch Seiendes.“⁵⁰ Deswegen geht es um die nur unhintergebar aus der ersten Person singular heraus erlebbaren Strukturen des leiblichen Erfahrens und Widerfahrens von Gefühlen, „der nicht mehr objektivierbare, nicht mehr in Gegenstandsstellung

⁴⁶ Jan Slaby: Affektive Intentionality and the Feeling Body. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 7 (December 2008), H. 4, S. 429 – 444, hier S. 443.

⁴⁷ Peter Goldie: *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford 2000.

⁴⁸ Bennett Helm: *Emotional Reason. Deliberation, Motivation, and the Nature of Value*. Cambridge 2001.

⁴⁹ Christine Tappolet: Emotionen und die Wahrnehmung von Werten. In: Sabine A. Döring (Hg): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 2009, S. 439 – 461, hier S. 455.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966 [1945], S. 224.

zu rückende Subjektpol“,⁵¹ der sich auch nicht einfach auf einer aktiv/passiv-Skala einordnen lässt. Gemeint ist das leibliche Spüren und Erleben als das, „was jemand in der Gegend (nicht immer in den Grenzen) seines Körpers von sich selbst, als zu sich selbst gehörig, spüren kann“.⁵²

Es kann mir an dieser Stelle nicht darum gehen, die drei zitierten Spielarten der Phänomenologie des Leibes nach Merleau-Ponty, Plessner und Schmitz und mögliche andere Positionen unter einen Hut zu bringen, noch habe ich hier den Raum, die jeweiligen Unterschiede im Detail darzulegen und zu bewerten. Stattdessen ist im Hinblick auf den noch darzulegenden Ansatz zur Modulation der Gefühle durch audiovisuelle Formen wichtig, dass diese phänomenologischen Positionen jeweils begründbar machen, dass sich Gefühle in der Leiblichkeit des Fühlens als „dynamisches Volumen mit Bewegungssuggestionen und Richtungen“⁵³ beschreiben lassen: „Jedes Gefühl hat eine bestimmte Verlaufsgestalt, die es leiblich in charakteristischer Weise von anderen Affekten unterscheidet.“⁵⁴

Dass sich nun eine dynamische Kongruenz von motorischer Bewegtheit und leiblich-affektivem Fühlen behaupten lässt und die Gefühle als Verlaufsgestalten erfasst werden können, stellt die zentrale Dimension dar, in der Gefühle nicht nur auf Ereignisse in der Welt antworten und mit Ausdruck und Handlung koordinieren.⁵⁵ Sie als Konstellationen von Kräften, räumlichen und zeitlichen Dynamiken zu beschreiben zeigt darüber hinaus auch, wie sie zueinander in Beziehung gesetzt sind, sich gegenseitig bilden und formen können: „daß der Ansatz zu einem Gefühl immer auch zu einem anderen Gefühl dienen könne“.⁵⁶

Die leibliche Fundierung von Gefühlen ist also aus zwei Gründen unverzichtbare Voraussetzung für eine Theorie der Gefühle: Sie ermöglicht erstens überhaupt erst eine Matrix der Beschreibung der Gefühle, die ihre relationale und ästhetischen Prozessen zugängliche Dimension erfasst und sie macht zweitens die

51 Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Frankfurt a. M. 1981 [1928], S. 362–363.

52 Schmitz: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, S. 35.

53 Schmitz: *Neue Phänomenologie*, S. 75. Vgl. Schmitz: *Neue Phänomenologie*, S. 35–39, S. 75–92. Ausführlicher in: Hermann Schmitz: *Der Gefühlsraum, System der Philosophie*. Bd. 3/2. Bonn 1969.

54 Landweer: *Scham und Macht*, S. 42.

55 Maxine Sheets-Johnstone: *Getting to the Heart of Emotions and Consciousness*. In: Paco Calvo, Toni Gomila (Hg.): *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach*. Amsterdam/Oxford/San Diego 2008, S. 453–465.

56 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. II: *Aus dem Nachlass*. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1199. Vgl. zu Musils Theorie vom Prozesscharakter der Gefühle: Musil, S. 1123–1203; sowie Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 18–20.

existentielle Dimension des Sich-Fühlens eines fühlenden Wesens, die affektive Grundierung jeglicher Form von Selbst- und Weltbezug deutlich.

In Bezug auf Letzteres sei noch einmal betont, dass sich in Gefühlen ganze Seinsweisen vollziehen,⁵⁷ dass Gefühle den Stil und den Rhythmus des Verhältnisses zwischen einem Organismus und seiner Umwelt beschreiben und nicht – wie Dewey gegenüber James und Darwin kritisierte⁵⁸ – bloß passive Wahrnehmungen und Kausalketten sind. Vielmehr umfassen und ‚färben‘ sie die gesamten Weltbezüge einer Person, da sie als ein Sich-so-und-so-Fühlen unmittelbar ein affektives Erschließen der eigenen Existenz bedeuten.⁵⁹

Aus dieser Perspektive wird eventuell noch einmal in verstärktem Maße plausibel, inwiefern man tatsächlich davon reden muss, dass sich Gefühle zwar heuristisch in Bestandteile zerlegen lassen, dass Wahrnehmungen, Kognitionen und Handlungen Teil eines Gefühlsprozesses als einer untrennbaren Ganzheit sein können, dass man dieses Zerlegen jedoch nicht zu einer bloßen Kausalkette, zu einem *stimulus-response*-Modell verwandeln kann. Gegen diese „psychological fallacy“ gewendet, ihr das liebste Beispiel entwendend, heißt es bei Dewey:

The „bear“ is, psychologically, just as much a discrimination of certain values, within this total pulse or coordination of action, as is the feeling of „fear.“ The „bear“ is constituted by the excitations of eye and coordinated touch centres, just as the „terror“ is by the disturbances of muscular and glandular systems. The reality, the co-ordination of these partial activities, is that whole activity which may be described equally well as „that terrible bear,“ or „Oh, how frightened I am.“ It is precisely and identically the same actual concrete experience; and the „bear“ considered as one experience, and the „fright“ as another, are distinctions introduced in reflection upon this experience, not separate experience.⁶⁰

Die Angst macht den Bären mindestens genauso, wie der Bär die Angst macht. Dies gilt mit umso schärferer Emphase, wenn wir uns aus den Wäldern hinaus und in die Phänomene der intersubjektiven, sozialen und kulturellen, historisch und medial konfigurierten Interaktionen hinein begeben. Gefühle sind nicht bloß die private, innere Bewertung äußerer Vorgänge, sondern sie sind in ihrer subjektiv erfahrenen Leiblichkeit immer schon aktiv, dynamisch und interpersonal. Erst durch die individuellen und kulturellen Formgebungsprozesse, erst durch die

57 Slaby: Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn, S. 126. Vgl. Jan Slaby: Emotionaler Weltbezug. Ein Strukturschema im Anschluss an Heidegger. In: Hilge Landweer (Hg.): Gefühle. Struktur und Funktion. Berlin 2007, S. 93–112.

58 John Dewey: The Theory of Emotion I. Emotional Attitudes. In: The Psychological Review 1 (1894), H. 6, S. 553–569 und John Dewey: The Theory of Emotion II. The Significance of Emotions. In: The Psychological Review 2 (1895), H. 1, S. 13–32.

59 Slaby: Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn, S. 131–135.

60 Dewey: The Theory of Emotion II, S. 20–21.

wiederkehrenden Rhythmen, Zeitlichkeiten, Intensitäten gespürter Leiblichkeit entsteht so etwas wie Personalität, persönliche und kulturelle Identität. Andererseits entfalten Bedeutungsprozesse erst durch ihre Realisierung in individuell gespürter Leiblichkeit überhaupt erst die Ebene ihrer kulturellen, sozialen und politischen Wirksamkeit sowie ihrer historischen Veränderbarkeit. Denn der Mensch kann sich selbst zu seinen Gefühlen verhalten, statt sie wie die Emotionen der Tiere nur als Symptome freizusetzen und „auf die Umgebung [loszulassen]“, ⁶¹ er kann sie formen, rhythmisieren und charakterisieren, kann sie sich und anderen durch Widerstände und Spannungen sichtbar machen.

2.1.3 Gefühle als relationale Praktiken

Eine Theorie der Gefühle, die diese in der Erfahrung des lebendigen, empfindsamen Leibes verankert, der nicht einfach nur Widerfahrnisse durchleidet, sondern sich qua Leib in der Welt engagiert, macht die Gefühle letzten Endes dann auch als Formen der Interaktion, als kultivierbare Praktiken verstehbar, die durch Modulation der spezifischen Rhythmen, Intensitäten und Dynamiken das soziale und kulturelle Miteinander auf Mikro- und Makroebenen mitstrukturieren. Die Phänomene des Ausdrucksgeschehens im Sinne Plessners⁶² und der Erfahrung im Sinne Deweys,⁶³ die Vitalitätsformen bei Stern,⁶⁴ die antagonistische Einleibung nach Schmitz⁶⁵ – dies sind nur einige der Beschreibungen, die zu fassen versuchen, inwiefern Ausdruck und Gefühlserleben interaktive Organisationsweisen sind, die zwischen Körpern, zwischen Leibern stattfinden, inwiefern der Mensch mit seinem ganzen In-Situation-Sein wahrnimmt, denkt, fühlt und handelt und wir jeweils die Expressivität und Responsivität des Anderen mit verkörpern.

Was wir Sprache, Kultur und Medien nennen, ist dann – nicht nur, aber möglicherweise an allererster Stelle – dadurch gekennzeichnet, dass es sich um das Hervorbringen, Modellieren und Aufheben von Prozessen der leiblichen Affizierung handelt, um Formen leibliche Resonanz, Konsonanz, Assonanz und

⁶¹ Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 180.

⁶² Helmuth Plessner: *Die Stufen des Organischen und der Mensch*; Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* [1941]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 201–387 und Helmuth Plessner: *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks* [1967]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 459–477.

⁶³ Dewey: *Kunst als Erfahrung*.

⁶⁴ Daniel Stern: *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford 2010.

⁶⁵ Schmitz: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, S. 40–41.

Dissonanz zu gestalten. Und wenn man dies dann einen Schritt weiter denkt, dann kann man sogar behaupten, dass bestimmte Formen der Identitätsbildung und insbesondere kollektive, politische Subjektivierungsformen überhaupt erst performativ durch Gefühle als Praktiken,⁶⁶ durch die Adressierung des leiblichen Empfindens in spezifischen Kontexten hervorgebracht und vollzogen werden:

Emotions create the very effect of the surfaces and boundaries that allow us to distinguish an inside and an outside in the first place. So emotions are not simple something ‚I‘ or ‚we‘ have. Rather it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the ‚I‘ and the ‚we‘ are shaped by, and even take the shape of, contact with others.⁶⁷

Weil kulturelle Zeichen und emotionales Erleben sich aber nie zur Gänze gegenseitig abbilden können, weil Gefühle als bedeutungstiftende Praktiken dazu in der Lage sind, selbst Ereignisse und andere Zeichenmaterialien als seine Gegenstände zu konstruieren, weil wir das Erleben von Gefühlsprozessen allein durch Benennungen und Kommunikationsstile regulieren, ergibt sich die Fähigkeit des Menschen, die affektive Struktur seines sozialen und kulturellen Erfahrungsraumes zu verändern.⁶⁸

Und innerhalb dieser Gefühlspraktiken wiederum kommt den Medien und Künsten in der gegenseitigen Transformation von kulturellen Bedeutungszusammenhängen in leiblich fundierte Selbst- und Weltverhältnisse und vice versa eine privilegierte Rolle zu. Insofern ist diese Arbeit auch ein Beitrag zu einer Geschichte der Gefühle: Eine bestimmte Art und Weise, sich kulturell, kollektiv und historisch schuldig zu fühlen, die nicht von konkreten Benennungen und von konkreten Modulierungen ästhetischer Erfahrung zu trennen ist, soll in die historischen Emergenzen und Submergenzen von Gefühlspraktiken eingereiht werden.⁶⁹

66 Monique Scheer: Are Emotions a kind of Practice (and Is that What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. In: *History and Theory* 51 (Mai 2012), H. 2, S. 193–220, hier S. 200. Scheer nennt vier Grundkategorien solcher Gefühlspraktiken: Mobilizing, Naming, Communicating und Regulating.

67 Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, S. 10.

68 Birgitt Röttger-Rössler: Emotion und Kultur. Einige Grundfragen. In: *Zeitschrift für Ethnologie* (2002), H. 127, S. 147–162, hier S. 157.

69 Vgl. Ute Frevert: *Emotions in History. Lost and Found*. Budapest/New York 2011.

2.2 Gefühl und Moral

Es gab in der Geschichte der Philosophie, aber auch der Anthropologie, der Soziologie und der Psychologie, viele verschiedene Wege, das Verhältnis zwischen den Gefühlen und dem Moralischen zu beschreiben, die sich in einer Spanne ausbreiten zwischen einer absoluten Schädlichkeit jeglicher affektiver Regung für das richtige Denken und Handeln einerseits und einer unverzichtbaren Gefühlsbasis für die Entwicklung von Moralität überhaupt andererseits. Für Ersteres sprach sich lange eine Denktradition aus, die das Verstandesvermögen als Instanz der Normensetzung betrachtete und mit einem Anspruch auf Exklusivität ausstattete. Für Letzteres stand die Idee, dass der Verstand zwar rational begründen könnte, was richtig und was falsch sei, aber erst die Gefühle uns sagen, was an dieser Unterscheidung eigentlich wichtig ist und dass wir ohne sie sowieso keinen Handschlag tun würden, weder zum Guten noch zum Schlechten.

Es ist sicherlich keine Überraschung, wenn ich mich an dieser Stelle deutlich in dem Spektrum verorte, das zur zweiten der beiden Extrempositionen hin tendiert, ohne dass ich mich einem naiven Sentimentalismus verschreibe: Nur weil Gefühle auch gemein, verletzend und unmoralisch sein können, macht es überhaupt erst Sinn, nach einem Verhältnis zwischen ihnen und der Moralität zu fragen. Mit den Worten einer philosophisch-politischen Theoretikerin, die in ihren Schriften zumeist die Fähigkeit zum klaren Denken und Urteilen betont:

Gefühlskälte ist kein Kennzeichen von Vernunft. „Objektivität und Gleichmut“ angesichts unerträglichen Leidens können in der Tat mit Recht „Furcht erregen“ [...]. Um vernünftig reagieren zu können, muß man zunächst einmal ansprechbar sein, „bewegt“ werden können; und das Gegenteil solcher Ansprechbarkeit des Gemüts ist nicht die sogenannte Vernunft, sondern entweder Gefühlskälte – gemeinhin ein pathologisches Phänomen – oder Sentimentalität, also eine Gefühlsperversion.⁷⁰

Im Folgenden soll es also darum gehen, ausgehend von dem oben skizzierten Verständnis von Gefühlen als einem leiblichen Fühlen und Erleben von Welt- und Selbstbezügen, einen bestimmten Bereich darin als die moralischen Gefühle zu erfassen. Es geht um die Gefühle, die ganz konkret das eigene soziale Verhalten und das Verhalten der Anderen in Hinblick auf ihre Adäquatheit zu Normen und Werten, Rechten und Pflichten betreffen.

Und hier beginnen die Schwierigkeiten. Sie liegen in der Unklarheit zwischen einer Subjektivität und einer Objektivität des Adäquaten, sie liegen in der historischen und kulturspezifischen Varianz der Normen, sie liegen in der Unschärfe

⁷⁰ Hannah Arendt: Macht und Gewalt. München 1970 [1969], S. 65.

zwischen emergenten Gefühlen in spezifischen Situationen und stabilen Dispositionen, zwischen der individuellen leiblich-affektiven Betroffenheit und den kulturellen Wertesystemen mit ihrem Anspruch auf Verallgemeinerung usw.

Ausgangspunkt meiner Darstellung ist ein Begriff von Moral, der nicht von den allgemeinen Regeln, sondern von der konkreten Betroffenheit von Normativität in einer spezifischen Situation ausgeht und von dort aus erst die Möglichkeit einer affektiven Grundierung von Normen als verallgemeinerbar betrachtet. Die intersubjektiv kultivierten Konzepte von Normen und geteilten Werten sind das Ergebnis von komplexen, historisch emergenten Prozessen der Interaktion, der Kommunikation und der Mobilisierung von individuell verkörpertem Werteempfinden. Auch das ‚Teilen‘ von gemeinsam geteilten Werten ist an konkreten rhetorischen und ästhetischen Prozessen in seiner Verwobenheit mit Gefühlsprozessen analysierbar. In der intersubjektiven Kultivierung, in dem oszillierenden Bezug zwischen dem leiblichen Spüren von Recht und Unrecht einerseits und der Meta-Situation ‚Was teilen wir?‘ andererseits, ist möglicherweise die eigentliche Ebene der Bedeutsamkeit der moralischen Gefühle zu suchen. Dies zeigt sich etwa dort, wo moralische Gefühle nicht einfach Urteile mitteilen, sondern zu *passionate utterances* werden, die konfrontieren, die geschuldet und eingefordert werden können.⁷¹

2.2.1 Traditionslinien

Es kann mir an dieser Stelle nicht darum gehen, das Denken über Moral und Gefühl in seiner historischen und systematischen Vielfalt so aufzubereiten, dass der Anschein eines kohärenten geistesgeschichtlichen Narrativs oder gar einer Vollständigkeit entsteht. Dennoch sollen diejenigen Traditionslinien in aller Kürze erwähnt werden, ohne die jegliche Darstellung des Problembereichs mehr als nur unvollständig wäre.

Für diejenigen aktuellen Positionen, die um den Nachweis der Urteilsfähigkeit und Rationalität der Gefühle bemüht sind, ist insbesondere Aristoteles Idee des vernünftigen Umgangs mit den Gefühlen eine zentrale Bezugsgröße.⁷² Hier ist Moral eine Angelegenheit der gegenseitigen Abstimmung von Gefühl und Ver-

⁷¹ Cavell: Performative and Passionate Utterance, S. 187.

⁷² Vgl. z. B. Amélie O. Rorty (Hg.): Explaining Emotions. Berkeley 1980; Amélie O. Rorty (Hg.): Essays on Aristotle's Ethics. Berkeley 1980; Martha Nussbaum: The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge 1986.

nunft, der Ausbildung eines Charakters, der in der Lage ist, „über dasjenige Lust und Unlust zu empfinden, worüber man soll“.⁷³

Insofern ist die Frage nach der Rolle der Gefühle in der Moral für Aristoteles eine schwierige – oder einfache – als er diese als gar kein gesondertes Problem avisiert. Er geht davon aus, dass Gefühle – und zwar immer die ganze Palette⁷⁴ – dem menschlichen Leben in allen Bereichen schlichtweg wesentlich und immanent sind und daher nur der richtige Umgang mit ihnen im Hier und Jetzt darüber entscheidet, ob ein Gefühl in einer bestimmten Situation eine Tugend oder ein Laster darstellt. Der richtige Umgang besteht bei Aristoteles nicht in der Unterdrückung der Gefühle, nicht in der Mäßigung. Stattdessen weist er der Lust dezidiert einen Platz im tugendhaften Leben zu, der sich ganz explizit nicht einer universellen Gesetzgebung oder einer berechnenden Vernunft unterwirft, sondern dem Gesetz der spezifischen Situation und der pragmatischen Intelligenz des Individuums.

Ganz und gar nicht vernünftig müssen die Gefühle dafür sein, wenn man mit den schottischen *moral sense*-Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts davon ausgeht, dass die motivierende Kraft der Gefühle die eigentliche Quelle der Moral ist, so wie es Humes berühmter Satz ausdrückt: „Reason is, and ought only to be the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them.“⁷⁵ Jegliche Frage von moralischem Urteil hat sich dementsprechend an keinen anderen Maßstab zu richten, als den Reaktionen der Gefühle. Es sind tatsächlich nur die Gefühle selbst, die Moral begründen und zwar ohne Rücksicht auf irgendwelche Prinzipien oder Herleitungen, sondern schlichtweg, weil in der menschlichen Sozialität das Moralische und das Gefühl sich aneinander ausgerichtet finden, weil wir mit anderen sympathisieren und unsere Neigungen und Empfindungen mitteilen und sie dadurch teilen.⁷⁶

73 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Nach der Übersetzung von Eugen Rolfes bearbeitet von Günther Bien. Hamburg 1995 [ca. 335–323 v.u.Z.], S. 29.

74 Vgl. Christoph Rapp: *Aristoteles: Bausteine für eine Theorie der Emotionen*. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, Berlin 2008, S. 47–67.

75 David Hume: *A Treatise of Human Nature*, hg. von David Fate Norton und Mary J. Norton. Oxford 2000 [1739], S. 264.

76 Christoph Demmerling und Hilge Landweer: *Hume: Natur und soziale Gestalt der Affekte*. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin 2008, S. 395–412, hier S. 409. Vgl. Aaron V. Garrett: *Leidenschaften und Moral Sense*. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin 2008, S. 373–391 sowie Christian Strub: *Sympathie, moralisches Urteil und Interesslosigkeit*. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin 2008, S. 415–434.

In dieser Denkrichtung ist es zunächst so, dass anders als bei Aristoteles ein Ausschnitt aus dem Spektrum der Gefühle identifiziert und hervorgehoben wird, das die spezifisch moralischen Gefühle beinhaltet, namentlich Mitgefühl (*sympathy*), Nächstenliebe oder Wohlwollen (*benevolence*).⁷⁷ Es sind also bestimmte Gefühle, die moralisches Bewusstsein überhaupt erst hervorbringen, indem sie uns zu dem Anderen zugewandtem Verhalten motivieren, uns den Anderen als wertvoll wahrnehmen lassen. In der Betonung der unmittelbar sinnlichen Evidenz des Glückes des Anderen – „the pleasure of seeing it“⁷⁸ – für das Phänomen der Sympathiegefühle bei Smith steckt allerdings auch ein Hinweis auf die nicht gerade wünschenswerte Voreingenommenheit der reinen Nächstenliebe für die sprich- und wortwörtlichen Nächsten, zum Nachteil der Fernsten und zur Verzerrung des Rechts- und Unrechtsempfindens. Mitleid tendiert dazu, Ähnlichkeiten nicht neu zu verhandeln, sondern bestehende Kategorien und hierarchische Beziehungen zu verfestigen.⁷⁹

Während eine Reaktion auf diese Schiefelage wäre, eine andere Klasse von Gefühlen als die eigentlich moralischen zu präferieren, nämlich die lobenden und tadelnden Gefühle – bezogen auf sich selbst und auf andere⁸⁰ –, so ist eine weitere mögliche Schlussfolgerung, dass die Sympathiegefühle durch eine starke deontologische Ethik in die Schranken zu weisen seien. Der wichtigste Beitrag Adam Smiths zur *moral sense*-Philosophie war es dann auch, die Unmittelbarkeit des Mitfühlens durch eine bewusste Anstrengung der Imagination zu ergänzen und der Gedankenfigur eines *impartial observer* stärkere Geltung zu verleihen.

Der paradigmatische Vertreter einer deontologischen Ethik ist sicherlich Kant, nicht zuletzt, weil er seine vernunftbasierte Moraltheorie in der *Kritik der praktischen Vernunft* als expliziten Gegenentwurf zur *common sense*-Philosophie verstand. Dabei hängt die genaue Rolle der Gefühle in dieser vernunftbasierten Moraltheorie letzten Endes davon ab, um welchen Kant es sich handelt: So heißt es in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1785/1786), dass das eigentlich moralische und wertvolle Handeln „nicht aus Neigung, sondern aus Pflicht“⁸¹ erfolge und in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefasst* (1798/1800) heißt es: „Affekten und Leidenschaften unterworfen zu sein, ist wohl immer

77 Vgl. Frevert: *Emotions in History*, S. 149–162.

78 Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*, hg. von Knud Haakonsen. Cambridge 2002 [1759], S. 11.

79 Vgl. Frevert: *Emotions in History*, S. 182–184. Massumi: *Ontomacht*, S. 62.

80 Vgl. Prinz: *Emotional Construction of Morals*, S. 105.

81 Immanuel Kant: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* [1785/1786]. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. VII: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten/Kritik der praktischen Vernunft*. Frankfurt a. M. 1968, S. 1–102, hier Erster Abschnitt, A13/B13, S. 25.

Krankheit des Gemüts, weil beides die Herrschaft der Vernunft ausschließt.“⁸² Andererseits werden im zweiten Teil der *Metaphysik der Sitten* (1797) das moralische Gefühl, das Gewissen, die Menschenliebe als Pflicht zum Wohlwollen, die Achtung und die Selbstachtung als „Bedingungen der Empfänglichkeit für den Pflichtbegriff“⁸³ durchaus zentral: „Ohne alles moralische Gefühl ist kein Mensch, denn, bei völliger Unempfänglichkeit für diese Empfindung, wäre er sittlich tot.“⁸⁴

Was diese beiden Pole zusammenhält, verhält sich auf den ersten Blick ähnlich wie das Aristotelische Diktum vom richtigen Umgang mit den Gefühlen. Es unterscheidet sich von diesem jedoch insofern, als es eben auf Universalisierbarkeit zielt und vor allem darauf, dass die Gefühle nicht die Federführung der Vernunft, die Selbstbestimmtheit des Menschen als rationalem Wesen gefährden dürfen. Die Gefühle sind demnach so zu ‚kultivieren‘, dass sie gerade „durch bloße Vernunftvorstellung eben am stärksten erregt“⁸⁵ werden. Ganz besonders zentral wird daher das zum moralisch richtigen Handeln motivierende Gefühl der Achtung vor dem Sittengesetz als die einzige subjektive ‚Triebfeder‘ des moralischen Handelns.⁸⁶ Im Gegensatz zu Humes Sympathiegefühlen, handelt es sich bei der Achtung also um ein moralisches Gefühl, das nicht *den* Anderen, sondern *alle* Anderen, die Idee der Menschheit, zum Gegenstand hat.

Eine gänzlich andere Funktion hat der Andere in den Theorien der Empathie, wie sie seit dem späten neunzehnten Jahrhundert und bis in die gegenwärtige Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaften entwickelt wurden, nämlich die Funktion des konkreten, verkörperten Gegenübers. Dabei unterscheidet sich die genaue Bedeutung des Begriffs Empathie, das Ausmaß seiner Affektivität und seiner Moralfähigkeit bei den einzelnen Disziplinen und Paradigmen teilweise massiv. Hinzu kommt, dass die Grenzen zwischen Synonym und systematischer Unterscheidung bei Begriffen wie Empathie und Sympathie, Einfühlung und Mitgefühl, Mitfühlen und Mitleiden nicht immer klar gezogen sind. Uneinigkeit herrscht zum Beispiel darüber, ob Empathie als ein Verstehensprozess der Gefühle des Anderen ohne ein eigentliches Fühlen denkbar ist, ob Verstehen eine direkte Voraussetzung dafür ist, mit dem anderen mitzufühlen, oder ob es sich dabei um

82 Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht [1798/1800]. In: ders.: Werke in zwölf Bänden. Bd. XII: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2. Frankfurt a. M. 1968, S. 395–690, hier Drittes Buch, A 203–204/B 203, S. 580.

83 Immanuel Kant: Werke in zwölf Bänden. Bd. VIII: Die Metaphysik der Sitten [1797]. Frankfurt a. M. 1968, 2. Teil, XII, A 35, S. 530.

84 Kant: Die Metaphysik der Sitten, A 37, S. 531.

85 Kant: Die Metaphysik der Sitten, A 36, S. 531.

86 Immanuel Kant: Kritik der praktischen Vernunft [1788]. In: ders.: Werke in zwölf Bänden. Bd. VII: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten/Kritik der praktischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1968, S. 103–302, hier Drittes Hauptstück, A 127–159, S. 191–212.

getrennte Phänomene handelt,⁸⁷ aber auch darüber, wie ähnlich sich die Gefühle des Anderen und die eigenen, die auf diese Gefühle gerichtet sind, sein müssen, ob „stellvertretende Gefühle“⁸⁸ wie die Fremdscham oder Mitgefühl mit fiktionalen Figuren in diese Klasse gehören oder nicht, ob Prozesse unwillkürlicher Ansteckung und Mimikry bereits als vollblütige Empathie zählen, oder lediglich Vorstufen derselben sind usw.

Eine besonders starke These zum Zusammenhang von Gefühl und Moral birgt die Empathie dann, wenn empathische Gefühle tatsächlich auf das Gefühl des Anderen gerichtet sind und die affektive Betroffenheit des Anderen zum Gegenstand des eigenen Fühlens wird.⁸⁹ Eine solche Vorstellung steht auch im Zentrum der historischen Begriffsbildung der Empathie, die als Übersetzung der ‚Einfühlung‘ aus dem Deutschen auf die Schriften von Vischer und insbesondere Lipps⁹⁰ zurückgeht. Bereits früh wurde das Konzept der Einfühlung als Verschmelzung, als *Einsföhlung* bei Lipps kritisiert. Dennoch war seine Vorstellung der leiblichen Resonanz aufgrund von Bewegung und Expressivität gerade auch für Theorien ästhetischer Erfahrung richtungweisend, worauf ich an späterer Stelle noch zurückkommen werde. Eine der überzeugendsten Ausführungen hierzu ist die Arbeit von Edith Stein, die einen Begriff von Einföhlung entwickelt, der keinen Analogieschluss oder höhere Verstandestätigkeiten benötigt, sondern direkt über den leiblichen Ausdruck vermittelt ist und der zugleich die Ich-Anderer-Unterscheidung aufrecht erhält:

In meinem nicht-originärem Erleben föhle ich mich gleichsam geleitet von einem originärem, das nicht von mir erlebt und doch da ist, sich in meinem nicht-originären bekundet. So haben wir in der Einföhlung eine Art erfahrener Akte sui generis.⁹¹

Leider ist ein großer Teil der Dissertation Steins verschollen, so auch der Teil zur *Einföhlung in der ethischen Sphäre*, so dass über das Verhältnis von Einföhlung und Werten bei ihr nur spekuliert werden kann.⁹² Aus den erhaltenen Teilen lässt

87 Ein Argument ist, dass das Verstehen des Leidens durch Sadisten und Folterer, bei Gladiatorenkämpfen und Hinrichtungen alles andere als der direkte Weg zum Mitgefühl ist. Vgl. Demmerling/Landweer: Philosophie der Geföhle, S. 169.

88 Demmerling/Landweer: Philosophie der Geföhle, S. 188–190.

89 Demmerling/Landweer: Philosophie der Geföhle, S. 167–185.

90 Theodor Lipps: Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst I. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg 1903.

91 Edith Stein: Gesamtausgabe. Bd. 5: Zum Problem der Einföhlung, hg. von Maria Antonia Sondermann. Freiburg 2008 [1917], S. 20.

92 Maria Antonia Sondermann: Einföhlung. In: Edith Stein: Gesamtausgabe. Bd. 5: Zum Problem der Einföhlung, hg. von Maria Antonia Sondermann. Freiburg 2008, S. xi–xxvi.

sich aber durchaus bereits schließen, dass es zumindest möglich ist, mit Stein eine Begründungsweise für den engen Zusammenhang von Gefühl und Moral zu entwickeln, wonach die Einfühlung eine Schlüsselrolle in der „Konstitution der Person in Gefühlserlebnissen“⁹³ spielt, indem wir qua Einfühlung nicht nur den Anderen verstehen, sondern eben auch uns selbst Schicht für Schicht erfüllen.

Letzten Endes bleibt aber jene Kritik gültig, die der Empathie aufgrund der Tatsache, dass sie einerseits zu wertneutral und andererseits zu manipulierbar ist, bescheinigt, nicht hinreichend für moralisches Urteilsvermögen zu sein.⁹⁴ Historisch war die Antwort hierauf im achtzehnten Jahrhundert eine umfassende Kultivierung der Mitleidsfähigkeit als einer sozialen Norm, deren Ausläufer als sentimentale Kultur bis heute wirksam sind und die dem Zeitalter der Empfindsamkeit ihren Namen gab.⁹⁵ Die Formen der Kultur, insbesondere die Literatur und das Theater, waren die Medien einer umfassenden Kulturtechnik der Sensibilisierung zum Mitleiden, die der Herstellung dessen diene, was eine der wirkmächtigsten Erfindungen der Zeit sein sollte: die Menschlichkeit.⁹⁶

Kein anderer hat gegen den Kult der empfindsamen Seele so sehr aufbegehrt wie Friedrich Nietzsche, und keiner hat dabei soviel zu einem, aus den heutigen Geisteswissenschaften nicht mehr wegzudenkenden, Wissen um die Historizität der Gefühle und der Moral beigetragen. Und keiner hat dabei so viele – selbst verschuldete als auch unverschuldete – Missverständnisse produziert.

Nietzsches Polemik gilt weniger dem Mitleid als einem Affekt gegenüber dem Leidenden, sondern richtet sich vielmehr „gegen die Kultivierung des Affektes zu der zentralen Tugend und gegen die Erhebung des Mitleidens zum moralischen Handlungsprinzip“.⁹⁷ Das Mitleid ist ihm zum einen als eine Form der Macht suspekt. Er betrachtet es als eine Form der Grausamkeit gegenüber Leidenden, eine Ausübung von Überlegenheit, die jedem Mitleiden-Können inhärent ist, denn man leidet ja nicht selbst. Das Mitleid ist ihm aber auch insofern ein Verbrechen an der Idee des menschlichen Lebens, als es die konstituierenden Rolle des Leidens negiert:

Ihr wollt womöglich – und es giebt kein tollereres „womöglich“ – das Leiden abschaffen; und wir? – es scheint gerade, wir wollen es lieber noch höher und schlimmer haben, als je es war!

⁹³ Stein: Zum Problem der Einfühlung, S. 116–126.

⁹⁴ Jesse Prinz: Is Empathy Necessary for Morality? In: Amy Coplan, Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford 2011, S. 211–229.

⁹⁵ Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

⁹⁶ Vgl. Frevert: *Emotions in History*, S. 163–170.

⁹⁷ Wilhelm Roskamm: *Mitleid*. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2011, S. 283–284, hier S. 283.

Wohlbefinden, wie ihr es versteht – das ist ja kein Ziel, das scheint uns ein Ende! Ein Zustand, welcher den Menschen alsbald lächerlich und verächtlich macht, – der seinen Untergang wünschen macht! Die Zucht des Leidens, des grossen Leidens – wisst ihr nicht, dass nur diese Zucht alle Erhöhungen des Menschen bisher geschaffen hat?⁹⁸

Auch wenn es hier anders klingen mag, so preist Nietzsche nicht die blinde Gewalt, das Leidenmachen, aber er tadelt das Leugnen der Gewalt, das Augen verschließen vor dem Zusammenhang von Leid und Kultur als ein Leugnen des Lebens. Leiden kann „nur zusammen mit dem Leben unterdrückt werden [...], wenn wir damit das Leben verstehen, aus dem die griechische Tragödie oder die Philosophie des Dionysos hervorgeht“.⁹⁹

Nietzsche lehrt, dass Werte und Moral nicht auf natürlichen und universellen Zusammenhängen beruhen: „Es giebt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen....“¹⁰⁰ und „kurz, die Moralen sind auch nur eine Zeichensprache der Affekte“.¹⁰¹ Die Werte und das Wertempfinden haben eine Geschichte und diese Geschichte, die gesamte menschliche Gesellschaft, basiert auf Verbrechen und Blutvergießen. Die gegenwärtig so evident scheinenden Wertesysteme sind auf Machtkämpfe und niedere Beweggründe gebaut oder sind schlichtweg internalisierte Befehlsstrukturen.¹⁰²

In der *Genealogie der Moral* erfolgt dann der Versuch, aus der Rekonstruktion der Entstehung des Mitleids und der Mitleidsmoral als einem Festhalten an einem schwachen Leben und der Passivität, zu einer Kritik der Werte zu gelangen: „Der Werth dieser Werthe ist selbst erst einmal in Frage zu stellen.“¹⁰³ Kurz gefasst, ist für Nietzsche die christliche Mitleidsmoral die Folge einer Umdeutung von faktischen, soziologischen Unterscheidungen in eine Frage der Moral, die Umwertung des ‚Guten und Starken‘ in das ‚Böse‘ und des ‚Schlechten und Schwachen‘ in das ‚Gute‘. Der Prozess, in dem kulturelle und gesellschaftliche Werte geschaffen werden, hat sich so Nietzsche zufolge radikal verändert. Statt eines „Pathos der

98 Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. In: ders.: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988 [1886], S. 9–243, hier S. 161.

99 Giorgio Colli: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse/Zur Genealogie der Moral*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 413–421, hier S. 419.

100 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 92.

101 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 107.

102 Vgl. Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 119. Vgl. Prinz: *Emotional Construction of Morals*, S. 217.

103 Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, S. 253.

Distanz“,¹⁰⁴ ist es nun das Ressentiment, das den Wert von Menschen und von Handlungen misst:

Während alle vornehme Moral aus einem triumphierenden Ja-sagen zu sich selber herauswächst, sagt die Sklaven-Moral von vornherein Nein zu einem „Ausserhalb“, zu einem „Anders“, zu einem „Nicht-selbst“: und dies Nein ist ihre schöpferische That. Diese Umkehrung des werthesetzenden Blicks – diese nothwendige Richtung nach Aussen statt zurück auf sich selber – gehört eben zum Ressentiment: die Sklaven-Moral bedarf, um zu entstehen, immer zuerst einer Gegen- und Aussenwelt, sie bedarf, physiologisch gesprochen, äusserer Reize, um überhaupt zu agiren, – ihre Aktion ist von Grund aus Reaktion.¹⁰⁵

Spätestens an dieser Stelle ist es unabdingbar, die Pendelbewegung des ‚mit Nietzsche gegen Nietzsche‘ einzuleiten, denn es kann hier nicht darum gehen, eine Begründung der ‚Herrenmoral‘ nachzuzeichnen, sondern die in den Polemiken versteckten Zusammenhänge nüchtern zu betrachten. Denn erstens scheint hier zunächst nicht viel mehr gesagt, als dass es tatsächlich *eine* Möglichkeit gibt, Moral und Werte zu bestimmen, die sich nicht loslösen lässt von einer Empfindsamkeit, von einer Responsivität. Und zweitens gehört es zu dieser gefühlbasierten Form, Moral und Werte zu schöpfen, dazu, unmittelbar in Prozessen der Gemeinschaftsbildung wirksam zu sein: Durch moralische Urteile und gefühlbasierte Stellungnahmen erfolgen überhaupt erst so etwas wie Zusammenschlüsse und diese wiederum sind nie absolut inklusiv, sondern definieren sich stets auch über ein Außen.¹⁰⁶

Auch in Nietzsches Analyse des Schuldgefühls lassen sich, wenn man sie neutraler formuliert, richtungweisende und vor allen Dingen anschlussfähige Thesen entdecken. Dazu gehören die Bedeutung von Schuld und Versprechen als Bedingungen des Menschen als politischem Wesen,¹⁰⁷ die ganz und gar nicht altruistische Funktion der Moral, den Einzelnen für das Gemeinwesen berechenbar zu machen, sowie der Schmerz als Medium für die Herausbildung von so etwas wie kulturellem Gedächtnis.¹⁰⁸ Schuld, Gewissen und Pflicht sind dann nicht mehr das Gegenteil von Gewalt und Leiden, sondern diese selbst in veränderter Form: „Der kategorische Imperativ riecht nach Grausamkeit.“¹⁰⁹ Die Geschichte der Moral ist auch die Geschichte der Instrumentalisierung des Leidens.

104 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 259.

105 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 270.

106 Vgl. Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse, S. 165.

107 Vgl. Arendt: The Human Condition, S. 245.

108 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 293–295.

109 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 300.

2.2.2 Die Autorität der Gefühle

Der resignative Zug, der in Nietzsches Polemik enthalten ist, gerade wenn man sie vergleichend neben die Emphase der Vernunft bei Kant und der Sympathie bei Hume stellt, hat in zweierlei Hinsicht Unterstützung durch neuere empirische Forschungen der Neurowissenschaften und Evolutionspsychologie erhalten. Diese entzaubern noch das altruistischste Gefühl als egoistische *distress*-Vermeidung und reduzieren das rationale Denken auf die Kirsche, die auf einer Sahnetorte von unbewusst und automatisch ablaufenden neuronalen Prozessen sitzt.¹¹⁰

An dieser Stelle geht es mir aber nicht darum, den Vernunftbegriff zu retten oder zu verwerfen. Stattdessen soll ein Verständnis von Moral und Gefühl entwickelt werden, das – in den Worten Hermann Schmitz', in denen auch Nietzsches Idee von der Herkunft des Gewissens aus dem Befehl und der ökonomischen Schuld widerhallt – die Geltung von Normen in der „Autorität der Gefühle“¹¹¹ und der „Verpfändung des affektiven Betroffenseins“¹¹² verankert. Ein solches Verständnis, und auch hierin zeigt sich eine Interpretation der *Genealogie der Moral*, muss daher tatsächlich die reaktiven, schmerzhaften, hemmenden Gefühle gegenüber den sogenannten ‚positiven‘ Gefühlen stärker betonen – nicht zuletzt eben auch aus mnemotechnischen Argumenten:

This suggests a general asymmetry between positive and negative emotions in morality. Desirable behavior is more likely to be shaped through negative emotions than positive, and, as a result we are more generous with blame than praise. [...] It's not entirely clear why punishment should be more effective than praise. It may be a brute fact about us that good feelings are fleeting (especially in the face of bad temptation), while bad feelings are more likely to leave an enduring mark on memory and motivation.¹¹³

Die Möglichkeit der Moral basiert auf Gefühlen – was nicht gleichbedeutend damit ist, dass Gefühle diese *allein* begründen können, sondern womit lediglich gesagt ist, dass die Geltung jeglicher Form von Richtig oder Falsch, von Wünschenswertem oder Verbotenem, von Lobens- und Tadelnswertem auf *meiner* affektiven Betroffenheit beruht. An dieser Stelle soll diese These von zwei durchaus unterschiedlichen Beschreibungsweisen her in wechselseitiger Ergänzung unterfüttert werden, zum einen aus ihrer (neu-)phänomenologischen Beschreibung nach

110 Vgl. Carla Bagnoli: Introduction. In: dies. (Hg.): *Morality and the Emotions*. Oxford 2011, S. 1–36.

111 Schmitz: *Das Reich der Normen*, S. 18.

112 Schmitz: *Das Reich der Normen*, S. 11.

113 Prinz: *Emotional Construction of Morals*, S. 79–80.

Hermann Schmitz¹¹⁴ und Hilge Landweer,¹¹⁵ zum anderen aus der Richtung des stark interdisziplinär orientierten Ansatzes von Jesse Prinz.¹¹⁶ Diese beiden Positionen haben völlig unterschiedliche Begrifflichkeiten und Argumentationsebenen, so dass die folgenden Ausführungen weniger auf eine homogenisierende Theoriebildung hinauslaufen, als vielmehr auf eine Montage ihrer kompatiblen Elemente, mit der ein für verschiedenste disziplinäre Anschlussstellen der Medienanalyse, der Philosophie und der Lebenswissenschaften offenes Grundverständnis von Moral und Gefühl dargelegt werden soll.

Die moralischen Gefühle, das Loben und das Tadeln erscheinen demnach als kulturell bearbeitete, onto- und phylogenetisch geprüfte und geschulte Modulierungen basaler Affekte, die in und durch die leibliche Erfahrung von Situationen und Kontexten bereichert und verfeinert werden.¹¹⁷ Die Grundlage ist dabei eine Erfahrung von Unrecht, von Überschreitung. Jede Ausformulierung moralischer Regeln oder ethischer und rechtlicher Grundsätze ist erst ein sekundäres Sich-Verhalten zu einem „zuerst drängend gespürte[n] Unrecht“¹¹⁸ oder zu einer Bedrohung einer diffus präsenten Ordnung. Das Gefühl zeigt eine Überschreitung an, die Überschreitung zeigt die Norm – nicht umgekehrt.¹¹⁹

Die Quelle der Geltung von Recht und moralischen Urteilen sind Gefühle und sie sind gewissermaßen selbstgenügsam. Die Rechtsgefühle zeigen an, dass Unrecht geschehen ist – ohne dass man die Gefühle selbst für eine Definition dessen nutzen könnte, was zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort als Norm gilt.¹²⁰ Und sie sind in dieser Hinsicht selbstrechtfertigend: „[T]he emotions that we experience when we grasp those judgments are also responsible for making the judgments true: moral facts are consequences of our emotional reactions.“¹²¹

Sowohl Schmitz als auch Prinz legen dabei großen Wert darauf, dass aus dieser Betonung der Rolle der Gefühle und der individuellen, leiblichen Betroffenheit und der dementsprechend unhintergebar relativistischen und subjektiven Gültigkeit der Normen nicht folgt, dass die moralischen Gefühle und die Frage

114 Schmitz: Das Reich der Normen.

115 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle; Hilge Landweer: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie. Berlin 2011, S. 57–78.

116 Prinz: Emotional Construction of Morals.

117 Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 67.

118 Schmitz: Das Reich der Normen, S. 60.

119 Landweer: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik, S. 59.

120 Schmitz: Das Reich der Normen, S. 48.

121 Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 88.

nach Recht und Unrecht eine reine Privatsache und damit vollkommen unverbindlich wäre. Denn erstens bleibt eine Norm, wenn sie nicht bloße Konvention ist, für den Einzelnen verbindlich, nur ist diese Verbindlichkeit nicht die Ursache, sondern das Ergebnis der Autorität der Gefühle.¹²² Und zweitens ist das, was subjektiv ist, noch lange nicht privat und idiosynkratisch, sondern beharrt auf Anerkennung und Öffentlichkeit um seinen Anspruch zu verwirklichen.¹²³

Die Realität oder Objektivität der Normen und Werte, von denen unsere Gefühle künden, deren Geltung uns die Gefühle subjektiv aufdrängen, beschreibt das Vorhandensein von *einer* Moral, und nie von *der* Moral.¹²⁴ Ihre Wirksamkeit ist relativ, abhängig von intersubjektiven Praktiken und Reaktionen und zugleich real auf eine Art und Weise, die Prinz mit der Objektivität des monetären Wertes vergleicht. Wenn sie einmal als soziale Konstruktionen und Bearbeitungen der ursprünglichen Unrechtsaffekte in der Welt sind, werden sie von unseren Gefühlen zuverlässig wahrgenommen, erschlossen, von woher sich dann erst die Rede von einer Wahrnehmung von Werten durch Gefühle rechtfertigt.¹²⁵

Was sich nun an dieser Stelle wieder als Problem zeigt, ist die Frage nach dem Modus der intersubjektiven, kulturellen Bearbeitung der subjektiven Betroffenheit und Bindung an Normen hin zu einer Rationalisierbarkeit der Gefühle, zur Frage ihrer Angemessenheit. Denn wenn es einerseits richtig ist, dass Gefühle und moralische Werte von der Last bestimmter Formen der Rechtfertigung und Begründung befreit sind – „Basic values provide reasons, but they are not based on reasons.“¹²⁶ – dann muss und kann dies noch lange nicht bedeuten, dass es nicht Möglichkeiten gibt, Kriterien für die Rationalität und Angemessenheit der Gefühle in einzelnen, spezifischen Situationen und in der raumzeitlich umfassenderen Situation eines soziokulturellen Erfahrungsraumes zu finden.

Eine Möglichkeit ergibt sich, dies entspricht gewissermaßen dem erzieherischen Impetus des Aristoteles, wenn man die Gefühle nicht einfach als Ersatzrationalität hinnimmt, sondern sie selbst zum Gegenstand der Befragung macht, wenn man die Werte und Tatsachen, die sie erschließen, die Handlungen und Einstellungen, zu denen sie führen, durch genaue Beschreibungen auf ihr gegenseitiges Passvermögen hin untersucht: „Gerade diejenigen Gefühle, welche die Autorität des Gewissens ausmachen, drängen auf Artikulation.“¹²⁷

122 Schmitz: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie, S. 92.

123 Vgl. Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 244; Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 164; Schmitz: Das Reich der Normen, S. 59–60. Vgl. Cavell: Cities of Words.

124 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 246.

125 Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 167–169.

126 Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 32.

127 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 248.

Die Gefühle sind außerdem nicht nur passiv registrierende Empfänger, sie sind selbst Erkenntnismittel, sie erschließen komplexe Situationen als ganzheitliche, leibliche Erfahrungen und tragen so dazu bei, dass die einzelnen Bedeutungen und Wahrnehmungen, die zunächst diffus zusammenhängen, sich zu kommunizierbaren Sachverhalten ausdifferenzieren und entfalten.¹²⁸ Entscheidend ist nun, dass zu jeder Situation eben nicht nur die eigenen Gefühle hinzugehören, sondern auch die sanktionierende Kraft der lobenden und tadelnden Gefühle der Anderen, die wiederum nur dann zu einer Autorität des moralischen Gefühls mit beitragen, wenn sie von einem – vor Täuschung natürlich nicht gefeitem – Sinn für das Gemeinsame der Norm, von einem Zugehörigkeitsgefühl begleitet werden: „ein positives Gefühl dafür, mit sich und anderen in Übereinstimmung zu leben“.¹²⁹

Eine weitere Form, die Angemessenheit und Rationalisierbarkeit moralischer Gefühle zu beurteilen, ist es, sie auf ihre Stabilität und Reziprozität zu überprüfen: Kein einzelnes Gefühl ist dazu in der Lage, eine Norm vollständig zu beschreiben. Aber die Gefühle – und insbesondere die moralischen Gefühle – lassen sich durchaus auf eine sinnvolle Art und Weise klassifizieren und als systematischen Zusammenhang darstellen, dessen erste und wichtigste Bedingung die Reziprozität ist: Man schämt sich für etwas oder fühlt sich schuldig in einem moralisch relevanten Sinne nur dann, wenn man sich bei einer gleichen Überschreitung durch andere empören würde.¹³⁰ Man fühlt nur dann moralisch relevante Genußnahme für eine Wohltat, wenn man für sie im umgekehrten Falle tatsächlich Dankbarkeit empfinden würde¹³¹ – man könnte dies auch als Gradmesser für angebrachtes oder unerwünschtes Mitleid nehmen.

Deshalb ist noch einmal zu betonen, dass die Verankerung der Moral in der subjektiven leiblichen Empfindung zwar eine gesunde Skepsis und Fehlbarkeitsannahme beinhaltet, jedoch keine nihilistische Entwertung allen Wertempfindens beinhaltet. Dies bedeutet,

einen perspektivierenden Relativismus der Moral [zu vertreten], nicht um dem *laissez faire* das Wort zu reden, sondern umgekehrt, um den absoluten Ernst der sittlichen Forderung, der

128 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 251.

129 dies: „Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik“, S. 65.

130 Ebd., S. 59–66. Dies.: „Normativität, Moral und Gefühle“, S. 244–247. Bei Prinz wird dies zu einem Modell, das zusätzlich zur Reziprozität die genaue Art der Übertretung, d. h. die Art der Ordnung, die verletzt wird, für eine systematische Kohärenz der tadelnden Gefühle verwendet, Vgl. Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 76–79.

131 Prinz: Emotional Construction of Morals, S. 81.

ihren höchstpersönlichen Charakter nach sich zieht, gegen alle Versuchungen zur Beliebigkeit zu verteidigen.¹³²

Die Geltung oder Überschreitung einer Norm ist unmittelbar mit einer Bestätigung oder Infragestellung unseres kulturell und sozial geformten Selbstverständnisses verknüpft, festigt oder bedroht den Wert, den ich meiner eigenen Person, meiner eigenen Identität beizumessen in der Lage bin.¹³³

Aus diesen Formen der Begründung der moralischen Gefühle durch die Gefühle selbst folgt, dass der Grad der Festigkeit eines Gefühls ein Indikator dafür ist, inwieweit die Situation tatsächlich erfasst ist, inwieweit die Geltung der fraglichen Norm sicher oder unsicher ist. Da, wo wir uns der Geltung einer Norm nicht sicher sind, werden sich bei genauerer Aufmerksamkeit Ambivalenzen, Nuancen, oder ganz andere Gefühle, eventuell sogar konträre Gefühle zeigen, mit denen zuvor unentdeckte Elemente der erlebten Situation sich gestalthaft neu konturieren lassen.¹³⁴ Vernünftige Einwände gegen ein Gefühl haben dann und nur dann faktischen Einfluss auf dieses Gefühl, wenn sie von einer eigenen anderen affektiven Grundierung getragen sind. Um es mit Nietzsche zu sagen: „Der Wille, einen Affekt zu überwinden, ist zuletzt doch nur der Wille eines anderen oder mehrerer anderer Affekte.“¹³⁵

Genau in dieser Prozessualität der gegenseitigen Nuancierung und Perspektivierung der moralisch relevanten und der nicht-relevanten Gefühle, der Emotionen im engeren Sinne und der komplexen, gemischten, diffusen Stimmungen und Affekte liegt der Einsatz der Rhetorik und der Ästhetik für die moralische Struktur unseres leiblich grundierten, affektiven Erfahrungsraum:

Alle psychotherapeutischen Verfahren und alle klügeren politischen Strategien der Lenkung der öffentlichen Meinung beruhen auf solchen gefühlsbasierten rationalen Prozessen einer Transformation des Gefühlsraumes.¹³⁶

Wie diese ästhetischen und rhetorischen Verfahren im Detail aussehen können, soll in den analytischen Kapiteln dieser Arbeit vorgestellt werden. An dieser Stelle möchte ich nur einige kurze Andeutungen machen. Zum einen gibt es aus der empirischen Forschung inzwischen genügend Hinweise darauf, dass auch solche

132 Schmitz: *Das Reich der Normen*, S. 144.

133 Vgl. Lotter: *Scham, Schuld, Verantwortung*, S. 55–64; Prinz: *Emotional Construction of Morals*, S. 120–121.

134 Landweer: *Normativität, Moral und Gefühle*, S. 250.

135 Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 93.

136 Landweer: *Normativität, Moral und Gefühle*, S. 252.

Gefühle auf moralische Einstellungen einen Einfluss haben, die durch völlig externe, irrelevante Faktoren herbeigeführt wurden. Was man mit Jesse Prinz lapidar auch so zusammenfassen kann: „And, of course, emotions can be altered by drugs, sex, and rock and roll.“¹³⁷

Weitere Formen der ‚Transformation des Gefühlsraumes‘ sind solche, die bestehende Gefühlsevidenzen auf neue Beispiele, neue relevante Fälle ausdehnen, die Mitleid mit Menschen oder Empörung über Unrecht evozieren, wo zuvor Fremdheit oder Indifferenz herrschte.¹³⁸ Dabei geht es allerdings nicht immer nur darum, den Geltungsbereich eines Gefühls bloß quantitativ auszudehnen, sondern man kann dafür argumentieren, dass sich die Gefühle mit jeder solchen Erweiterung auch qualitativ verändern.

Zuletzt kann man noch auf der Basis der Beschreibung der Gefühle als leibliche Dynamiken mit eigenen Verlaufsgestalten davon ausgehen, dass eine direkte affektive Bearbeitung solcher Leiblichkeiten in ihren Intensitäten und Richtungen moralisch wertschließend relevant werden kann.¹³⁹ In dieser zeitlichen Öffnung und Schließung eines affektiven Möglichkeitssinns¹⁴⁰ von Handeln und Erleiden steckt eine weitere Form der Transformation, in der das Erlauben oder Verweigern der Verlaufsgestalt als zeitlicher Dynamik auf das Gefühl zurückwirkt.¹⁴¹ Es sind die ästhetischen Strategien des Films, solche Erfahrungen von Gefühlen als Verlaufsgestalten, als geschlossene Figuren von Ausdrucksbewegung hervorzubringen, die in den Analysen hier im Vordergrund stehen und auf ihre moralische Relevanz hin geprüft werden sollen.

2.3 Ästhetische Erfahrung, moralische Gefühle und Gemeinsinn

Die obigen Überlegungen zur Verankerung der Moral in subjektiven leiblichen Empfindungen als Dynamiken mit eigenen Verlaufsgestalten, die sich gegenseitig nuancieren und perspektivieren, liefern letztlich wieder auf Nietzsches Position zu, nach der sich Moral als ein Frage der Ästhetik, eine Frage der Wahrnehmung von Gestaltprozessen und sinnlich evozierten Stimmungen und Atmosphären er-

137 Prinz: *Emotional Construction of Morals*, S. 57.

138 Prinz: *Emotional Construction of Morals*, S. 307.

139 Schmitz: *Das Reich der Normen*, S. 63–73.

140 Vgl. Slaby: *Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn*.

141 Vgl. Hilge Landweer: *Die Macht der Erinnerung. Gewissensgefühle in Khaled Hosseinis Drachenläufer*. In: Kasten, Ingrid (Hg.): *Machtvolle Gefühle*. Berlin 2010, S. 297–311.

weist.¹⁴² Dies soll an dieser Stelle vertieft und ergänzt werden durch Perspektiven, die in der Verknüpfung von Ästhetik und Moral einen ganz spezifischen, gefühlsbasierten Gemeinschaftsbezug sehen und daraus Implikationen für das Verhältnis von Politik und Ästhetik entwickeln.

Die moralischen Gefühle im Allgemeinen und das Schuldgefühl im Besonderen, wie es im weiteren Verlauf der Arbeit im Zentrum stehen soll, werden hier nicht als individualpsychologische mentale Zustände adressiert, sondern als affektive Prozesse, die eine kulturelle, interpersonale Form der Erfahrung und Bedeutungsstiftung darstellen. Als medial gestaltete Dynamiken werden sie zwar in der Rezeption je individuell verkörpert, aber gerade darin zeigt sich dieser individuelle Körper als unmittelbar vergesellschaftet, als in seinem Wahrnehmen, Denken und Fühlen auf das Leben der Gemeinschaft bezogen, als in einer gemeinsam geteilten Welt engagiert, sich einfühlend. Es geht um eine Erfahrung von Gemeinschaft und von gemeinsamen Werten, die in Prozessen affektiver Resonanz fundiert sind. Dabei löst sich erstens das ‚Ich‘ nicht auf, sondern bleibt im ‚Wir‘ stets erhalten.¹⁴³ Und zweitens werden neben Resonanzen und Gemeinschafts-ekstasen immer auch Unterbrechungen und Dissonanzen, unerhörte Affekte, neue Kollektive und neue Abgrenzungen Teil solcher Erfahrungen sein.

Die Bedeutung der Ästhetik für die Moral wäre nicht im Vorbeten von Schlussfolgerungen und Prinzipien, sondern darin zu suchen, dass es um die Ausbildung der Fähigkeit ginge, sich spielerisch zu moralischen Konflikten und ambivalenten oder inkohärenten Gefühlsmelangen zu verhalten, dass

es nicht um das Ausbuchstabieren bestimmter Normen [geht], sondern um das Erkennen dessen, was für die jeweilige Situation gerade das Spezifische ist, um eine besondere Art von Aufmerksamkeit also, die immer eine Aufmerksamkeit für andere ist und geteilte Intentionalität voraussetzt.¹⁴⁴

Dazu bedarf es eines Begriffes von Ästhetik, der die verschiedenen Dimensionen der leiblichen Gefühle, der Vernunft und der Erkenntnis sowie der Praktiken und Formen der Interaktion einbezieht, ohne die Differenzen zu negieren.¹⁴⁵ Der „Sinn

142 Vgl. Henry Kerger: Moral. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011, S. 284 – 286.

143 Stein: Zum Problem der Einfühlung, S. 29.

144 Landweer: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik, S. 69 – 70.

145 Vgl. Josef Früchtel: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung. Frankfurt a. M. 1996, S. 12 – 31.

für Angemessenheit¹⁴⁶ ist insofern ästhetisch konfiguriert, als er konkrete Gestaltphänomene meint, die sich nicht aus abstrakt ermittelten Querschnitten ergeben, sondern eben ein sich in der Dauer der Erfahrung entfaltendes „Gespür für das Spezifische“¹⁴⁷ hervorbringen. Deswegen soll hier mit Dewey auf einem Modell aufgebaut werden, das vom Begriff der Erfahrung ausgehend die ästhetische Erfahrung und ihr Potential der moralischen Affizierung zu erläutern versucht.

2.3.1 Dewey: Einheit und Erfahrung

Das Element, das Deweys Ansatz an dieser Stelle so relevant macht, ist nicht nur, dass er von einer grundlegenden Kontinuität zwischen ästhetischen Erfahrungen als „verfeinerten und vertieften Formen der Erfahrung und den alltäglichen Geschehnissen, Betätigungen und Leiden“¹⁴⁸ ausgeht. Es ist vor allem die Art und Weise, in der er die Kontinuität und den Unterschied nicht in irgendwelchen objektiven Eigenschaften der Kunstwerke verortet, sondern in der besonderen Art der affektiven, leiblichen Realisierung ihrer Eigenschaften im Akt der Rezeption. Die Möglichkeit von so etwas wie Kunst ist im Wesen bestimmter alltäglicher Herstellungsweisen und Erfahrungsinhalte grundiert, nämlich in ihrem Potential, uns nicht einfach zu widerfahren, nicht einfach eine kontingente Folge von Wahrnehmungen und Aktionen zu sein, sondern manchmal auch in einem Einklang zu stehen:

Eine Arbeit wird zufriedenstellend abgeschlossen; ein Problem findet seine Lösung, ein Spiel wird bis zum Ende durchgespielt; eine Situation ist derart abgerundet, daß ihr Abschluss Vollendung und nicht Abbruch bedeutet [...]. Eine solche Erfahrung bedeutet ein Ganzes, sie besitzt ihre besonderen, kennzeichnenden Eigenschaften und eine innere Eigenständigkeit. Sie ist eine Erfahrung.¹⁴⁹

Dabei sind zwei fundamentale Merkmale der alltäglichen Interaktion ganz besonders beteiligt: Zum einen die Dimension der Zeitlichkeit aus Rhythmus¹⁵⁰ und Dauer¹⁵¹ und zum anderen des Gefühls als dem Moment, in dem die körperliche Realisierung des Rhythmus' von Störung und Wiederherstellung des „Gleich-

146 Landweer: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik, S. 66–69.

147 Landweer: Der Sinn für Angemessenheit, S. 70.

148 Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 9.

149 Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 47.

150 Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 21–25, S. 70 und S. 171.

151 Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 34 und S. 54.

schritts von Organismus und Umwelt“¹⁵² wiederum der Reflexion zugänglich wird. Die ästhetische Erfahrung als die Erfahrung, eine Erfahrung zu machen, bezeichnet nicht einfach einen Zustand oder einen bestimmten Inhalt der Erfahrung, sondern eine erhöhte Vitalität und einen gesteigerten Selbstgenuss im Umgang mit der Welt.¹⁵³ Dies liegt letzten Endes eben daran, dass die emotionalen Qualitäten der rhythmisch-dynamischen Interaktion von Ich und Umwelt gegenüber den praktischen und intellektuellen eine besondere Bedeutung annehmen:

Das Gefühl ist dabei die bewegende und zementierende Kraft; es wählt das Übereinstimmende aus und verleiht dem Ausgewählten seine Farbe, wodurch es den nach außenhin ungleichen und unvereinbaren Materialien qualitative Einheit verleiht. Somit stellt es in den Bestandteilen und durch die Bestandteile einer Erfahrung eine Einheit her.¹⁵⁴

Dabei kommt bei den genuin ästhetischen Erfahrungen gegenüber alltäglichen Erfahrungen mit ästhetischem Charakter noch hinzu, dass das Ich zwar qua Gefühl in einer harmonischen Kooperation von Mensch und Welt impliziert und beteiligt ist, aber zugleich unpersönlich an Objekten, Konstruktionen und Organisationen hängt, die diese Erfahrung an sozial geteilte Erfahrungsformen anschließt.¹⁵⁵ Genau darin liegt der exemplarische Wert der ästhetischen Erfahrung, nämlich die geglückte Interaktion von Mensch und Welt und damit die Möglichkeit der Verbesserung der Erfahrung, die Möglichkeit der Bereicherung der Beziehungen und Handlungen zwischen Menschen vorzuführen. Deswegen ist die moralische Wirkung für Dewey nicht direkt, sondern

durch Aufweis, durch imaginative Anschauung gerichtet an imaginative Erfahrung (nicht Urteilssetzung) von Möglichkeiten, die zu den realen Bedingungen kontrastieren. Ein Sinn für unverwirklichte Möglichkeiten, die verwirklicht werden könnten, wenn sie in Gegensatz zu den realen Bedingungen gebracht werden: dies ist die durchgreifendste „Kritik“ an diesen Bedingungen.¹⁵⁶

Der entscheidende Unterschied zu Konzeptionen wie denen Martha Nussbaums¹⁵⁷ oder Noël Carrolls¹⁵⁸ ist, dass die Rolle des moralischen Gefühls nicht die eines

152 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 21.

153 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 28.

154 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 55.

155 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 216 und S. 14–17.

156 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 399.

157 Vgl. Nussbaum: *Love's Knowledge*; Martha Nussbaum: *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston 1995.

158 Vgl. Noël Carroll: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge 2001, S. 270–293; Noël Carroll: *Art, Narrative & Emotion*. In: ders.:

Produktes des Verstehensprozesses ist, dass moralische Gefühle nicht als didaktische Absicht oder propositionales Wissen zur ästhetischen Erfahrung hinzukommen, sondern dass sie dort ästhetisch relevant sind, wo sie selbst die Erfahrung bestimmen:

[Wir] fühlen uns von moralischen Absichten in der Literatur abgestoßen, während wir andererseits jedes Maß an moralischem Inhalt in ästhetischer Hinsicht akzeptieren, wenn es von einem aufrichtigen, den gesamten Stoff beherrschenden Gefühl getragen wird. Eine lodrende Flamme des Mitleids oder der Entrüstung kann durchaus den entsprechenden Nährstoff finden und alles Erreichbare zu einem lebendigen Ganzen verschmelzen.¹⁵⁹

Erst das moralische Gefühl als eine einheitbildende Kraft der ästhetischen Erfahrung macht aus intellektuell äußerbaren moralischen Grundsätzen einen „in der Erfahrung geteilten Wertaspekt“¹⁶⁰ und trägt deshalb dazu bei, dass diese ein Modus ist, der „uns befähigt, an der wertvollen Erfahrung anderer reichen Anteil zu nehmen“.¹⁶¹ Die ästhetische Erfahrung wird so zu einer exemplarischen Form des Menschen, soziales Wesen zu sein, d. h. „sich zu vergesellschaften, und zwar auf die Weise, daß Erfahrungen, Ideen, Emotionen, Werte weitergegeben werden und zu etwas Gemeinsamen gemacht werden“.¹⁶²

In dieser fundamentalen Sozialität des Menschen liegt die Parallele zwischen Deweys Begriff der Erfahrung und dem des Gemeinsinns bei Kant, auf den im Folgenden noch einzugehen sein wird, – mit dem Unterschied, dass dies bei Dewey kein inhärentes Urteilsvermögen und keine apriorische subjektive Notwendigkeit bezeichnet, sondern nur in und durch den erfahrenen Vollzug existiert: Moral ist erfolgreiche Handlungskoordination und die Funktion der Kunst ist es, die Formen dieser Koordination, die das Gemeinwesen in seinem alltäglichen Handlungsbezug ausmachen, ästhetisch, d. h. emotional, erfahrbar zu machen, zu erhalten und zu vermehren.¹⁶³

Durchaus nicht unproblematisch für eine politische Theorie der ästhetischen Erfahrung ist bei Dewey leider die allzu leichte Aufhebung des Individuums in der gemeinschaftlichen Erfahrungskoordination. Kommunikation antizipiert bei ihm

Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge 2001, S. 215–235; Noël Carroll: Aesthetic Experience. A Question of Content. In: ders: Art in Three Dimensions. Oxford/New York 2010, S. 77–108.

159 Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 84.

160 Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 401.

161 John Dewey: Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik. Weinheim/Basel 1993 [1916], S. 163.

162 John Dewey: Die Erneuerung der Philosophie. Hamburg 1989 [1919], S. 250.

163 Vgl. Dewey: Die Erneuerung der Philosophie, S. 140; Dewey: Demokratie und Erziehung, S. 25; Dewey: Kunst als Erfahrung, S. 97 und S. 399.

immer schon Einigung. Möglichkeiten der Ambivalenz, des Dissenses, des Konflikts und der Missverständnisse werden nur wenig berücksichtigt. Stattdessen sollte man im Sinne der demokratietheoretischen Schriften Deweys die Vermehrung der Erfahrungsformen bei gleichzeitiger Sicherung der Möglichkeiten ihrer Vereinbarkeit betonen. Einheit der Erfahrung heißt demnach, an der Erfahrung möglichst vieler Mitmenschen auf möglichst vielen Gebieten Anteil haben zu können. Es ist die Realisierung eines solchen Anteilnehmens als einem kontingenten Prozess, der einen Gemeinsinn als Gemeinschaftserfahrung immer wieder neu hervorbringt.¹⁶⁴

2.3.2 Kant, Arendt und Rorty: Geschmack, Urteilskraft und Solidarität

Mit Dewey ist also eine Ebene der ästhetischen Erfahrung angesprochen, in der sich die Gefühle der individuell verkörperten Rezeptionsprozesse an das Leben der Gemeinschaft anknüpfen, in der sich das Empfinden und Durchlaufen einer Erfahrung zum Empfindungs- und Erfahrungsvermögen Anderer in Beziehung setzt, so wie auch meine moralischen Gefühle noch in ihrem „höchstpersönlichen Charakter“¹⁶⁵ artikulieren, dass ich in einer Gemeinschaft von Menschen bin. Diese im Ästhetischen wurzelnde apriorische Soziabilität des Menschen, sein Gemeinsinn, wurde zu allererst in dieser Deutlichkeit von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* durchbuchstabiert und später von Hannah Arendt als Grundlegung des Politischen interpretiert.¹⁶⁶

Den im Geschmacksurteil sich beweisenden Gemeinsinn zeichnet nach Kant aus, dass er sich weder von den kausalen Zwängen und Eigenschaften der Welt der Objekte und Erscheinungen sowie des menschlichen Sinnesapparates bestimmen lässt, noch von den in allen möglichen Universen gleichermaßen gültigen Vernunftgesetzen.

Wenn Geschmacksurteile (gleich den Erkenntnisurteilen) ein bestimmtes objektives Prinzip hätten, so würde der, welcher sie nach dem letztern fället, auf unbedingte Notwendigkeit seines Urteils Anspruch machen. Wären sie ohne alles Prinzip, wie die des bloßen Sinnen geschmacks, so würde man sich gar keine Notwendigkeit derselben in die Gedanken kommen lassen. Also müssen sie ein subjektives Prinzip haben, welches nur nach Gefühl und nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig bestimme, was gefalle oder mißfalle. Ein solches Prinzip aber könnte nur als ein Gemeinsinn angesehen werden; welcher vom gemeinen Verstande, den man bisweilen auch Gemeinsinn (*sensus communis*) nennt, we-

¹⁶⁴ Dewey: Die Erneuerung der Philosophie, S. 232, S. 243 und S. 250.

¹⁶⁵ Schmitz: Das Reich der Normen, S. 144.

¹⁶⁶ Arendt: Lectures on Kant's Political Philosophy.

sentlich unterschieden ist: indem letzterer nicht nach Gefühl, sondern jederzeit nach Begriffen, wiewohl gemeinlich nur als dunkel vorgestellten Prinzipien, urteilt.¹⁶⁷

Nicht die Vernunft, sondern das In-Gemeinschaft-Sein ist hier der Dreh- und Angelpunkt. Zu sagen, etwas sei schön, macht nur dann Sinn, wenn man nicht alleine auf der Welt ist. Das gesuchte ‚subjektive Prinzip‘ des Urteils wird an anderer Stelle auch beschrieben als „Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen“,¹⁶⁸ womit es noch einmal von jeglicher Einschränkung durch das Denken in Begriffen und logischen Schlussfolgerungen befreit ist. Es ist aber zugleich nicht ungerichtet. Die Urteilskraft passt das Treiben der Einbildungskraft dem Verstand an, macht die gesetzlosen Verbindungen von Allgemeinem und Besonderem, welche die Einbildungskraft herstellt, als objektiv gültige Verbindungen zumindest denkbar und realisiert diese Denkbarkeit als ein subjektives Empfinden.¹⁶⁹

Berühmt ist die Festlegung, dass das ästhetische Urteil als Wohlgefallen „ohne alles Interesse“¹⁷⁰ kein Urteil über das Angenehme, das Gute, das Nützliche oder Wahre ist. Das heißt allerdings nicht, dass es keine Verbindung zwischen dem ästhetischen und anderen, praktischen oder moralischen Urteilen gibt. Das Geschmacksurteil dient der Erkenntnis, indem es nicht Wahrheiten über die Dinge oder die Begriffe vermittelt, sondern die Bedingung von Erkenntnis im Sinne des Zusammenpassens der Erkenntnisvermögen im freien Spiel übt und das Prinzip des Gemeinsinns im subjektiven Empfinden realisiert:

Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung, möglich, indem er die Einbildungskraft auch in ihrer Freiheit als zweckmäßig für den Verstand bestimmbar vorstellt.¹⁷¹

Das Geschmacksurteil motiviert zum moralischen Handeln, weil es zeigt, weil es vorstellbar macht, dass die praktische Vernunft – allen Enttäuschungen in der praktischen Realität zum Trotz – das leisten kann, was sie an sittlicher Orientierung leisten soll, weil die Welt potentiell in der Lage ist, vernünftig zu sein, weil der Mensch potentiell in die Welt und zu den anderen Menschen passt. Der Ge-

167 Immanuel Kant: Werke in zwölf Bänden. Bd. X: Kritik der Urteilskraft [1790]. Frankfurt a. M. 1968, § 20, A63, S. 321.

168 Kant: Kritik der Urteilskraft, §9, A28, S. 296.

169 Kant: Kritik der Urteilskraft, §9, A31, S. 298.

170 Kant: Kritik der Urteilskraft, §2, A5, S. 280.

171 Kant: Kritik der Urteilskraft, §59, A257, S. 462–463.

meinsinn macht die Möglichkeit denkbar, dass ein subjektives ästhetisches Urteil auch objektiv gültig sein kann, und er verfährt so, dass man in der

Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, [...] dadurch, daß man sein Urteil an anderer, nicht sowohl wirkliche, als vielmehr bloß mögliche Urteile hält, indem man bloß von den Beschränkungen, die unserer eigenen Beurteilungen zufälliger Weise anhängen, abstrahiert.¹⁷²

Man erkennt hier eine der charakteristischen Bruchstellen, an der sich Kant von anderen Positionen wie der Deweys deutlich abhebt, betont doch letzterer gerade die Notwendigkeit von faktisch vollzogenen, kontingenten Erfahrungen und die konkrete Kommunikation der Beteiligten für die Möglichkeit einer Teilbarkeit der Erfahrungsformen, während Kants Darstellung des ästhetischen Urteils zu einer Selbstabstraktion tendiert, die dann doch die subjektiv-leibliche Erfahrung, die Frage von Lust und Genuss genauso hinter sich lässt, wie die Kohäsionskräfte partikularer, oppositioneller Geschmacksurteile ohne Anspruch auf allgemeine Gültigkeit.

Es war das besondere Verdienst Kants, den Geschmack und das Urteilsvermögen aus der Konkurrenz sowohl zum regelbasierten Denkvermögen als auch zu den erst durch praktischen Erwerb geteilten Vorstellungen und Wissensbeständen des *common sense* herauszulösen und das subjektive Empfinden zu dem Vermögen zu machen, mit dem jedem Einzelnen in seiner physisch-sinnlichen Existenz ein Zugang zur Gemeinschaftlichkeit gegeben ist. Für Hannah Arendt beschreibt Kant mit dem so verstandenen Gemeinsinn als einem Wirklichkeitssinn zugleich die Möglichkeitsbedingung des Politischen: „We find here [...] sociability as the very origin, not the goal, of man’s humanity.“¹⁷³

Das Politische beginnt also nicht mit faktischen Problemen und Differenzen, nicht mit den Notwendigkeiten des Über- und Zusammenlebens, sondern mit dem Vermögen überhaupt zusammen zu leben, sich in einer gemeinsamen Welt einzurichten. Erst auf dieser Basis treten jene anderen Erscheinungen auf, gehen die haushälterischen Tätigkeiten los. Der Kern des Politischen liegt also nicht im Handeln, sondern in der Öffentlichkeit, auf die dieses Handeln bezogen ist, die diesem Handeln erst einen Sinn, einen Raum gibt, in dem es überhaupt in Erscheinung treten kann:

¹⁷² Kant: Kritik der Urteilskraft, §40, A155, S. 389.

¹⁷³ Arendt: Lectures on Kant’s Political Philosophy, S. 73–74. Vgl. Arendt: Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß, hg. von Ursula Lud. München 1993.

The public realm is constituted by the critics and the spectators, not by the actors or the makers. And this critic and spectator sits in every actor and fabricator; [...] Spectators exist only in the plural. The spectator is not involved in the act, but he is always involved with fellow spectators. He does not share the faculty of genius, originality, with the maker or the faculty of novelty with the actor; the faculty they have in common is the faculty of judgment.¹⁷⁴

Die Position der Zuschauer ist der Maßstab der Ereignisse, der Maßstab des Sprechens und Handelns im Raum des Politischen. Die Zuschauer beziehen die Ereignisse aufeinander und urteilen, ob diese geeignet seien, dass man sich an ihnen ein Beispiel nehme. Die Urteilskraft ist das Vermögen, das Besondere zu denken, ohne es qua Verstand zu abstrahieren und zu verallgemeinern, d. h. es als Besonderes zu belassen. Die Urteilskraft weist den kontingenten Elementen der Erfahrung ihren Platz in der Welt an.¹⁷⁵ Das Politische ist damit so allgemein wie nur möglich, aber es ist auch fragil, jederzeit vom Reich der (scheinbaren) Notwendigkeiten usurpierbar – schließlich schreibt Arendt auch aus der bitteren Erfahrung heraus, dass die Möglichkeit des Totalitarismus sehr real ist, dass die Fähigkeit zu Urteilen entweder durch den Rückzug ins Ich oder durch ideologische Fixierungen der Wirklichkeit erstickt werden kann.¹⁷⁶

Die eigentliche Überschneidung der Sphären von Moral, Ästhetik und Politik ist die Entfaltung des individuellen Urteilsvermögens als der *ratio* des Zusammenlebens, einer *ratio*, deren Chancen auf Verwirklichung durch den jeweiligen historischen und politischen Rahmen bedingt sind, welcher wiederum – hier zeigt sich die historische Bedeutung der Erfahrungsmodalitäten medialer Öffentlichkeiten – der ästhetischen Modulation zugänglich ist. Kunst und Literatur lehren, dass es möglich ist, mit dem ‚wie die Dinge sind‘ umzugehen, es qua Urteilskraft zu transfigurieren und die Grenzen des Veränderbaren und des Unveränderbaren nicht nur vorzustellen, sondern als Dinge vor uns zu stellen, als Werke in die gemeinsame Welt zu stellen.¹⁷⁷

Die Gefühle haben an dieser Stelle scheinbar keine explizite Rolle, so dass man Arendt vorwerfen könnte, ihre Kategorien des Denkens und Urteilens seien zu intellektuell:

174 Arendt: Lectures on Kant's Political Philosophy, S. 63.

175 Arendt: Lectures on Kant's Political Philosophy, S. 76–77.

176 Vgl. Arendt: Was ist Politik?

177 Vgl. Hannah Arendt: Wahrheit und Politik [1969]. In: dies.: Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I. München 1994, S. 327–370, hier S. 367–368.

Rather than endorse the entry of feelings into ethics or, for that matter, politics, Arendt sees it as crucial that feelings be precluded from the exercise of moral as well as political judgment.¹⁷⁸

Dabei handelt es sich allerdings um einen voreiligen Schluss. Richtig ist, dass für Arendt Mitgefühl und Liebe als höchstprivate Gefühle den Raum des Politischen sprengen¹⁷⁹ und dass konkretes Mitleiden im Sinne von empathischem Mitfühlen nicht unter die Eigenschaften des Urteilens fällt:

I must warn you here of a very common and easy misunderstanding. The trick of critical thought does not consist in an enormously enlarged empathy through which one can know what actually goes on in the mind of others. To think, according to Kant's understanding of enlightenment, means *Selbstdenken*, to think for oneself.¹⁸⁰

Aber dies heißt nicht, dass man in der möglichst großen Allgemeinheit der im Urteil berücksichtigten Standpunkte die Besonderheit des Beurteilten wegabstrahiert, noch heißt dies, dass man nicht in seiner Eigenschaft als unbeteiligter Zuschauer, also als Teil der Öffentlichkeit, durch sein Urteil bewegt und höchstpersönlich betroffen sein kann. Diese Betroffenheit nimmt nur nicht die Gestalt der privaten Gefühlslagen an, sondern stellt uns vor die Herausforderung, einen Modus genuin öffentlicher und politischer Gefühlslagen und -praktiken zu entwickeln. Wie bereits an anderer Stelle zitiert, ist Arendt keine Anwältin der Gefühlskälte.¹⁸¹ Aber sie beharrt darauf, dass in den öffentlichen Gefühlen selbst ihr öffentliches In-Erscheinung-Treten – „wir leben in einer erscheinenden Welt“¹⁸² – eingetragen wird und dass sie dementsprechend bestimmt werden von einer Anerkennung des Anspruches auf Gleichheit und einer Fähigkeit zur Unterscheidung des Veränderbaren und des Unveränderbaren:

Überhaupt ist Empörung keineswegs eine automatische Reaktion auf Not und Leiden; niemand reagiert mit Wut auf eine Krankheit, der die Medizin machtlos gegenübersteht, oder auf ein Erdbeben oder auf an sich unerträgliche gesellschaftliche Zustände, solange sie unabänderlich scheinen. [...] Erst wenn unser Gerechtigkeitssinn verletzt wird, reagieren wir mit Empörung [...] und diese Reaktion muß sich keineswegs an persönlichen Leiden entzünden.¹⁸³

178 Arne Johan Vetlesen: *Perception, Empathy, and Judgment. An Inquiry into the Preconditions of Moral Performance*. University Park 1994, S. 115.

179 Vgl. Arendt: *The Human Condition*, S. 51 und S. 243.

180 Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 43.

181 Vgl. Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 65.

182 Vgl. Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 67.

183 Vgl. Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 64.

Darin zeigt sich auch die Tatsache, dass für Arendt die historische Emergenz einer philosophischen Theorie des Gemeinsinns nicht zu trennen ist von ihrem Kontext, d.h. von der dezidiert neuzeitlichen Erscheinung einer medialen, nun sogar weltumspannenden Öffentlichkeit, durch die man als Zuschauender an die anderen Zuschauenden auf eine sinnlich evidente Weise angeschlossen ist.

Es geht also um ein Denken, das die Möglichkeit behauptet, eine öffentliche Position einnehmen zu können – zusätzlich zu privaten Rechten und Pflichten, zusätzlich zum persönlichen Gebrauch des eigenen Verstandes – und diese Möglichkeit zugleich ganz unmittelbar durch die subjektiven Vermögen bestimmt sieht. Dass diese beiden Formen des Privaten und Öffentlichen dann in ihrem Geltungsbereich strikt von einander zu trennen sind, ist die Schlussfolgerung, in der Arendt sich mit Richard Rorty trifft und beide über Deweys Gemeinschaftsbegriff hinausgehen.

Rortys Ideal der Demokratie ist „die freie Übereinstimmung zwischen *möglichst verschiedenartigen* Bürgern“¹⁸⁴ als ein historischer Prozess der Ausdehnung von Solidarität und Übereinstimmung zwischen nicht-ähnlichen Lebensweisen. Er plädiert dafür, keine Hierarchie zwischen philosophischen, ästhetischen, naturwissenschaftlichen, politischen und anderen Formen der Wirklichkeitsbeschreibung zu errichten und stattdessen einzig die Grenze zwischen Öffentlichkeit, Solidarität, Gerechtigkeit und Moral auf der einen und Privatheit, ironischer Selbsterschaffung, Freiheit und Ethik auf der anderen Seite zu bewahren.¹⁸⁵ Eine Verbindung zwischen beiden ist nur dort gegeben, wo Kunst und Literatur, die eigentlich der Herstellung von Solidarität und Gemeinschaft, also der öffentlichen Sphäre dienen, zugleich die Möglichkeit der Freiheit zu exzentrischen Selbstentwürfen exemplarisch vorführen.¹⁸⁶

Die Arten und Weisen, in denen die Individuen ihr Selbst frei entfalten und entwerfen, haben dabei keinerlei Anspruch auf Allgemeinheit. Ethiken, Philosophien, Religionen sind absolut privat – aber zugleich sind sie in der Utopie, dass diese Freiheit immer für jeden möglich sein soll, doch mit einem extrem allgemeinen Anspruch verbunden, nämlich dem, dass Freiheit und Gerechtigkeit die ersten und letzten Zwecke des Politischen darstellen. Die Utopie des Liberalismus besteht für Rorty darin, auch hier stimmt er mit Arendt überein, dass das Zusammenleben nicht von noch so vernünftig geregelte Notwendigkeiten bestimmt wird, die sich aus dem faktischen Aufeinanderhocken der Menschen ergeben, und

184 Rorty: *Stolz auf unser Land*, S. 33–34 [Herv. MG].

185 Vgl. Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*.

186 Rorty: *Stolz auf unser Land*, S. 116.

auch nicht von irgendwelchen historischen oder metaphysischen Begründungen der Gemeinschaft, sondern allein durch einen in die Zukunft weisenden Appell:

Wir brauchen eine Neubeschreibung des Liberalismus derart, daß die Hoffnung, Kultur im ganzen könne „poetisiert“ werden, den Platz der aufklärerischen Hoffnung einnimmt, Kultur könne „vernünftig“ gemacht oder „verwissenschaftlicht“ werden.¹⁸⁷

In dieser poetisch-experimentellen Konzeption ist eine Gemeinschaft, ist ein ‚Wir‘ die unvorhersehbare Menge derer, die einer historisch kontingenten Beschreibung der Welt, einer Beschreibung von Soll-, War- oder Ist-Zuständen, in dem Augenblick, in dem sie verwendet wird, potentiell zustimmen.¹⁸⁸ Außerhalb solcher konkreter Artikulation, ihrer ästhetischen Evidenz, haben Gemeinschaften kein ‚Wesen‘, keine ‚Existenz‘. Es ist die Ebene dieser Beschreibungen, auf der kontrahierende Gemeinschaften einen Wettbewerb um ihre Mitglieder führen, indem sie möglichst starke positive Gefühlsbindungen versprechen und evozieren, indem sie eine gemeinsame Vergangenheit, eine gemeinsame Gegenwart und eine mögliche Zukunft so ausmalen, dass sie für die Zustimmenden und danach Handelnden den bestmöglichen unter den erreichbaren vorläufigen Ausgängen der Geschichte versprechen.¹⁸⁹

Das pragmatische Kriterium für einen solchen bestmöglichen Ausgang nennt Rorty nun die Herstellung von Solidarität, die positiv bereits oben formuliert die maximale Übereinstimmung des Verschiedenen meint, die sich aber auch negativ als die Vermeidung vermeidbarer Leiden, Grausamkeiten und Demütigungen beschreiben lässt.¹⁹⁰ Die politische Gemeinschaft ist also einem ständigen Druck der Selbstrechtfertigung ausgesetzt, ohne auf äußere, tiefere, höhere oder anderweitig dimensional entrückte, ahistorische Maßstäbe verweisen zu können. Nur der Verweis auf positive Gemeinschaftsgefühle, der Verweis auf neue Übereinstimmungen und gelinderte Leiden kann die Gemeinschaft vor sich selbst bestätigen. Das moralisch Richtige und Gute misst sich nur an dieser Herstellung von Solidarität. Was aber als erfolgreich hergestellte Solidarität überhaupt gelten

187 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 98.

188 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 197–201 und S. 307–309.

189 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 15–17. Richard Rorty: Solidarität oder Objektivität? In: ders.: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays. Stuttgart 1988, S. 11–37, hier S. 31. Rorty: Stolz auf unser Land, S. 16–31. Rorty geht dabei davon aus, dass diese Beschreibungen nie auf eine Inklusion aller Menschen zielen: Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 307: „Ich behaupte, daß die Kraft des ‚wir‘ charakteristisch von einem Kontrast lebt: ‚wir‘ bildet einen Kontrast zu ‚ihnen‘, die ebenfalls Menschen sind – aber Menschen von der falschen Sorte.“

190 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 310.

darf, kann durch nichts anderes entschieden werden, als durch die Zustimmung der Gemeinschaft selbst. Und dies wiederum ist „nicht durch Untersuchung, sondern durch Einbildungskraft erreichbar“.¹⁹¹ Es sind die beschreibenden Formen der Kunst und der Literatur, die eine privilegierte Rolle bei der Herstellung einer „moralische[n] Identität“¹⁹² spielen, indem sie den Appellen zur Solidarität und zur Vermeidung von Grausamkeit und Demütigung die größte Anschaulichkeit und Formenvielfalt verleihen. Die Kunst kann zwar die Moral genauso wenig mit letzten Wahrheiten begründen wie die Philosophie oder die gesetzgebende Politik, aber sie kann durch detaillierte Beschreibungen von unnötigem Leid dazu auffordern, mehr Solidarität herzustellen:

Ich glaube, dass die (von *Onkel Toms Hütte* und feministischen Autobiographien hervorge-rufene Art der) Empfindsamkeit 90% der moralischen Fortschrittsarbeit geleistet hat, während die „abstrakte Einsicht“ der Moralphilosophen bloß hinterhergelaufen ist: Sie formuliert in abstrakter Terminologie Überzeugungen, zu denen man mit Hilfe der Empfindungen ohnehin schon gelangt ist.¹⁹³

Wichtig ist für Rorty dabei, die Betonung auf dem Schaffen, Herstellen oder Machen der Solidarität zu legen, da eine Ähnlichkeit zwischen Existenzweisen eben nicht irgendwo im Wartesaal der Geschichte darauf wartet, aufgerufen zu werden, sondern durch die Beschreibung dieser Ähnlichkeit erst entsteht.¹⁹⁴ Er setzt auf eine moralische Empfindsamkeit, die auf einem gefestigten Gemeinschaftsgefühl beruht und zugleich über die Beschreibung von, diese Gemeinschaft eigentlich vor sich selbst diskreditierenden, Ausschließungen und Demütigungen dazu motiviert, die Grenzen der Solidarität dieser Gemeinschaft immer wieder neu zu vermessen. So ist trotz des Verweises auf Hoffnung und Vertrauen als den positiven Bindekräften der Gemeinschaft nicht zu übersehen, dass die liberale Utopie aus einer Geschichte hervorgeht, die „einen gewissen Geruch von Blut und Folter niemals wieder ganz eingebüsst“¹⁹⁵ hat und somit eher Trost und Selbstvergewisserung denn selbstbewusstes Zukunftsprogramm ist.¹⁹⁶

191 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 15–16.

192 Rorty: Stolz auf unser Land, S. 18.

193 Richard Rorty: Erwiderung auf Hauke Brunkhorst. In: Thomas Schäfer, Udo Tietz, Rüdiger Zill (Hg.): Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys mit Erwiderungen von Richard Rorty. Frankfurt a. M. 2001, S. 162–165, hier S. 165.

194 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 15–17 und S. 316–317. Vgl. auch Rorty: Der Vorrang der Demokratie vor der Philosophie. In: Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays. Stuttgart 1988, S. 82–125, hier S. 100.

195 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 300.

196 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 294.

2.3.3 Cavell: Perfektionismus und Anerkennung

Auf der Suche nach dem Zusammenhang zwischen den moralischen Gefühlen und der ästhetischen Erfahrung hat sich also erwiesen, dass dieser sich nur als eine Theorie des Politischen ausformulieren lässt, da sich gezeigt hat, dass das ästhetisch und moralisch urteilende Subjekt in seiner individuell leiblichen Betroffenheit zugleich eine öffentliche Position einnimmt. Während Arendt und Rorty – die eine unter Verwendung topographischer Metaphorik, der andere unter Verweis auf Vokabularien und Beschreibungen – die Formen des privaten und des öffentlichen Erscheinens, Sprechens und Fühlens voneinander zu trennen versuchen, möchte ich hier den *moral perfectionism* Stanley Cavells stark machen, der dagegen das Öffentliche nicht als eine gesonderte Sphäre behandelt, sondern als eine bestimmte Modulation der eigenen Stimme.¹⁹⁷

Das Subjekt des Kantschen Urteils, und potentiell auch des Arendtschen, tendiert immer zu einer Selbstabstraktion, indem das Selbstdenken die Rücksichtnahme auf die anderen Standpunkte extrem betont. Cavells Ansatz ist es, dem als Korrektiv eine andere Prämisse entgegenzusetzen, nämlich etwas, das man das Selbstsprechen nennen könnte: Bevor man Rücksicht auf andere Standpunkte nimmt, gilt es vor sich selbst und anderen verstehbar zu machen, was der eigene Standpunkt ist, ob es ein Standpunkt ist, ob man ihn verteidigen und rechtfertigen will, ob man bereit ist, mehr als nur unpersönliche Aussagen zu treffen und ob man tatsächlich von seinem Standpunkt aus reden und ansprechbar sein will.¹⁹⁸ Bevor man Rücksicht auf andere Standpunkte nimmt, gilt es, die Anderen zur Artikulation dieser Standpunkte überhaupt erst einzuladen.¹⁹⁹

Dahinter steckt eine Wendung des Prinzips des Geschmacksurteils bei Kant. Denn indem man sich mit seinem subjektiven Vermögen gemein macht, wird man selbst auf neue Art und Weise sozial sichtbar: „My judgments are ineluctable grounds for judgments against me.“²⁰⁰ D. h. während es bei Rorty völlig unklar ist, was eigentlich Zustimmung sein soll, wie Übereinstimmung im Urteil aussieht, ist diese bei Cavell nicht zu trennen von der tatsächlichen Kommunikation und

197 Vgl. Andrew Norris: Political Revisions. Stanley Cavell and Political Philosophy. In: ders. (Hg.): The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy. Stanford 2006, S. 80–97, hier S. 82.

198 Vgl. Andrew Norris: Introduction. Stanley Cavell and the Claim to Community. In: ders. (Hg.): The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy. Stanford 2006, S. 1–18, hier S. 11–12.

199 Vgl. Espen Hammer: Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary. Cambridge 2002, S. 36.

200 Cavell: Cities of Words, S. 333.

insbesondere von der Artikulation der eigenen ‚Gemeinschaftsgefühle‘, d. h. der Gefühlslagen des Glückes oder der Enttäuschung, die man in Bezug auf die Gemeinschaft entwickelt.²⁰¹

Wir haben also hier noch einmal eine völlig neue Version des Registers öffentlicher, politischer Gefühle, welche die Dimension der Rechtsgefühle von Zorn und Scham, der Mitleidsethik und der Achtung vor dem Gesetz nicht ersetzen soll, sondern neu rahmt. Mit Glück und Unglück, Komödie und Tragödie, Lachen und Weinen werden dezidiert hedonistisch-ästhetische Qualitäten zum Gradmesser moralischer und politischer Zustimmung:

In a democracy, happiness is a political emotion, as depression is; each is a contribution, oppositely, to the general mood in which our joint faith in our enterprise is maintained, the one to its possibilities, the other, perhaps, to its present obstacles to its possibilities.²⁰²

Bei Cavell ist so der Geltungsbereich des Politischen ebenso unbegrenzt, wie der des Privaten – ohne dass sie ununterscheidbar oder gar identisch würden. Beide sind aufeinander bezogene Aspekte des *moral perfectionism*: Während das Private fragt, was für eine Art von Person man sein will, mit welchen moralischen Entscheidungen man einem erreichbaren aber nie ganz erreichten Selbst treu bleiben kann, so fragt das Politische danach, ob die Bedingungen, unter denen ich dieses Selbst kommunizieren kann, gegeben sind und ob ich das, was im Namen der Gemeinschaft geschieht, annehmen und verantworten kann, ob ich ihm meine Stimme geben kann.²⁰³

Statt einer Trennung der Sphären geht es um die Vervielfältigung und Aktualisierung der Passagen zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen als Prozesse der gegenseitigen Stabilisierung und Destabilisierung. Solche Passagen heißen Sprache, Geschmack und Normen oder Institutionen wie die Ehe oder das Geld, solche Passagen sind aber auch die Denkformen und Medien der ästhetischen Erfahrung und die Gefühle, Wünsche und Begehren. Erst als solche Pas-

201 Vgl. Cavell: *Cities of Words*, S. 183–189. Bei Rorty dagegen wird die Urteilskraft tendenziell zu einer Frage von Konformität oder Insignifikanz. Entweder wird eine Zustimmung im Namen unpersönlicher Solidarität konstatiert oder es findet schlicht keine Kommunikation statt, weil die Vokabularien einander anschwiegen: Wenn es sich erst einmal frei entfalten darf, hat das individuelle Lebensglück keine Verantwortung mehr für die Gesellschaft und auch nicht für die Kompromisse und Imperfektionen, Ungerechtigkeiten der Gesellschaft, von denen das Individuum nicht weiß, ob sie als die sozialen Bedingungen des eigenen Glückes dieses desavouieren oder ob diese Bedingungen trotz allem noch gerecht genug sind, um sie ernsthaft als Rahmen der eigenen Lebensführung wollen zu können.

202 Cavell: *Cities of Words*, S. 185.

203 Cavell: *Cities of Words*, S. 11.

sagen verstanden, werden aus der Ästhetik und aus der Moral als einem ästhetischen Phänomen demokratietheoretische Fragen: Woher bekomme ich die Phantasie, die mir verfassungsmäßig gegebenen Potentiale zu erkunden und zugleich die Spielräume der Anderen zu begreifen? Damit sind beide, Moral und Ästhetik, aus den Modi menschlicher Kommunikation herausgehoben als diejenigen, bei denen sich Meinungsverschiedenheiten – im Gegensatz etwa zur Logik, zur Wissenschaft oder auch im Gegensatz zu religiösen Dogmen – nicht auf der Ebene von Fakten, Regeln oder Kompetenzen klären und beenden lassen. Nicht die einzelnen, partikularen Urteile sind notwendigerweise geteilt, sondern die Art und Weise, Urteile zu fällen und zu begründen. Sich über ein Geschmacksurteil oder über ein moralisches Urteil uneins zu sein, ist kein Zeichen dafür, dass einer der Beteiligten inkompetent oder nicht aller relevanten Fakten kundig ist. Konsens und Dissens sind gleichermaßen vernünftig. Der Austausch über Kriterien, wie solche Urteile zu fällen sind, also über Normen und Ideale, ist nur auf Basis bereits diffus bestehender Zustimmungsbereitschaft im Urteil möglich.²⁰⁴ Ein solches Urteil zu äußern ist gleichbedeutend damit, den Grad der Gemeinschaftlichkeit abzufragen und im Zweifelsfall die Erfahrung der Getrenntheit zu riskieren.²⁰⁵ Wobei, und auch dies unterscheidet Cavell von Rorty, die Entdeckung einer Meinungsverschiedenheit gerade nicht die Grenze der Gemeinschaft markiert, sondern ihren Anfang. Die Gemeinschaft ist dann nicht die Instanz, an die ich im Falle eines Konflikts appelliere – ‚Aber so urteilen *wir* nun einmal!‘ –, sondern sie kann nur vermutet werden durch die Tatsache, dass man im Gespräch ist, dass man dabei ist, seinen Standpunkt, seine Stimme zu entdecken – ‚Ist diese Art zu urteilen *meine*, d. h. ist sie *unsere*?‘²⁰⁶

Eine Spielart dessen, was man einen Gemeinsinn oder einen Sinn für das Gemeinschaftliche nennen kann, beruht also darauf, die Meinungsverschiedenheiten, das Scheitern an perfekter Gerechtigkeit, das Scheitern am perfekten Selbst wahrzunehmen und nicht als Ende, sondern als Ausdruck einer gemeinsamen Sehnsucht, eines gemeinsamen Anspruchs zu artikulieren und zum Streit, zum Einspruch aufzufordern:

The right to speak not only takes precedence over social power, it takes precedence over any particular form of accomplishment, no amount of contribution is more valuable to the for-

204 Vgl. Cavell: *Cities of Words*, S. 30.

205 Vgl. Hammer: Stanley Cavell, S. 93–101.

206 Vgl. Sandra Laugier: Wittgenstein and Cavell. *Anthropology, Skepticism, and Politics*. In: Andrew Norris (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Stanford 2006, S. 19–37, hier S. 30–35. Vgl. Stanley Cavell: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Neuaufl. New York/Oxford 1999 [1979].

mation and preservation of community than the willingness to contribute and the occasion to be heard.²⁰⁷

Die Formen der Künste und Medien – und die Stimme der Philosophie, d. h. die Stimmen der Philosophen – sowie die Urteilsprozesse, die sie enthalten und gestalten, haben daher zur Aufgabe, die Passagen zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen zu artikulieren, zu zeigen, wie private Tatsachen und Erfahrungen in öffentliche zu transformieren sind.²⁰⁸ Die erste Stufe der Entfaltung einer Urteilskraft erweist sich nicht erst im Urteil, sondern schon in der Frage, ob es hier etwas zu urteilen gibt, ob eine moralische Streitfrage aufzuwerfen ist, ob mein Geschmack gefragt ist, ob ich hier und jetzt für andere sprechen darf, ob ich die Rede anderer verantworten muss oder nicht. Und die grundlegende Schwierigkeit der Moral ist nicht der Konflikt zwischen Pflichten oder des Begehrens mit der Pflicht und auch nicht das Abwägen zwischen Utilitarismus und Deontologie. Die Schwierigkeiten der Moral beginnen damit, dass man sich vor sich selbst und vor anderen verstehbar macht, dass man da, wo man nicht weiß, was und wie man eigentlich begehren soll, sich und andere mit dieser Verunsicherung konfrontiert, sich gegenseitig in der Verunsicherung anerkennt.²⁰⁹

Moralische Ansprüche zu stellen und Urteile zu fällen heißt zuallererst, sie tatsächlich *selbst* zu stellen, sie weder als unpersönliche allgemeine Prinzipien auszusprechen, noch aus sich selbst eine Ausnahme zu machen, so als würden nur andere diese Ansprüche nicht erfüllen.²¹⁰ Und es heißt, die Ansprüche der Anderen zu respektieren, in einem Sinne, der nicht nur im klammheimlichen Dialog des Selbst mit dem Ich auf die Standpunkte der Anderen Rücksicht nimmt, sondern auf eine Art und Weise, die die Anderen tatsächlich adressiert, von ihnen eine Antwort verlangt oder erwartet, sie zum weiteren Austausch einlädt und ihren Standpunkten keine Antwort schuldig bleibt, bereit ist, sich von ihnen in der eigenen Moralität erschüttern zu lassen: „an invitation to improvisation in the disorders of desire“.²¹¹

207 Cavell: *What Photography Calls Thinking*, S. 133.

208 Cavell: *Cities of Words*, S. 29.

209 Vgl. Cavell: *Cities of Words*, S. 42.

210 Vgl. Cavell: *Cities of Words*, S. 198, S. 210 und *passim*.

211 Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 185. Vgl. auch Cavell: *Performative and Passionate Utterance*, S. 176 und S. 184–186.

2.3.4 Gefühl und Gemeinschaft

Mit der Verortung im Begriffsfeld der ästhetischen Erfahrung, dem Geschmacksurteil und dem Gemeinschaftsbegriff nach Dewey, Kant, Arendt, Rorty und Cavell zielen meine Ausführungen auf eine spezifische Form der An- und Aussprechbarkeit der Gefühle, die sie als Erscheinung des öffentlichen Lebens fasst. Für diese Dimension der Gefühle und der Moral gilt: „Wir leben in einer *erscheinenden* Welt und müssen uns daher im Umgang mit ihr auf das, was erscheint, verlassen können.“²¹² Der Anspruch der Moral ist ein Anspruch auf Verständlichkeit, d. h. auf einen Willen zu verstehen und sich selbst verständlich zu machen, als Erscheinung in der öffentlichen Sphäre tauglich zu sein. Die Mittel dieser Verständlichkeit sind dabei nicht gegeben, sie unterliegen wie das Geschmacksurteil keinen Regeln, aber sie sind erreichbar. Und Gefühle gehören nun zu diesen Mitteln, gerade dort, wo sie entweder ein Einverständnis, ein Unverständnis oder ein Missverständnis anzeigen, da wo gelobt oder getadelt wird, da wo Glück oder Verzweiflung zum Ausdruck kommt.²¹³

Hiermit werden Gefühle als Elemente ästhetischer Erfahrung nicht allein als Bezugnahmen auf die Sachverhalte in der Welt verstanden, sondern in ihnen stehen die Modi des Bezugnehmens selbst auf dem Spiel: Kann ich diese Gefühle explizieren? Kann ich sie teilen und verallgemeinern? Kann ich verschiedene, reziproke Standpunkte dazu einnehmen? Kann ich sie von anderen verlangen, kann ich von anderen eine Reaktion auf diese Gefühle verlangen? Die Antwort auf diese Fragen geben nicht allein die Urteile der Vernunft und der moralischen Argumentation, sondern das Geschmacksurteil, der Gemeinsinn, die konkrete Autorität des Gefühls, die Erfahrung, in eine geteilte Welt der Werte, Symbole und Urteile eingefügt zu sein.

Dieses Gefühl, in eine Gemeinschaft affektiv eingebunden zu sein, beschreibt dabei kein eigenes Gefühl, sondern eine Dimension der Gefühle, die Tatsache spürbar zu machen, dass wir als fühlende Wesen nicht nur zur Welt, sondern auch zu anderen Fühlenden in Beziehung stehen. Diese anderen Fühlenden stellen dabei keine homogene, fest umzäunte und ausweispflichtige Zugehörigkeit dar. Stattdessen umfasst Zugehörigkeit genau den Sinn für Prozesse der Ein- und Ausschließung im Konflikt um die Konstitution einer geteilten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Das Geschmacksurteil in ästhetischen Belangen ist daher nicht nur eine Metapher für einen politischen Gemeinsinn, sondern dessen Grundlegung in der

²¹² Arendt: Macht und Gewalt, S. 67, [Herv. im Orig.]

²¹³ Vgl. Cavell: Cities of Words, S. 25–26.

Herstellung und Verkörperung von Standpunkten durch Projektionen und Explizierungen unmittelbar sich aufdrängender Gefühle. Dabei soll keine universelle Idee menschlicher Subjektivität in der Verallgemeinerbarkeit des Urteils erreicht werden. Stattdessen geht es erstens darum, sich in der Bestimmung eines Standpunktes zu engagieren, sich sichtbar und ansprechbar zu machen²¹⁴ und zweitens dort, wo die Urteile sich unterscheiden, sich positiv zur Möglichkeit der Differenz zu verhalten, indem die Art und Weise des unregelmäßigen, nicht durch Begriffe und Schlussfolgerungen zu erreichenden Urteilens affirmiert wird.²¹⁵ In diesem Verständnis ist Gemein Sinn, das Gefühl für das Gemeinsame, kein homogenisierendes Resonanzerleben, sondern immer nur *work-in-progress* mit Bruchstellen, Störgeräuschen, Reibungsverlusten, immer nur das Versprechen auf die Möglichkeit der Anerkennung. Er oszilliert beständig zwischen dem abstrakten Wir des Geschmacksurteils und der konkreten Sozialität, der das Urteil sich aussetzt, die es immer wieder durchkreuzt, ihm widerspricht und es herausfordert.

Die Weltprojektionen des Films machen nun die Pluralität und die Notwendigkeit der Kontingenz und Beschränktheit der Standpunkte, von denen aus es möglich wäre, ‚Ich‘ oder ‚Wir‘ zu sagen, wahrnehmbar. Die verschiedenen ästhetischen Erfahrungsmodalitäten des Films *repräsentieren* nicht die Gefühlsregister einer empirischen Gemeinschaft, sondern sie *projizieren*, modulieren und gestalten Sinnlichkeiten und Subjektivitätsformen. Gefühle sind in ihnen Arten und Weisen Sinn zu stiften, sich zur Möglichkeit von Gemeinschaft zu verhalten. Deswegen ist es letzten Endes nur von geringer Aussagekraft festzustellen, *ob* ein Film auf eine Dimension moralischen Wertempfindens zielt, vielmehr muss danach gefragt werden, *was für eine* Idee von Moral und Gemeinschaft gestaltet wird. Denn selbst – um dies mit extremen Beispielen zu untermauern – Filme wie TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Reifenstahl), JUD SÜSS (D 1940, Veit Harlan) oder KOLBERG (D 1945, Veit Harlan) adressieren in ihren Zuschauern ein soziales, motivationales und „praktisch-wertbezogenes Selbstverständnis“²¹⁶ und binden sie affektiv in Zusammenhänge von Verantwortung und Verpflichtung ein.

Die Untersuchung zum Verhältnis von Ästhetik, Gefühl und Moral muss sich deshalb auch der Tatsache stellen, dass Rassismus, Hass und Indifferenz möglich sind, dass auch diese eine Möglichkeitsform der Entfaltung spezifischer Ideen von Gemeinschaft und Politik, von Prozessen des Fühlens und Urteilens darstellen.

214 Ludger Schwarte: Vom Urteilen. Gesetzlosigkeit, Geschmack, Gerechtigkeit. Berlin 2012, S. 174.

215 Vgl. Massumi: Ontomacht, S. 89–91.

216 Andreas Wildt: Die Moralspezifität von Affekten und der Moralbegriff. In: Hinrich Fink-Eitel, Georg Lohmann (Hg.): Zur Philosophie der Gefühle. Frankfurt a. M. 1993, S. 188–217, hier S. 189–190.

Cavells Antwort ist, dass das moralisch Böse in ästhetischen Formen der Intoleranz und der Vorbereitung zur Grausamkeit darin besteht, der Versuchung des Skeptizismus zu unterliegen, die Welt als Objekt besitzen zu wollen und die menschliche Gemeinschaft zu vermeiden: „This takes moral evil as the will to exempt oneself, to isolate oneself, from the human community. It is a choice of inhumanity, of monstrousness.“²¹⁷

Das moralisch Böse ist also keine Eigenschaft von Taten oder Absichten, sondern Indifferenz, d. h. die „Verneinung subjektiver Glücksansprüche“²¹⁸ und damit die Negation der Bedingung des Perfektionismus: „It is an awful, an awesome truth that the acknowledgment of the otherness of others, of ineluctable separation, is the condition of human happiness. Indifference is the denial of this condition.“²¹⁹

Nicht jede Gefühlsadressierung durch audiovisuelle Formen ist gleichermaßen manipulativ oder emanzipatorisch. Und dies muss sich auf der Ebene der zeitlichen Entfaltung der Bilder selbst zeigen lassen, in der spezifischen Art und Weise des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens, die inszeniert und die von den Zuschauern als verkörperte Erfahrung in ihren eigenen perzeptiven, affektiven und kognitiven Vermögen realisiert wird. Die jeweils spezifische Logik der Interaktion von Gefühlen und Urteilen soll dabei in dieser Arbeit die Ebene bezeichnen, an der Gefühlspolitiken als Erfahrungsformen von Gemeinschaftlichkeit zu differenzieren sind.

In den ästhetischen Erfahrungsformen selbst muss nun der Unterschied analysierbar sein zwischen einerseits der Anerkennung der Kontingenz der Standpunkte und Geschmacksurteile, d. h. dem Versprechen der Vervielfältigung der Passagen zwischen Erfahrung und Öffentlichkeit und andererseits der Negation der Kontingenz und die Verengung und Restriktion dieser Passagen, dem Anschluss der individuell verkörperten Subjektivitäten an bestehende Körperschaften. Der moralische Wert der Ästhetik liegt dann darin, mögliche Antworten für bestimmte Fragen zur Verfügung zu stellen: Welche Bedingungen sind für den Erfolg oder Misserfolg, für Glück oder Unglück einer Gesellschaft denkbar? Wie mache ich affektive Betroffenheit intelligibel, wie mache ich sie öffentlich?

Und wenn es darum geht, meine Zustimmung, mein Glück über den oder meine Verzweiflung am Zustand der Gemeinschaft zu artikulieren, so sind die

217 Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA/London 1981, S. 80.

218 Hermann Kappelhoff: *Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodrama des NS-Kinos*. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004, S. 248 – 265, hier S. 265.

219 Cavell: *Cities of Words*, S. 381.

Erfahrungen, die ich an den ästhetischen Formen mache, für die öffentliche moralische Imagination das, was Worte für ein Gespräch sind,²²⁰ nämlich scheinbar allgemeine, regelbasierte Formen, deren Bedeutung sich aber doch nie von ihrer Äußerung im Hier und Jetzt, in diesem Kontext, in diesem Gespräch zwischen dem Anderen und mir, in diesem Roman, in diesem Film an dieser Stelle loslösen lässt. Sie zeigen, dass die Moral und die Gefühle nicht trotz, sondern wegen ihres höchstpersönlichen Charakters politisch und auf das Gemeinwesen bezogen sind, denn „in each moral decision of our lives, our sense of ourselves, and of what, and whom, we are prepared to consent to, are at stake“.²²¹

2.4 Film und Gefühl

Der Film bzw. das Kino²²² darf als der paradigmatische Gegenstand gelten, an dem sich Untersuchungen zum Verhältnis von Medialität und Emotionen ausrichten und die Zeugnisse hierzu sind Legion:

Das Kino gilt seit seiner Entstehung als affektives Medium, das zu besonders heftigen Erschütterungen führt, die den Zuschauer somatisch affizieren: Angst und Wut, somatische, oft unwillkürliche Reaktionen wie Lachen und Weinen sind zwar keine exklusiven, aber doch privilegierte Zonen des Kinos – ganz zu schweigen vom Thrill(er) der Gänsehaut.²²³

Was die aktuelleren interdisziplinären Versuche, diesen Zusammenhang zu erforschen, jedoch weitgehend auszeichnet, ist die Reduktion einer solchen somatischen Wirksamkeit auf die repräsentierten Inhalte, auf gefühlsmäßig so und so beschaffene Figuren oder Geschehnisse. Die Kraft der audiovisuellen Inszenierungsstrategien, selbst lustig, traurig, beängstigend etc. zu sein, wird dagegen

220 „Words for a Conversation“ ist der Untertitel der Einleitung in Cavells *Pursuits of Happiness*.

221 Cavell: *Cities of Words*, S. 39.

222 Die medientechnische Entwicklung der letzten Jahrzehnte macht es prinzipiell notwendig, zwischen den Formen audiovisueller Bewegtbilder und der Kinosituationen zu differenzieren. Das Kino, die ‚Abfolge automatischer Weltprojektionen‘ (Cavell: *The World Viewed*, S. 72) als die theoretische Größe eines bestimmten, körperlichen Erfahrungsraumes der großen Leinwand, des dunklen Saals und des bequemen Sitzes – die heutzutage auch im heimischen Wohnzimmer annäherungsweise realisiert werden kann – bleibt für mich hier nicht nur deshalb ausschlaggebend, weil die Gegenstände der späteren Analysen medienhistorisch in dieser Rezeptionsform verortet sind, sondern weil sie nach wie vor eine bestimmende Logik der Inszenierung audiovisueller Formen darstellt.

223 Gertrud Koch: Zu Tränen gerührt. Zur Erschütterung im Kino. In: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Berlin 2004, S. 562–574, hier S. 563.

seltener untersucht.²²⁴ Eine kurze Zusammenfassung der bisherigen Thesen soll dazu dienen, einleitend zu verdeutlichen, in welchen Rahmen sich die hier vorzustellende Theorie der audiovisuellen Gestaltung der Gefühle zu bewegen hat, welche Fragen sie stellen und beantworten muss, um dieser Reduktion zu entgehen und tatsächlich emotionalisierende Strategien auf der Ebene der konkreten Filmwahrnehmung zu analysieren und zu beschreiben.

Erstens muss im Zentrum des Verständnisses der Gefühle und somit auch der medialen Gefühle der Leib als der gespürte Körper in seiner zeitlichen und dynamischen Dimension im Zentrum stehen.

Zweitens muss eine Theorie der audiovisuellen Gestaltung der Gefühle davon ausgehen, dass es sich dabei nicht einfach um passive Bearbeitungen der Zuschauer handelt, sondern dass deren gespürte Leiblichkeit sich selbst schon aktiv auf das filmische Bild bezieht, die Rhythmen und Intensitäten des filmischen Bildes in sich realisiert.

Drittens ist auf dieser Grundlage der konkrete Verlauf einer medialen Gefühlsmodellierung zu analysieren als die direkte Evokation und Steuerung der Verlaufsgestalten des subjektiven Fühlens durch die zeitlichen Gestaltprozesse des filmischen Bildes, durch die Rhythmen, durch die Dauer und Intensität der Atmosphären und Stimmungen, durch Bewegungsvektoren und Synästhesien.

Viertens sind auch die komplexen Gefühle und die moralischen Gefühle auf Basis solcher audiovisuellen Verlaufsgestalten als einheitbildende, gestaltgebende Prinzipien der ästhetischen Erfahrung zu beschreiben. Die konkreten rhetorischen und ästhetischen Prozesse verweisen auf eine affektiv verwurzelte Dimension des geteilten Wertebezugs und adressieren dabei zugleich leiblich grundierte, kulturell und sozial geformte Selbstverständnisse.

Fünftens besteht die Herausforderung einer kulturwissenschaftlichen Analyse dann darin, die Formen der audiovisuellen Modulation der Gefühle als Modi der Entwicklung genuin öffentlicher, sozialer und politischer Gefühlslagen und -praktiken zu konzeptualisieren, d. h. als Formen, die Gefühle nicht als individuelle mentale Zustände adressieren, sondern als affektive Prozesse, die eine geformte und formbare kulturelle, interpersonale Form der Erfahrung darstellen. Die Tatsache, dass medial gestaltete affektive Dynamiken im Rezeptionsprozess je individuell verkörpert werden, wird so verstehbar als der Prozess, in dem diese

224 Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 78–79. Dazu kommt die Tendenz einer „weitgehenden Trennung der kulturwissenschaftlich orientierten Medienwissenschaft einerseits und der empirisch orientierten Medienpsychologie und Kommunikationswissenschaft andererseits“ (Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 79), mit der die Fragen der kulturellen Bedeutung von medial modulierten Gefühlsprozessen und die Fragen der konkreten Steuerung von Rezeptionsprozessen durch mediale Strategien nur bedingt auf einander abbildbar sind.

individuellen Leiblichkeiten vergesellschaftet werden und in ihren Erfahrungshorizonten, in ihrem Wahrnehmen, Denken und Fühlen auf das Leben der Gemeinschaft bezogen sind.

2.4.1 Jenseits von Kognition und Empathie

Ein Großteil des neugewonnenen Interesses an den Gefühlen kommt auch in der Film- und Medienwissenschaft aus dem Bereich der kognitionstheoretischen Ansätze – unmittelbar im Schlepptau der Kognitionspsychologie und der kognitivistischen philosophischen Theorie der Gefühle. Dazu gehören die zunehmenden Versuche der Übertragungen von Begriffen und Modellen aus den Neurowissenschaften und der Evolutionspsychologie. Diesen Ansätzen ist unter anderem anzurechnen, dass sie für eine Tendenz stehen, die in Abkehr von den semiotischen und psychoanalytischen Filmtheorien der 1960er bis 1980er wieder die individuelle Filmwahrnehmung in ihren Modellen komplizieren und aufwerten. Dass sie in ihren Grundtendenzen die sinnlich leibliche Dimension gegenüber figurenzentrierten und narrativen Informationsprozessen vernachlässigen, ist allerdings dabei nicht zu übersehen.

Vertreter eines kognitivistischen Ansatzes wie Ed Tan,²²⁵ Torben Grodal,²²⁶ Carl Plantinga²²⁷ oder Murray Smith²²⁸ gehen von einem funktionalistischen Verständnis von Emotionen aus, in dem in Analogieschluss zu lebensweltlichen individuellen Interessen und Bedürfnissen die Zustände und Handlungsoption von Figuren sowie die Bedeutungen ihrer Situationen mental konstruiert und auf narrative Verläufe projiziert werden. Grodal etwa postuliert, dass filmische Emotionen vollständig erklärt werden können als universelle evolutionäre Anpassungen von Situationsbewältigungsprogrammen.²²⁹

Dabei lassen sich innerhalb des kognitivistischen Ansatzes zwei verschiedene Schwerpunktsetzungen unterscheiden. Zum einen gibt es Versuche, die Anordnung von Informationen und Ereignissen in Narrationen als Strukturierungen des Verstehensprozesses und somit der emotionalen Reaktion zu setzen. Die ver-

225 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

226 Torben Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Genres, Feelings and Cognition*, Oxford 199; Grodal: *Embodied Visions*.

227 Plantinga: *Moving Viewers*.

228 Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995.

229 Torben Grodal: *Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Films*. In: Carl Plantinga, Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, S. 127–145, hier S. 129.

schiedenen Zustände von Informationsvorsprung oder -mangel und der damit verbundenen gefühlten Kontrolle über das narrative Geschehen sollen die Basis jeglicher Emotionalisierung der Zuschauer bilden.²³⁰ Grodal geht dabei so weit, die Strukturierung narrativer Verstehensprozesse unmittelbar mit universellen Eigenschaften der Architektur des menschlichen Gehirns gleichzusetzen und versucht sie als die Gestaltung eines ‚flows‘ von Wahrnehmung, Emotion, Kognition und Bewegung zu beschreiben.²³¹

Zum anderen wird das Verhältnis der Zuschauer zu den fiktionalen Figuren ins Zentrum gestellt. Für Tan wird der generelle emotionale Gewinn in der Übernahme von narrativen *concerns* aus einer Zeugenposition des Zuschauers heraus angesetzt, strukturiert durch die aufgeschobene Erfüllung der erwarteten narrativen Verläufe.²³² Auch Murray Smith oder Margrethe Bruun Vaage, beschreiben Strukturen der Sympathie (Smith²³³) oder Empathie (Bruun Vaage²³⁴) mit Filmfiguren als die Grundstruktur der Emotionalisierung der Zuschauer, wobei diese mal mehr oder mal weniger komplex, fast immer jedoch in ihrer leiblich-affektiven Dimension dem Prozess des Verstehens untergeordnet sind²³⁵ und keine eigenen

230 Z. B. Peter Wuss: Konflikt und Emotion im Filmerleben. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 205–224. Vorgänger in dieser Herangehensweise an die empirische Untersuchung literarischen Verstehens sind u. a. William F. Brewer und Edward H. Lichtenstein: Stories Are to Entertain. A Structural-Affect Theory of Stories. In: *Journal of Pragmatics* 6 (1982), S. 473–486.

231 Grodal: *Embodied Visions*, S. 145–157. Gegen Grodal lassen sich allerdings neuere neurowissenschaftliche Untersuchungen ins Feld führen, die weniger einen unidirektionalen Fluss der neuronalen Verarbeitung nahelegen, als vielmehr ein Netzwerk gleichzeitiger, sich gegenseitig regulierender Prozesse, so dass affektive Voreinstellungen und Bewegungsimpulse schon die Wahrnehmung der Umwelt mitstrukturieren. Vgl. Lisa Feldman Barrett und Moshe Bar: See it with Feeling. Affective Predictions during Object Perceptions. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society* 364 (2009), S. 1325–1334.

Eine andere Querschnittstudie hat darauf hingewiesen, dass bereits basale visuelle Wahrnehmungen nicht unabhängig von kulturellen Prägungen sind. So kann man daraus folgern, dass die binäre Unterscheidung variabel-universell irreführend ist. Vgl. Joseph Henrich, Stephen J. Heine und Ara Norenzayan: The Weirdest People in the World? In: *Behavioral and Brain Sciences* 33 (2010), S. 61–135.

232 Ed S. Tan: Film-Induced Affect as a Witness Emotion. In: *Poetics* 23 (1995), H. 1/2, S. 7–32; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

233 Smith: *Engaging Characters*, S. 73–106.

234 Margrethe Bruun Vaage: *Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm*. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin 2008, S. 29–48; Margrethe Bruun Vaage: *Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement*. In: *Midwest Studies in Philosophy* 34 (2010), S. 158–179.

235 Smith: *Engaging Characters*, S. 103.

Erfahrungsdimension besitzen.²³⁶ Sehr kritisch zu betrachten ist aus dieser Sicht der Versuch Amy Coplans, dem durch eine Trennung von empathischen Verstehensprozessen und affektiven Ansteckungen zu begegnen, da dies das Problem verschärft und sowohl das Verstehen überintellektualisiert als auch der sinnlichen Erfahrung jegliche Erkenntnisfähigkeit abspricht.²³⁷

Die Probleme der kognitivistischen Filmtheorien bestehen nicht allein darin, dass sie kaum über die enge Koppelung der Gefühle der Zuschauer an die Figuren und narrativen Strukturen hinausgehen. Dies ist vielmehr nur die Wirkung eines Emotionsbegriffs, der keine ästhetische Eigendynamik zulässt und eine evolutionspsychologisch begründete Zweckrationalität von Verstehensprozessen zum Zuschauerkonzept macht.²³⁸ Dazu gehört auch die Tendenz, so etwas wie mentale Zustände im Allgemeinen und Zustände von Figuren im Besonderen auf einen speziellen Fall von kognitiv zu entschlüsselnden ‚Gegenständen‘ zu reduzieren, statt sie als expressive Relationen zu begreifen.²³⁹ Die Konsequenz ist, dass weder die leiblich affektive Dimension von verkörperter Wahrnehmung beim Zuschauer noch die expressive Wahrnehmungsperformanz der audiovisuellen Formen in den Blick geraten, selbst dort nicht, wo vom Wortlaut her vorgegeben wird, auch die perzeptive Dimension des Filmerlebens zu berücksichtigen.²⁴⁰

Eine Variation des kognitivistischen Ansatzes liefert Greg M. Smith,²⁴¹ der von den gleichen kognitiven Strukturen ausgeht, aber diese nicht auf Figuren und

236 Vaage: Empathie, S. 31.

237 Amy Coplan: *Catching Character's Emotions. Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film*. In: *Film Studies* 8 (Sommer 2006), S. 26–38, insb. S. 35.

238 Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 81; Thomas Morsch: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München 2011, S. 106–109.

239 Selbst empirische Untersuchungen, die zum Ziel haben, bestimmte Bewegungsmuster als affektive Unterscheidungen von Genres zu untersuchen, erfassen in ihren Versuchsanordnungen nur die Bewegung von (in diesem Fall: animierten) Figuren, nicht die Bewegungsdimension des filmischen Bildes selbst. Vgl. Valentijn T. Visch und Ed S. Tan: *Categorizing Moving Objects into Film Genres. The Effect of Animacy Attribution, Emotional Response, and the Deviation from Non-Fiction*. In: *Cognition* 110 (2009), S. 265–272, insb. S. 271.

240 Paradigmatisch hierfür die Aussage bei Plantinga: *Moving Viewers*, S. 91: „I consider a fictional narration as the expression of an evolving sequence of concern-based construals that simultaneously take as their object the story content of the fictional narrative, the characters in relation to the narrative, and the work as a constructed artifact. Although we must appeal to the formal elements of the film to understand its workings, these formal elements do not constitute the ultimate significance of the film.“

241 Greg M. Smith: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge 2003.

Eine weitere Variante stellt der Begriff der Artefakt-Emotionen bei Ed Tan dar, mit dem eine von den narrativen Emotionen deutlich getrennte Ebene der emotionalen Bewertung der ästhetischen Qualitäten des Films gemeint ist, die allerdings keine Reflexion des eigenen Genießens

Narrative ausgerichtet sieht, sondern auf objektlose diffuse Zustände, Stimmungen, die durch *mood cues* gesetzt werden und eine emotionale Reaktion auf narrative Strukturen hervorbringen. Er geht davon aus, dass Emotionen als „multidimensional response syndromes“²⁴² durch verschiedenste Systeme ausgelöst und umgesetzt werden können, die sich zu einem assoziativen Netzwerk physiologischer, kognitiver und expressiver Komponenten zusammenschließen. Da es so viele verschiedene Formen der Erregung einer Emotion gibt, wird die Redundanz und Kohärenz der verschiedenen Formen zum entscheidenden Faktor für die Emotionalisierung.²⁴³ Eine Stimmung wird daher erzeugt durch die Summierung von einzelnen, je für sich genommen für eine vollwertige Emotionalisierung unzureichenden, formalen Gestalteigenschaften der Musik, der Montage, der Lichtstimmung, des Dialogs, Gesichtsausdrücke, Stimmlagen usw., die als *mood cues* kognitiv erfasst und, wenn kohärent, zu einer stabilen Orientierung in Richtung einer Emotion führen: „Redundant cues collaborate to indicate to the viewer which emotional mood is called for.“²⁴⁴

In der weiteren Entwicklung bei Smith wird deutlich, dass er es zwar schafft, von der psychologisierenden, figurenzentrierten Analyse wegzukommen. Jedoch richtet auch er das Erzeugen der Stimmung letzten Endes als Signalprozesse allein auf das narrative Verstehen, auf das Erleben der narrativ gerechtfertigten Emotionen aus.²⁴⁵ Zudem tendiert er dazu, in einer quantitativ gedachten Kohärenz von formal unabhängigen expressiven Gestaltungsmitteln zu verbleiben, statt dieses Wechselspiel als die expressive Qualität einer Verlaufsgestalt der audiovisuellen Erfahrung selbst zu begreifen.²⁴⁶

Auch bei Noël Carroll wird die Einengung des Stimmungs-Begriffs in den kognitivistischen Ansätzen deutlich, die Gefühle immer nur als Zustände, als Ergebnisse von *stimulus-response*-Ketten konzeptualisiert.²⁴⁷ Besonders evident ist diese Reduktion dort, wo Carroll zwar zu Recht darauf hinweist, dass Filme eine Wahrnehmung gestalten, die nicht neutral ist – was auch immer das sein sollte –,

meint, sondern ein Urteil über das ‚gut oder schlecht gemachte‘ der in den Vordergrund gerückten ‚Hergestelltheit‘ und ‚Objekteigenschaften‘ der Filme. Vgl. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 64–83.

242 Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 23.

243 Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 29.

244 Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 43.

245 Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 42–64.

246 Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 85.

247 Vgl. Noël Carroll: *Art and Mood*. In: *Art in Three Dimensions*. Oxford/New York 2010, S. 301–328.

sondern präfokussiert. Jedoch gelingt es ihm nicht, darunter mehr zu verstehen, als nur ein Subsumieren unter Kategorien:

The descriptions and depictions of the object of our attention in the text will activate our subsumption of the relevant characters and events under the categories that are criterially apposite to the emotional state in question.²⁴⁸

Eine solche Vorstellung postuliert immer ein Primat der „relevant sorts of cognitive states“²⁴⁹ vor den „rhythmic or atmospheric effects“,²⁵⁰ so dass selbst die expressive Wirkung der Musik beschrieben wird als ein kühles „bring[ing] to mind“²⁵¹ von Gefühlen und Bewegungen.

Es geht mir in dieser Arbeit nicht darum, die kognitionspsychologischen Übertragungen in der Medienwissenschaft per se abzulehnen, sondern dort anzusetzen, wo sie in ihrer Betonung des Verstehens von Figuren und Handlungen zu kurz greifen, und wo es notwendig ist, die audiovisuellen Gestaltungen als komplexe, zeitlich-dynamische Prozesse bildtheoretisch zu beschreiben und nicht nur als zu verarbeitende Informationen. Ein starker Begriff von filmischer Erfahrung scheint mir daher die Bedingung dafür, die je spezifische Zuschauerwahrnehmung in ihrer historischen, kulturellen und sozialen Situiertheit als auch das Kino selbst in seiner Historizität als einen Typus ästhetischer Erfahrung zu fassen. Es gilt also eine Vorstellung von audiovisueller Affizierung zu gewinnen, die begreiflich macht, inwiefern konkrete mediale Praktiken im Allgemeinen und historisch variable audiovisuelle Inszenierungsstrategien im Besonderen leiblich fundierte Selbst- und Weltverhältnisse modulieren und so Subjektivierungsformen, soziale Bindungen und kulturelle Bedeutungszusammenhänge hervorbringen.

Die damit ins Spiel gebrachte veränderte Denkrichtung soll abschließend kurz am Begriff der Empathie, der Einfühlung, verdeutlicht werden. In der psychologisierenden Narrationsästhetik wird Einfühlung als ein theoretisches Problem mangelnden Wissens fremder Innerlichkeit verstanden. Dies verkennt, dass alle Prozesse des Ausdrucks und des Fremdverstehens bereits darauf beruhen, dass man die Begriffe der Innerlichkeit, des Gefühls und der Empfindung eben aus der Erfahrung des Körpers des Anderen gewinnt und gerade nicht aus der reinen

248 Noël Carroll: Film, Emotion, and Genre. In: Carl Plantinga, Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, S. 21–47, hier S. 30.

249 Carroll: *Art and Mood*, S. 313.

250 Carroll: *Art and Mood*, S. 313.

251 Carroll: *Art and Mood*, S. 325.

Introspektion.²⁵² Ich würde also dagegen vorschlagen, Einfühlung wieder näher an Edith Steins Thesen anzulehnen, als einen Prozess, mit dem man, indem man sich in den Anderen einfühlt, den Anderen in sich hineinfühlt, dadurch eine zusätzliche „Empfindungsschicht“²⁵³ gewinnt und so das eigene Weltbild und Leibempfinden modifiziert.²⁵⁴ In diesem Sinne kann man sagen, dass der primäre Einfühlungsprozess im Kino nicht die einzelne Figur betrifft, sondern dass wir,

wenn wir die Bilder eines Films sehen, eine ästhetische Erfahrung des Anderen haben, bei der dieses Andere die Film-Welt ist, die durch die expressiven und figurativen Komponenten der Filmsprache und der Bilder konstruiert wird.²⁵⁵

Allein auf dieser Basis kann man dann so etwas wie Empathie mit Figuren analysieren als Zuschreibungsprozesse, durch die eine fühlende Figur ausgehend von der eigenen Bewegtheit konstruiert wird. Erst kommen die Gefühle, Gedanken und Absichten, dann kommt die Figur, der sie gehören sollen.²⁵⁶ Empathie erscheint so als ein Modus, die eigene leibliche Bewegtheit als mentale und affektive Prozesse einer Figur zu externalisieren und zu versprachlichen. In anderen Worten: Die Zuschauer explizieren und strukturieren ihre somatischen Affizierungen entlang von Bedeutungszusammenhängen und narrativen Geschehen, die selbst noch in den Zuschauererfahrungen grundiert sind.²⁵⁷ In der ästhetischen Erfahrung als einer sich zeitlich entfaltenden Dynamik von Prozessen des Wahrnehmens, Fühlens und Verstehens sind das eigene Erleben des Zuschauers und sein Erleben, etwas würde sich so und so für eine Figur anfühlen, allerhöchstens konzeptuelle Unterscheidungen, die verschiedene Beschreibungsebenen dieses Prozesses adressieren.²⁵⁸

Die Frage nach den Gefühlen im Kino muss also über das Fühlen von Figuren – das vom Film bedeutet wird – hinaus auf eine spezifische Form der Expressivität weisen. Diese ist als eine dynamische, affektive Verbindung zwischen den zwei

252 Vgl. Hammer: Stanley Cavell, S. 63. Vgl. Cavell: *The Claim of Reason*.

253 Stein: *Zum Problem der Einfühlung*, S. 77.

254 Stein: *Zum Problem der Einfühlung*, S. 80–81.

255 Adriano D’Aloia: *Edith Stein geht ins Kino. Empathie als Filmtheorie*. In: *Montage/AV 19* (2010), H. 1, S. 79–100, hier S. 80–81.

256 Vgl. Susan L Feagin: *Empathizing as Simulating*. In: Amy Coplan, Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford 2011, S. 149–161, hier S. 150.

257 Christiane Voss: *Narration, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht*. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 312–329, hier S. 326.

258 Vgl. Katja Mellmann: *Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkungen*. In: Ingrid Kasten (Hg.): *Machtvolle Gefühle*. Berlin 2010, S. 107–119, hier S. 117.

Körperlichkeiten des Films und der Zuschauer unmittelbar in den Figurationen von Zeit und Bewegung, Rhythmen und Intensitäten zu verorten.²⁵⁹ Es gilt also, diese Expressivität als vorsprachliche, nicht-repräsentative, Innen und Außen verwischende Form der „körperlich-empathischen Identifikationen mit dem Objekthaften, Abstrakten, Materialien“²⁶⁰ zu denken.

Hierbei folge ich den Arbeiten von Hermann Kappelhoff,²⁶¹ nach denen vor allen Dingen drei Grundpfeiler in Frage kommen: erstens die theoriegeschichtlichen Auseinandersetzungen mit dem Begriff des Ausdrucks und der Ausdrucksbewegung und ihre Rezeption in der frühen Filmtheorie bei Balázs und Eisenstein, zweitens die Konzepte von Leib und Wahrnehmung der Phänomenologie, sowie drittens die deleuzianischen Theorien zum filmischen Denken in Bewegungs- und Zeitbildern und ihrem zentralen Begriff des Affekt-Bildes. Die audiovisuellen Bilder, das ist der gemeinsame Kern dieser drei Paradigmen, werden hier konzeptualisiert als die Realisierung komplexer Bedeutungen in konkret individuell verkörperter Sinnlichkeit:

Die bewegten Bilder wurden immer auch als bewegende Bilder, die innere Emotion stets als die Kehrseite der äußeren Aktion wahrgenommen. Es hat den Anschein, als sei die Rührung, das emotionale Bewegt-Sein des Zuschauers nicht eine einfache Reaktion auf das dargestellte Geschehen, sondern unmittelbar die Kehrseite, die Fortsetzung der kinematographischen Bewegungsbilder in seiner Wahrnehmung, seiner Affektion.²⁶²

2.4.2 Historische Positionen

Wenn man die Anfänge der Filmtheorie betrachtet, fällt auf, dass die zentralen Problemstellungen aus der Sicht der Psychologie, der Filmpraxis und der ästhetischen Theorie sofort in der Frage nach der Emotionalisierung durch audiovisuelle Formen münden. So heißt es bei Hugo Münsterberg, aufbauend auf der allgemeinen Annahme, dass die Funktionsmechanismen von filmtechnischen Gestaltungsmitteln und von mentalen Prozessen grundlegend analog sind: „[T]o

259 Vgl. D’Aloia: Edith Stein geht ins Kino, S. 84–85. Tarja Laine: Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies. New York 2011, S. 1. Vgl. Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 84.

260 Morsch: Medienästhetik des Films, S. 55, vgl. ebenso S. 46–58. Mit dem Rückgriff auf Stein ist die Möglichkeit der Einfühlung in Objekte und dynamische Wirkungen von Räumen, Formen und Farben deutlich gegeben. Vgl. Morsch: Medienästhetik des Films, S. 201. D’Aloia: Edith Stein geht ins Kino, S. 81.

261 Kappelhoff: Matrix der Gefühle; Kappelhoff: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes; Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl.

262 Kappelhoff: Matrix der Gefühle, S. 17.

picture emotions must be the central aim of the photoplay.“²⁶³ Und obwohl auch für ihn tendenziell die Gefühle der Figuren eine wichtige Bezugsgröße der Rezeption sind, so zieht er doch die entscheidende Konsequenz, dass ‚to picture‘ eben nicht bedeutet, dass Fühlende ins Bild gesetzt werden, repräsentiert werden, sondern dass Gefühle als Bildformen selbst hervorgebracht werden: „Not the portrait of the man but the picture as a whole has to be filled with emotional exuberance.“²⁶⁴

In genau diesem Sinne suchten die Vertreter der historischen Avantgarden und zuvorderst die russischen Theoretiker der Montage auf jeweils verschiedene Art und Weise Film als Medium der technisch manipulierbaren, optimierbaren Gestaltung der Gefühle zu begreifen. Während Pudowkin²⁶⁵ noch stark, wie Münsterberg, von einer vorgängigen Analogie von filmischen Prozessen und mentalen Prozessen ausging und auf eine emotionale Optimierung von Erzählprozessen zielte, tendierten Dziga Vertovs²⁶⁶ Thesen dazu, den Film als radikale Veränderung der Wahrnehmungspotentiale des Menschen zu begreifen. Es war aber ganz besonders Sergej Eisenstein, der in der filmischen Gestaltung der Gefühle einen Beitrag zur historischen und politischen Arbeit an den Körpern der Zuschauer sah und für den die Montage von einer Filmtechnik zur Idee der unmittelbaren Arbeit an affektiven und intellektuellen Prozessen, zur Idee einer Arbeit an der kollektiven Weltanschauung wurde.²⁶⁷ In anderen Worten: Die Möglichkeiten des Films, Denk- und Gefühlsweisen zu gestalten, sind nicht allein durch die mentalen Prozesse der individuellen Psychologie gegeben. Die Verlaufsgestalten der bewegten Bilder und Töne ermöglichen neue Formen des Denkens und Fühlens, übertragen neuartige Bewegungen und Affekte auf die Zuschauer. Das herausstechende Merkmal ist dabei die Idee eines Kontinuums von der Gestaltung basaler physiologischer Metren und Rhythmen, über komplexe Kompositionsprinzipien des Organischen und Pathetischen bis hin zu abstrakt beschreibbaren, semantischen Operationen.²⁶⁸ Das Intellektuelle im Film ist für

263 Hugo Münsterberg: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York/London 1916, S. 112.

264 Münsterberg: *The Photoplay*, S. 122.

265 Vgl. Wsewolod Pudowkin: *Über die Montage* [1949]. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme*. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen. Berlin 1983, S. 329–349.

266 Vgl. Dziga Vertov: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973.

267 Vgl. Sergej M. Eisenstein: *Montage der Filmattraktionen* [1924]. In: ders.: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 15–40.

268 Sergej M. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film* [1929]. In: ders.: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 112–130 und Sergej M. Eisenstein: *Das Organische und das Pathos* [1939]. In: ders.: *Jenseits der*

Eisenstein nicht die Reinheit des Verstehens, sondern gerade die Synthese von Biophysik, Gefühl und Vernunft.²⁶⁹

Während Eisenstein die Affektmodellierung im Kino ausgehend vom Körper in Bewegung versteht – das Erbe der Meyerholdschen Biomechanik²⁷⁰ –, setzt Béla Balázs bei einer physiognomischen Ausdruckstheorie an, die das Bild als mediale Verwirklichung der Expressivität des menschlichen Gesichts begreift.²⁷¹ Dabei handelt es sich um zwei Seiten einer Medaille, um zwei Ausprägungen eines theoretischen Paradigmas, das sich im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert in der Psychologie, Sprachtheorie, Ästhetik und der philosophischen Anthropologie unter dem den Begriff der Ausdrucksbewegung entwickelte.²⁷² Der Körper in Bewegung, die mimische Bewegtheit des Gesichtes und die Bewegtheit des filmischen Bildes haben dort ihren gemeinsamen Nenner, wo eine spezifische Dimension der Bewegung gemeint ist, die nicht nur als Ortsveränderung, oder gestisches Bedeuten und nicht nur als Sukzession von Zuständen begriffen werden kann. Diese andere Dimension von Bewegung, kann man mit Plessner als eine in sich geschlossene Bewegungsgestalt verstehen, die einen Prozess der Veränderung als körperliche Empfindung realisiert:

Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind. Diese Ganzheiten gehören

Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 202–237.

269 Sergej M. Eisenstein: Perspektiven [1929]. In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 75–88, hier S. 85. Dabei herrscht in den früheren Texten eine akkumulative Idee des Empfindens vor, die später zunehmend den Fragen übergreifender kompositorischer Prinzipien weicht: Vgl. Sergej M. Eisenstein: Montage der Filmattraktionen und Sergej M. Eisenstein: Vertikalmontage [1940/1941]. In: ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 238–300.

270 Vgl. Wsewolod Meyerhold: Der Lehrer Bubus [1925]. In: ders.: Schriften. Bd. 2. Berlin 1979, S. 84–87.

271 Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 51–58; Die Erotik der Asta Nielsen [1923]. In: ders.: Schriften zum Film. Bd.1. Berlin 1982, S. 184–186.

272 Vgl. Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 84–85 und Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Hierunter zählen u. a. Wilhelm Wundt, Georg Simmel, Karl Bühler und Helmuth Plessner.

zum Organismus durch sein Verhältnis zur Umwelt, seine Morphologie, seine artspezifischen Instinkte als motorische Kategorien.²⁷³

Bei Balázs heißt dieser Prozess „Gefühlsakkord“²⁷⁴ und meint eine artifizielle Lebendigkeit, die historisch und gesellschaftlich wirksame Emergenz der Möglichkeit, Gefühle als „Rhythmus unserer inneren Bewegtheit“²⁷⁵ durch die filmische Gestaltung von Bewegung und Zeit zu produzieren. Bei Eisenstein nennt er sich ‚Konflikt‘: „[D]er Film im eigentlichen Sinne beginnt dort, wo es zum Zusammenprall verschiedener kinematographischer Bewegungs- und Schwankungs-Dimensionen kommt.“²⁷⁶ Im Folgenden soll es also darum gehen, die Wirksamkeit und Weiterentwicklung dieser Idee der Ausdrucksbewegung an aktuellen Paradigmen der Film- und Medienwissenschaften nachzuzeichnen und das daraus entwickelte filmanalytische Konzept Hermann Kappelhoffs vorzustellen.

2.4.3 Film, Phänomenologie und Leiblichkeit

Die Leiblichkeit als Bedingung jeder Wahrnehmung und das *Primat der Wahrnehmung*²⁷⁷ für jegliche Sinnkonstituierung stehen im Zentrum einer an Maurice Merleau-Ponty anknüpfenden Phänomenologie filmischer Erfahrung, die sich der konkreten zeitlichen und audiovisuellen Entfaltung von Wahrnehmungsmodulationen widmet. Die Tätigkeit der Zuschauer ist nicht das Verstehen von Ereignissen und Figuren, sondern die Realisierung der filmischen Rhythmen und Bewegungen als eine Struktur der Dinge, eine „Modulation der Existenz“,²⁷⁸ eine zeitlich sich entfaltende Modulation der Beziehungen zwischen Körpern und dem eigenen Zur-Welt-Sein:

Der Sinn des Films ist seinem Rhythmus einverleibt, wie der Sinn einer Geste der Geste unmittelbar ablesbar ist, und der Film will nichts bedeuten außer sich selbst. [...] Das Glück der Kunst ist zu zeigen, wie etwas eine Bedeutung anzunehmen beginnt, und zwar nicht

273 Helmuth Plessner: Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs [1925]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt a. M. 1982, S. 67–130, hier S. 77.

274 Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 79.

275 Balázs: Der sichtbare Mensch, S. 80.

276 Eisenstein: Die vierte Dimension, S. 127.

277 Maurice Merleau-Ponty: Das Primat der Wahrnehmung. Frankfurt a. M. 2003 [1946]; Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung.

278 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 181.

durch Anspielung auf bereits entwickelte und erworbene Ideen, sondern durch die zeitliche oder räumliche Anordnung der Elemente. [...] Der Film läßt sich nicht denken, er läßt sich wahrnehmen.²⁷⁹

Das emotionale Erleben der Zuschauer kann als eine Resonanz begriffen werden, ein Mitschwingen und Materialisieren der audiovisuellen Bewegungsbilder am eigenen Leib, dem „für alle anderen Gegenstände *empfindliche[n]* Gegenstand“.²⁸⁰ Der Rhythmus, der Raum dieses Mitschwingens ist an den Bildern, an ihren Verlaufsgestalten zu analysieren und als eine Formgebung des leiblichen Fühlens qualitativ zu beschreiben als „die jeweilige Art und Weise des Gebrauchs des Leibes, der in der Emotion in eins vollzogenen Formgebung von Leib und Welt“.²⁸¹

In der filmwissenschaftlichen Theoriebildung ist dieser phänomenologische Ansatz – abgesehen von wenigen, meist doch tendenziell psychologistisch argumentierenden, Ansätzen der empirischen Filmologie der 1940er und 1950er Jahre²⁸² und solchen die eher dahin gehen, dass der Film selbst Phänomenologie betreibt²⁸³ – erst wieder durch eine Rezeption des Konzepts des *embodiment* belebt und systematisch ausgebaut worden. Bei Vivian Sobchack wurde konsequent die Idee formuliert, dass das emotionale Erleben der Zuschauer darin besteht, am eigenen Leib eine fremde, expressiv gewordene Wahrnehmungserfahrung mit ganz eigenen Verhaltensweisen und Intentionalitäten – die Wahrnehmungsweise der Filmkamera – zu realisieren:

In a search for rules and principles governing cinematic expression, most of the descriptions and reflections of classical and contemporary film theory have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of this experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator – all *viewers viewing*, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute *the perception of expression* and the *expression of perception*. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience

279 Merleau-Ponty: Das Kino und die neue Psychologie [1947]. In: ders.: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg 2003, S. 29–46, hier S. 44.

280 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 276, [Herv. im Orig.].

281 Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 224.

282 Vgl. u. a. Albert Michotte van den Berck: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [1948]. In: Montage/AV 12 (2003), H.1, S. 110–125; Albert Michotte van den Berck: Die emotionale Teilhabe des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [1953]. In: Montage/AV 12 (2003), H.1, S. 126–135.

283 In diese Richtung lassen sich die Realismus-Konzeption André Bazins sowie Passagen bei Merleau-Ponty („Das Kino und die neue Psychologie“) lesen. Diese Tendenz vertritt auch Edgar Morin: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Stuttgart 1958 [1956].

through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the *intersubjective* basis of objective cinematic communication.²⁸⁴

Der Film, den wir sehen, ist daher nicht einfach nur ein sichtbares Objekt für sich und auch nicht nur eine Ansammlung, Aneinanderreihung sichtbar gemachter Dinge und Körper, sondern selbst eine durch die Projektion wahrnehmbar gemachte Wahrnehmung eines der Bewegung und der Be-Deutung mächtigen filmischen Körpers. Die Zuschauererfahrung beschreibt demnach eine dialogische Verschränkung zwischen dem leiblichen Empfindungsvermögen der Zuschauer und der Aktivität des, ganz und gar unmetaphorisch gemeinten, filmischen Körpers:

The film experience is predicated, therefore, on the *significance of movement*, on its activity of choice-making, which is lived through the bodies of both the spectator and the film. [...] We understand that world we see projected before and for us as present *to* and *for* (not merely *in*) an embodied and conscious subject other than ourselves. [...] We recognize the moving picture as the work of an anonymous and sign-producing body-subject intentionally marking visible choices with the very behavior of its bodily being.²⁸⁵

Eine medientheoretische Kritik an Sobchack und anderen neophänomenologischen Filmtheorien sieht in ihnen das Problem, dass sie die filmische Wahrnehmung anthropomorphisieren und so normativ setzen. Auch wenn Sobchack selbst dies negiert,²⁸⁶ so laufen ihre Beschreibungen des kinematographischen Apparates darauf hinaus, ihn in seiner historischen Emergenz so zu beschreiben, als

284 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 5, [Herv. im Orig.].

285 Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 277–278, [Herv. im Orig.]. Aus der Sicht einer Theorie der audiovisuellen Modulation der Gefühle ist ein Schwachpunkt der systematischen Ausarbeitung der Verhältnisse zwischen dem viewing-view der Kamera und dem viewed-view der Zuschauer bei Sobchack die Tatsache, dass sie die Bewegungsintentionalität stets sehr nah an einer Rekonstruktion des Verhaltens der Film-Kamera als dem Subjekt des Films denkt und weniger an den expressiven räumlichen und zeitlichen Intensitäten des Filmbildes. Dagegen zeigt sich, etwa in den Filmanalysen, in denen eine Dimension der affektiven Assoziation des Bildes mit spürbaren Oberflächen, Synästhesien und Atmosphären beschrieben wird, dass das filmische Bild unmittelbar eine durchgehende Modulation leiblicher Erfahrungsmuster ist, die sich in der Dauer des Films entfaltet. Vgl. dies.: *What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 2004, S. 53–84. In der Betonung des Haptischen und Taktilen bei Sobchack folgen auch andere neophänomenologische Arbeiten: Vgl. Laura Marks: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham 2000; Jennifer Barker: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley 2009.

286 Sobchack: *What My Fingers Knew*, S. 66, Anm. 48.

hätte er sich gemäß einem Bild vom lebendigen, menschlichen Körper als einer Norm teleologisch entwickelt.²⁸⁷

Andere Arbeiten gehen sogar so weit, tatsächlich den Bezug der Filmästhetik auf die alltäglichen Vermögen und Strukturen des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens nicht von ästhetischen Erfahrungsmodalitäten aus zu denken, und stattdessen den Film als bereits vollständig angepasste, zugerichtete Filmkörperlichkeit zu postulieren. So behauptet Barker: „The film’s body models itself on human styles of bodily comportment, and the viewer’s body in turn mirrors the muscular behavior of the film’s body.“²⁸⁸

In eine ähnliche Richtung zielt auch die Deleuzesche Kritik an der Phänomenologie und an Merleau-Ponty. Er wirft diesen vor, eine ‚natürliche Wahrnehmung‘ zur Norm zu machen und die Bewegungsgestalten des Films nur im Sinne von Konformität oder Abweichung zu begreifen.²⁸⁹ Deleuze bezieht sich dabei auf eine, in ihrem Verständnis von Film sicherlich problematische, Passage in der *Phänomenologie der Wahrnehmung*.²⁹⁰ Demgegenüber lässt sich aber auch mit Merleau-Ponty argumentieren, dass die These, die verkörperte Wahrnehmung sei Ausgangspunkt des Welt- und Film-Zugangs, nicht auf eine natürliche oder alltägliche Dimension festgelegt ist: „Der Gebrauch, den der Mensch von seinem Leibe macht, transzendiert den Körper als bloß biologisch Seiendes.“²⁹¹

In diesem Sinne soll an dieser Stelle die Position vertreten werden, dass das Verhältnis zwischen filmtechnischer und menschlich-alltäglicher Wahrnehmung keine stabilen, psychologisch oder anthropologisch zu eruiierenden Koordinaten hat, sondern sich je unterschiedlich in den ästhetischen Strategien der Filme realisiert. Denn einerseits ist, so wie die ästhetische Erfahrung in Kontinuität zur alltäglichen Erfahrung steht, der wahrnehmende Körper im Kino kein anderer als der gleiche alltägliche Körper, der „eine reale sinnliche Erfahrung [...] in einem sinnlichen Kontinuum von Bild, Subjekt und Welt“²⁹² macht. Andererseits gilt es, die ästhetischen Modalitäten dieser real sinnlichen Erfahrungen auf ihre historische, kulturelle Gemachtheit, ihre Eigenschaft als eben auch technisch-maschinelle Ahumanität außerhalb alltäglicher, pragmatischer Wahrnehmungsmuster zu untersuchen. Die Wahrnehmungen und Empfindungen im Kino sind als

287 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 251. Vgl. hierzu Drehli Robnik: *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 246–280, hier S. 261.

288 Barker: *The Tactile Eye*, S. 77.

289 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a. M. 1997 [1983], S. 85.

290 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 92.

291 Ebd., S. 224, Vgl. Sobchack, *The Address of the Eye*, S. 30–32.

292 Morsch: *Medienästhetik des Films*, S. 186.

Transformationen und Rekonstruktionen auf die Erfahrungspotentiale der verkörperten Zuschauer bezogen, sie transformieren audiovisuelle Strukturen in Formen des leiblichen Zur-Welt-Seins.

Es gilt also, das mimetisch-expressive Vermögen des Körpers und das der Bilder zusammen zu denken und die Strukturen der Bilder als Operatoren zu begreifen, die einer verkörperten Existenz nicht nur mundgerecht zuarbeiten, sondern sie herausfordern, irritieren und mit ihr spielen können.²⁹³

Zugleich ist auch Vorsicht geboten, die Beschreibung der Körperlichkeit von Kino-Erfahrung zu schnell mit einer utopischen Imagination eines subversiven, emanzipierten Körpers gleich zu setzen. Solche Utopien feiern die Negation sprachlich und symbolisch festgelegter Subjektivität durch ästhetische Formen der körperlichen Überwältigung, des Kontrollverlusts und die Befreiung der leiblichen Subjektivität von kulturgeschichtlichen Zurichtungen.²⁹⁴

Hier liegt mitunter der Eindruck nahe, daß eine (Kino)Kultur des Sich-selber-wieder-sichtig-spüren-Wollens, der Vergewisserung über intakte Genußfähigkeit und leibliche Ganzheit ihre theoretischen Weihen erhält.²⁹⁵

Diese Tendenzen übergehen, dass auch die Performanzen der Körper – schon jenseits symbolischer Einschreibungen – ein Schauplatz gesellschaftlicher Grenzziehungen und Zurichtungen sind.

Die dynamischen Rhythmen und Intensitäten des filmischen Bildes treffen nicht auf ein diesen vorgängiges, kohärentes Zuschauersubjekt, sondern die den Film erfahrende Subjektivität ist die Realisierung der audiovisuellen Zeitlichkeiten und Affektprozesse. Eine phänomenologische Filmanalyse zielt darauf, die Genese komplexer Sinnstiftungsprozesse und medienpezifischer Subjektivierungen aus den dynamischen Rhythmen und Intensitäten des Films als expressiver Form zu entfalten: „wie etwas eine Bedeutung anzunehmen beginnt, [...] durch die zeitliche oder räumliche Anordnung der Elemente“.²⁹⁶

Es ist also eine Idee von Körper, Bild und Bewegung zu entwerfen, für die der Ausgangspunkt in der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung die affektökonomischen Kräfte selbst sind, die im Sinnlichen arbeiten. Deleuze und Guattaris Sensualismus versucht jegliche individuierte Gegenstands- und Erkenntnisbezogenheit des Sinnlichen zu vermeiden, um direkt auf die

293 Vgl. Morsch: Medienästhetik des Films, S. 199.

294 Stellvertretend hierfür insbesondere Steven Shaviro: *The Cinematic Body*. Minneapolis 1993. Vgl. Morsch: Medienästhetik des Films, S. 40 – 46.

295 Robnik: Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie, S. 261.

296 Merleau-Ponty: *Das Kino und die neue Psychologie*, S. 44.

kontingenten und partikularen Intensitäten, die ereignishaft gegebenen Verbindungen im Sinnlichen zu kommen:

Die Perzepte sind keine Perceptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, die durch sie hindurchgehen. Die Empfindungen, Perzepte und Affekte, sind Wesen, die durch sich selbst gelten und über alles Erleben hinausreichen. Sie sind, so könnte man sagen, in der Abwesenheit des Menschen, weil der Mensch, so wie er im Stein, auf der Leinwand oder im Verlauf der Wörter gefaßt wird, selbst eine Zusammensetzung, ein Komplex aus Perzepten und Affekten ist.²⁹⁷

Der Ausdruck,²⁹⁸ die Sensation²⁹⁹ und das Affekt-Bild³⁰⁰ sind bei Deleuze Zeichen, die von Ereignissen des Tuns, Leidens, Affizierens und Affiziertwerdens gegeben werden und dabei jegliches subjektives Trägertum, jede Narrativierung übersteigen und so erst die Möglichkeit von Bewusstsein, Freiheit und dem Anderen konstituieren.

Das filmische Bild wird so nicht nur von Subjekten und Körpern verarbeitet. Es stellt selbst ontologische Fragen: Wie entsteht ein Körper? Was heißt Denken in Bildern und Bewegungen? Die Geschichte seiner Formen entspricht keiner Abfolge von Formen der Repräsentation von Wirklichkeit, sondern einer Entfaltung von Zeichen als Relationen. Deren mögliche Zusammensetzungen ergeben jeweils verschiedene, auseinander herleitbare Formen, Raum, Materie und Zeit zu denken:

Und in jedem Fall lassen sich die Gedanken nicht von den Bildern trennen, sie sind den Bildern vollkommen immanent. Es gibt keine abstrakten Gedanken, die sich unterschiedslos in diesem oder jenem Bild verwirklichen würden, sondern lediglich konkrete Gedanken, die nur durch diese Bilder und ihre Mittel existieren.³⁰¹

Zu der Konkretheit der Gedanken gehört es nun bei Deleuze, dass sie als mentale Prozesse nicht zu trennen sind von einer affektiven Dimension. Die Zeichenhaftigkeit der filmischen Bilder ist identisch mit ihrem Vermögen, Körper zu affizieren. Die Bewegtheit und Zeitlichkeit der Bilder als Verlaufsformen werden zu

297 Gilles Deleuze und Félix Guattari: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 1996 [1991], S. 191–192.

298 Gilles Deleuze: Spinoza und das Problem des Ausdruck in der Philosophie. München 1993 [1968].

299 Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation. München 1995 [1981].

300 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 123–170.

301 Gilles Deleuze: Kino 1, Premiere [1983]. In: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995. Frankfurt a. M. 2005, S. 199–201, hier S. 199.

einer Praxis – wie das Philosophieren über Filme eine andere Praxis ist³⁰² –, eine „Psychomechanik“,³⁰³ mit der sich Erfahrungen, Affekte und Perzepte jenseits von Subjektivität und Objektivität realisieren, sich als relationale Wesen und Entitäten³⁰⁴ entfalten: „Die Emotion sagt nicht ‚Ich‘.“³⁰⁵

Der entscheidende Einsatzpunkt für meine Untersuchungen ist nun, dass hiermit plausibel wird, inwiefern man die Gefühle im Kino eben nicht als Privateigentum der Zuschauer zu konzeptualisieren hat. D. h. die Gefühle sind in den zeitlichen Strukturen des Films als Potenzen angelegt, sie sind Gefühlsqualitäten, die noch nicht in ihre Bestandteile des ‚von wem gefühlt‘ und ‚in Bezug worauf gefühlt‘ zerteilt werden können, die sich der Affizierbarkeit der Zuschauer als einem Möglichkeitsspektrum ermächtigten:

Weinen oder vielmehr zum Weinen bringen, auch zum Lachen bringen, sind Funktionen dieses oder jenes Bildes. [...] In GEBROCHENE BLÜTEN [BROKEN BLOSSOMS] von Griffith ist es normal und notwendig zu weinen.³⁰⁶

Die Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle der Zuschauer sind unmittelbar Funktionen der Bilder, weil wir als Zuschauer selber Bilder sind, das heißt Zusammensetzungen aus Fähigkeiten Objekte zu erfassen, zu handeln, zu affizieren und affiziert zu werden:

Jeder von uns ist als spezifisches Bild oder etwaiges Zentrum nichts anderes als eine Anordnung dieser drei Bilder, eine Fusion von Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild.³⁰⁷

Eine weitere zentrale These in Deleuze' Filmtheorie ist die Betonung des Films als ein offenes Ganzes in dem Sinne, dass die Film-Erfahrung stets auf das Durch-

302 Gilles Deleuze: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M. 1997 [1985], S. 358.

303 Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 335.

304 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 134–138.

305 Gilles Deleuze: Die Malerei entflammt das Schreiben [1981]. In: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995. Frankfurt a. M. 2005, S. 173–178, hier S. 178.

306 Deleuze: Kino 1, Premiere, S. 204.

307 Deleuze: Das Bewegungs-Bild, S. 97. Die hier letztgenannte Ausprägung dieser zeitlichen Strukturen, das Affektbild, ist dabei insofern zentral, als es als Einheit zugleich eine Unterbrechung, „Bildtypus und Bestandteil aller Bilder“ (Ebd., S. 123) zugleich ist. Es ist Bestandteil aller Bilder des Bewegungs-Bildes, weil es das notwendige, trennende und verbindende, Intervall zwischen dem Wahrnehmen und dem Handeln besetzt und dort Bewegung und Zeitlichkeit als Zustände erlebbar, subjektivierbar macht. Und es gehört konstitutiv zum Zeit-Bild, weil es gerade die Unterbrechung ist, die dieses als „Riß des sensomotorischen Bandes“ (Deleuze: Das Zeit-Bild, S. 347) kennzeichnet, mit dem die Zeit selbst zur unmittelbaren Darstellbarkeit kommt.

laufen eines Films in seiner Ganzheit betrachtet werden muss und dass diese Ganzheit aber nicht statisch und geschlossen ist. Es ist ein Ensemble, das sich mit jedem Moment, mit jeder Einstellung und jedem Schnitt als Ganzes verändert: „Gerade das Ganze ist keine Gesamtheit, sondern der fortwährende Übergang von einer Gesamtheit zur anderen, die Umwandlung einer Gesamtheit in eine andere.“³⁰⁸ Der Film ist eine Mannigfaltigkeit, die ihre einzelnen Glieder und Ebenen nicht einfach unterschiedslos in sich aufnimmt. Der Film, wie die Malerei, die Musik und die Literatur, gibt uns die Welt als eine beständige Modulation und Energievariation von Bewegung und Zeit, von Körpern und Kräften.

Ich möchte an dieser Stelle noch in aller Kürze zwei weitere Referenzen anführen, die sich an eine solche Konzeption der audiovisuellen Modulation von Gefühlen als eine Entfaltung von Affekten in der zeitlichen Gestaltung von Intensitäten und Rhythmen anschließen lassen und ihr zusätzliche Perspektiven verleihen.

Da ist zum einen die von Raymond Bellour explizit in Fortsetzung oder Ergänzung deleuzianischer Thesen ins Spiel gebrachte Theorie der Vitalitätsaffekte oder Vitalitätsformen des Entwicklungspsychologen Daniel Stern.³⁰⁹ Darin werden Affekte als in sich geschlossene Verlaufsgestalten der Bewegung, des Rhythmus und der Intensität angesetzt, die nicht an einzelne Modalitäten der Wahrnehmung oder der Interaktionsformen geknüpft sind. Es handelt sich um synästhetische Muster wie zum Beispiel das Schleichende, das Anschwellende, das Explosionsartige oder das Verblassende, die sich als jeweils spezifische Erfahrungen sowohl im Wahrnehmen und im Handeln als auch im Fühlen und im Denken ereignen können. Diese leiten sich aus primordialen Formen der intersubjektiven, modalitätsübergreifenden Interaktion her, der affektiven Spiegelung des Gesichtsausdrucks des Säuglings in der Stimme der Mutter. Als eine ähnliche Interaktion der ständigen Übersetzung von Wahrnehmungen in Gefühle ist, so Bellour, auch das Kino denkbar, denn es erzeugt

durch die Vielfalt seiner Bestandteile (das Bild samt allen Modalitäten der Tonspur) die dauernde Illusion einer sinnlichen Abstimmung zwischen den Elementen, aus denen die Welt besteht, und zwischen den Körpern, die sich in ihr entfalten.³¹⁰

308 Gilles Deleuze: Über Das Bewegungs-Bild [1983]. In: ders.: Unterhandlungen. 1972–1990. Frankfurt a. M. 1993, S. 70–85, hier S. 84.

309 Bellour: Das Entfalten der Emotionen; Raymond Bellour: Daniel Stern und die Einstellung. In: Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München 2010, S. 35–50; Daniel Stern: The Interpersonal World of the Infant. New York 1985; Daniel Stern: Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development. Oxford 2010.

310 Bellour: Das Entfalten der Emotionen, S. 86–87.

Leider gibt es sowohl bei Stern³¹¹ als auch bei Bellour³¹² eine Tendenz, die Vitalitätsformen als kurze Gegenwartsmomente mit der filmischen Einstellung als technischer Einheit gleichzusetzen und damit hinter die Komplexität der Bewegungsmodulationen audiovisueller Formen zurückzufallen, die sie eigentlich gerade durch die Betonung von amodalen Rhythmen und Intensitäten gewonnen haben.

Die zweite Referenz ist die Neue Phänomenologie nach Hermann Schmitz, die auf eine ganz ähnliche Dimension amodalen Affiziertseins zielt, wie man sie bei Stern und Bellour findet. Sowohl mit Deleuze als auch mit Schmitz lässt sich der Zusammenhang von ästhetischen Prozessen und Gefühlen zurückführen auf eine unhintergebar synästhetische zeitliche Variation der dynamischen Volumen des Leibes. Bei Deleuze heißt es über die *Logik der Sensation*, sie sei eine Operation, die

in unmittelbaren Kontakt mit einem vitalen Vermögen steht, das alle Gebiete sprengt und sie durchquert. Dieses Vermögen ist der Rhythmus, der tiefer reicht als der Blick, das Gehör etc. [...] Und dieser Rhythmus durchquert ein Gemälde, wie er ein Musikstück durchquert. Diastole und Systole: die Welt, die mich selbst ergreift, indem sie sich um mich schließt, das Ich, das sich zur Welt hin öffnet und sie selbst öffnet.³¹³

Was Deleuze hier auf die Tätigkeit der Herzmuskels bezieht, erscheint bei Schmitz als an der Weitung und Engung der Atmung exemplifiziert.³¹⁴ Die Gestaltverläufe der Kunst – Schmitz betrachtet vor allen Dingen größere Zeiträume in der Architektur und in den bildenden Künsten – sind für ihn leiblich wahrgenommene Gefühlsdispositionen.³¹⁵ In der Steigerung von den Bewegungsanmutungen der Bauwerke und Bildnisse, handelt es sich nun bei dem audiovisuellen Formen um komplexe, sich in der Zeit entfaltende Gestaltverläufe von Bewegungen selbst. Die Kommunikation zwischen filmischem Bild und Zuschauerkörper lässt sich in der Terminologie Schmitz' als ein Fall von einseitiger „antagonistischer Einleibung“ klassifizieren, in der die wahrgenommenen „Brückenqualitäten“ der audiovisuellen „Bewegungssuggestionen“ und der „synästhetischen Charaktere“ zugleich am eigenen Leib gespürt werden.³¹⁶

Die in den Werken der Kunst sich entfaltenden Atmosphären und Stimmungen sind objektivierte, allgemein gemachte leibliche Grundstimmungen, die das

311 Stern: *Forms of Vitality*, S. 94

312 Bellour: „Daniel Stern und die Einstellung“.

313 Deleuze: Francis Bacon, S. 31.

314 Schmitz: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie, S. 75.

315 Hermann Schmitz: *Der Leib im Spiegel der Kunst*. System der Philosophie. Bd. 2/1. Bonn 1966, S. X, S. 44, S. 83 und passim.

316 Schmitz: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie, S. 40.

leibliche Spüren der Rezipienten bilden, umbilden, ergänzen, so dass letzten Endes die Künste, Architekturen und Medienpraktiken nicht nur eine Geschichte haben oder in der Geschichte sind, sondern selbst historisch wirksam werden und als die sich vollziehende „Geschichte menschlicher Leiblichkeit“³¹⁷ erscheinen.

Die Möglichkeiten, die „Kategorialanalyse der Leiblichkeit“³¹⁸ von Engung und Weitung, Spannung und Schwellung, Richtung und Rhythmus systematisch zu einem filmanalytischen Modell auszuarbeiten, können an dieser Stelle leider nicht bis ins Letzte ausgelotet werden, ich werde jedoch in den einzelnen Filmanalysen versuchen, darauf zurückzukommen und die potentiellen Leistungen dieses Vokabulars aufzuzeigen.

Die Gefühle im Kino sind Rhythmen und Intensitäten, sie sind Phänomene des Übergangs und der Unterbrechung in der zeitlichen Struktur des Films als einer Ganzheit. Sie sind, so gesehen, nicht festgelegt auf die Repertoires der Zuschauer als biologischen oder sozialen Wesen, im Gegenteil:

Ein Werk ist immer die Schaffung neuer Raumzeiten (es geht nicht darum, innerhalb eines bestimmten Raums und einer bestimmten Zeit eine Geschichte zu erzählen – die Rhythmen, die Lichtverhältnisse, die Raumzeiten müssen selber zu Personen werden). [...] Bei Kunstwerken kommt es zu einer Vervielfachung der Emotion, zu einer Befreiung der Emotion, zur Erfindung neuer Emotionen.³¹⁹

2.4.4 Filmgefühle als die zeitliche Struktur der Bewegtbilder

Es geht also in der Untersuchung der audiovisuellen Modulation der Gefühle nicht allein um eine Einwirkung des Films auf die Zuschauer, nicht um das Anstoßen und Verteilen von Gefühlen, die der Film schon als kulturelles oder biologisches Gefühlsrepertoire vorfinden würde, sondern ganz konkret um die Herstellung von Affekten als Formen des Zur-Welt-seins und des Sich-Verhaltens, um die Herstellung einer Affektivität und Subjektivität, die es ohne die Interaktion von Film und Zuschauerkörper nicht geben würde. Mit Dewey lässt sich dies so beschreiben, dass die Strukturen des Films eben nicht als in sich vollständig konstituierte Stimuli verstanden werden, die in den Zuschauern eine bestimmte, nur biologisch

317 Schmitz: Der Leib im Spiegel der Kunst, S. X.

318 Schmitz: Der Leib im Spiegel der Kunst, S. 19–36.

319 Deleuze: Das Gehirn ist die Leinwand [1986]. In: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995. Frankfurt a. M. 2005, S. 269–277, S. 275.

oder psychologisch erklärbare *response* hervorrufen würden.³²⁰ Stattdessen konstituiert die audiovisuelle Expressivität als zu vollziehende, verkörperte Wahrnehmungsakte im Sinne eines je spezifischen Modus ästhetischer Erfahrung bereits die Gefühle der Zuschauer. Eine fertig gestimmte und temperierte Klaviatur der Gefühle, ein Spektrum von filmischen Basisemotionen gibt es nicht. Qualifizierbar und festlegbar sind die Affekte erst dann, wenn andere soziokulturelle, sprachliche und sprachähnliche Register und Praktiken hinzukommen, wenn die Affekte in Rhetoriken und Poetiken, wie zum Beispiel die Affektpoetiken des Genrekinos, eingebunden werden.

Das Ziel ist es, audiovisuelle Strukturen so zu beschreiben, dass deutlich wird, inwiefern die Bearbeitung von Raum und Zeit selbst ein komplexes Gefühl darstellt und inwiefern filmische Gefühle in Prozessen des Aufeinanderbeziehens unterschiedlicher Zeitstrukturen bestehen. Zur Umsetzung eines solchen Konzepts einer audiovisuellen Modulation der Gefühle kann an die theoretischen Arbeiten und filmanalytischen Modelle Hermann Kappelhoffs³²¹ zum Melodrama und zum Verhältnis zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Phantasiarbeit angeknüpft werden: Die Bewegtheit der Bilder, der Figuren und Dinge, ihre zeitliche Struktur wird als die objektive, äußere Kehrseite einer emotionalen Bewegung fassbar, die einerseits mediales Konstrukt ist und die sich andererseits zeigt als vom Zuschauersubjekt durchlaufene affektive, perzeptive und kognitive Prozesse.³²²

Die Bewegungen, synästhetischen Intensitäten und Rhythmen, die als die Gestaltung von Figuren, Dingen und Handlungsorten erscheinen und verstanden werden, sind zugleich als Kräfte und Vektoren auf die Leiblichkeit der Zuschauer bezogen, wo sie sich als eine sich beständig modulierend verändernde Idee vom Ganzen einer Welt des Films realisieren:

Das Ganze des Films, das ist die konkrete Dauer, in der sich dem Zuschauer die Kräfte erschließen, die diese filmische Welt durchherrschen: Das Ganze des Films ist vor allem eine spezifische Art und Weise des Hörens und Sehens. [...]

Im selben Zug wie der Zuschauer die je eigene Wahrnehmungsweise der filmischen Welt in seinem eigenen Sehen und Hören realisiert, verwirklicht er die räumlichen Figurationen als eine spezifische Empfindungsweise. Er realisiert in der Dauer des Films dessen sinnliche Ordnung als ein entstehendes, wachsendes, als ein ihn ergreifendes Gefühl.³²³

320 Dewey: *The Theory of Emotion II*, S. 26: „This distinction of stimulus and response is one of interpretation, and of interpretation from the standpoint of the value of some act considered as an accomplished end.“

321 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

322 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 16–24.

323 Kappelhoff: *Die vierte Dimension des Bewegungsbildes*, S. 310–311.

Der Begriff der Ausdrucksbewegung, der im Anschluss an diese theoretischen Überlegungen in einer filmanalytischen Methode fruchtbar gemacht werden soll, dient nun dazu, diese emotionalisierenden Zeitformen und Gestaltmuster zu synthetisieren und zu schematisieren, ohne dabei universelle Wesenheiten und Stereotypen zu kreieren:

Eine Methode, die auf eine solche analytische Beschreibung abzielt, muss die kompositorische Gestaltung audiovisueller Bewegungsbilder als ein temporales Wahrnehmungserleben greifbar und in ihrer Funktion für die Prozesse der Affektentwicklung und der Bedeutungskonstruktion von Zuschauern evident und überprüfbar machen. In diesem Sinne zielt die von uns entwickelte Methode nicht auf die Isolierung einzelner kompositorischer Elemente spezifischer affektiver Wertigkeit (*Mood Cues*), sondern auf die Bewegungsfiguration audiovisueller Kompositionen selbst, auf deren temporale Gestalt.³²⁴

In der Praxis sieht diese Methode dann so aus, dass drei grundlegende Ebenen zeitlicher Segmentierung audiovisueller Formen identifiziert werden, deren mittlere Ebene einem naiven Allgemeinverständnis des Films unmittelbar zugänglich ist: die Einheit der Szene. Die oberste Ebene bezeichnet demnach „die Anordnung der szenischen Einheiten selbst als dramaturgische Makrostruktur eines gestalteten Verlaufs des Zuschauergefühls“.³²⁵ Diese „Affektdramaturgie“³²⁶ meint keine bloße Abfolge von Affektqualitäten, keine bloße Nummernrevue diskreter Emotionsadressierungen. Sie meint die strukturierte, durchgängige Modulation und prozessuale Interaktion von Gefühlen in der Dauer des Films.³²⁷ Die unterste Ebene zielt dagegen auf die mikrostrukturellen Einheiten, die einer Szene ihre spezifische kompositorische Gestalt als dynamisches Muster verleihen: „Diese als Ausdrucksbewegungseinheiten bezeichneten Bewegungsfigurationen eröffnen uns die Möglichkeit, die audiovisuelle Komposition einer Szene als dynamische Fügung ihrer zeitlichen Segmente zu beschreiben.“³²⁸

Eine leitende Hypothese, die sich aus dieser Methode der zeitlichen Segmentierung des Films und der durchgehenden dynamischen Modulierung des Zuschauergefühls durch die gestalthaft komponierten Muster der Segmente ergibt, ist dass wir es in audiovisuellen Formen nie mit klar umrissenen, eindeutig

324 Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 87.

325 Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 88.

326 Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 89.

327 Man könnte dieses durchgängige Zuschauergefühl mit Tarja Laine auch als ‚Gefühlskern‘ des Films bezeichnen. Vgl. Tarja Laine: *Feeling cinema*, S. 3: „An emotional core is not a quality „attached“ to the film externally. Rather it is an „affective quality“ [...] that is immanent to the film and inseparable from the spectator’s aesthetic experience.“

328 Kappelhoff/Bakels: Das Zuschauergefühl, S. 90.

klassifizierbaren Gefühlen zu tun haben, sondern immer nur mit je spezifischen Mischungen, Verläufen und Verknüpfungen. Zudem sind diese Muster nie eindeutig auf einzelne Gestaltungsebenen des Films wie die Schnittfrequenz oder Einstellungsgröße zurückführbar. Daher ist es nicht möglich, allgemeine, Vorhersagen generierende Gesetze für das Verhältnis einfacher ästhetischer Eigenschaften und ihre expressiven, affizierenden Qualitäten aufzustellen:

The reason that we cannot formulate the laws underlying expression is not because they do not exist, but rather because there are too many of them. [...] Every distinct work of art instantiates different laws of expression.³²⁹

Es ist das Zusammenspiel der verschiedenen komplexen und diffusen Gefühle, die als Erfahrung ihres Zusammenspiels, ihrer Beziehung im Sinne einer Einheit in der Vielfalt, den einzelnen Film als eine affektive ästhetische Erfahrung ausmachen.

2.5 Schuldgefühle als ästhetische Modalität

Es wird also von einem filmanalytischen Konzept ausgegangen, in dem die Gefühle der Zuschauer verstanden werden als die in ihrem eigenen leiblichen Empfinden realisierte Dauer der Entfaltung des filmischen Bildes. Audiovisuell modellierte Gefühle sind Prozesse des Aufeinanderbeziehens von Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten. Daran schließt sich die These an, dass sich auch die symbolischen und sprachlichen, normativen und politischen Register kultureller Weltauslegung mit der Affektivität individueller Leiblichkeit verbinden.

Im Folgenden soll die Position vertreten werden, dass es bestimmte audiovisuelle Inszenierungen zum Kalkül haben, auf Seiten der Zuschauer eine somatische ‚response‘ hervorzurufen, die dazu geeignet ist, das Verhältnis der Zuschauer zum Dargestellten im Sinne eines normativ zu wertenden Sachverhalts zu konstruieren: Spezifische sensomotorische Erregungen führen zur Empörung, die Dauer eines Blickes gestaltet Scham, ein getragener Rhythmus macht uns stolz. Als eine Form solch moralisch relevant werdender affektiver Adressierungen möchte ich daher bestimmte audiovisuelle Dynamiken und Zeitverhältnisse daraufhin untersuchen, inwiefern sie das Selbstempfinden der Zuschauer als ein Schuldgefühl modulieren. In den Blick genommen werden soll eine besondere Ausprägung der Grundstrukturen kultureller Arbeit an den zeitlichen Strukturen leiblicher Selbst- und Weltverhältnisse. Gefühle sind sowohl die Prozesse selbst als auch die Materialien, mit denen Filme als ästhetische Erfahrung geteilte Werte und

329 Derek Matravers: *Art and Emotion*. Oxford 1998, S. 212–213.

Normen, wahrnehmbare und spürbare Strukturen der sozialen Welt gestalten. Filme bestätigen, modellieren oder verunsichern die leiblich fundierten Koordinaten unserer kulturellen Selbstverortungen. Gefühle sind in dieser Hinsicht nicht die Zustände privater Innenwelten, sondern werden hergestellt, zirkulieren und stellen Relationen her zwischen den leiblich-affektiv strukturierten Selbstbezügen und den dynamischen Formen kultureller Deutungs- und Identitätsmuster: „[E]motions work by working through signs and on bodies to materialise the surfaces and boundaries that are lived as worlds.“³³⁰

Und dies gilt auch und vor allem dort, wo wir verstehen, dass wir mit unseren Wünschen und Selbstbildern in Prozesse von Macht und Gewalt, von Ein- und Ausschließungen, von Recht und Unrecht eingebunden sind. Die Arbeit der Gefühle besteht darin, Dysfunktionalitäten spürbar zu machen, die ererbten, kulturell eingeschliffen Muster und ihre Veränderbarkeit als Bearbeitung des eigenen leiblichen Selbst erfahrbar zu machen:

The emotional struggles against injustice are not about finding good or bad feelings, and then expressing them. Rather, they are about how we are moved by feelings into a different relation to the norms that we wish to contest, or the wounds we wish to heal. Moving here is not about 'moving on', or about 'using' emotions to move away, but moving and being moved as a form of labour or work, which opens up different kinds of attachments to others, in part through the recognition of this work *as work*.³³¹

Es geht mir also im Folgenden nicht darum, das Schuldgefühl mit anderen moralischen Affekten wertend zu vergleichen, für oder gegen das Schuldgefühl zu argumentieren und seine Angemessenheit oder Wünschbarkeit in spezifischen Situationen und Zusammenhängen herzuleiten oder zu widerlegen. Stattdessen will ich beschreiben, welche Formen von Subjektivierung, Normativität und Geschichtlichkeit auf dem Spiel stehen, wenn in Formen ästhetischer Erfahrung ein solches Gefühl als Modalität der Zuschaueradressierung analytisch begründet werden kann. Das Schuldgefühl soll als ästhetische Erfahrungsmodalität untersucht werden, mit der sich Zuschauer in eine gemeinschaftlich geteilte Welt des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens eingebunden erfahren und die diese Einbindung als eine Bearbeitung von Geschichtlichkeit als der Zeitlichkeit einer affektiven Bindung an irreversibles Leid und Unrecht gestaltet.

330 Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, S. 191. Vgl. auch Jack Katz: *How Emotions Work*. Chicago 1999. Eine ganz andere Form, dies begrifflich zu formulieren – als den Anteil der Affekte und Wünsche an der Produktion von Produktion – findet sich bei Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. Frankfurt a. M. 1974 [1972] und Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*. Vgl. zur aktuellen Rezeption auch Massumi: *Ontomacht*.

331 Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, S. 201, [Herv. im Orig.].

Zunächst gilt es hierfür, in der gebotenen Kürze und anhand einiger weniger Schwerpunkte, zu skizzieren, wie Schuld und Schuldgefühl als kulturelle Kategorien in der Geschichte behandelt wurden.

In einem nächsten Schritt, soll das Schuldgefühl in seinen Grundcharakteristika, wie es sich im Erleben lebensweltlicher Subjekte zeigt, analysiert und umschrieben werden. Dazu lehne ich mich an phänomenologische Beschreibungen an, mit deren Hilfe es mir im Anschluss möglich sein wird, Schuldgefühle im Sinne von individuell leiblich erfahrenen Gestaltprozessen als die Kehrseite von Gestaltprozessen ästhetischer Erfahrung zu behandeln. Welche Strukturen leiblichen Erlebens, welche dynamischen Verhältnisse zu anderen Gefühlsdomänen, welche Subjekt- und Objektbezüge und vor allen Dingen welche Strukturen von Zeitlichkeit lassen sich für das Schuldgefühl bestimmen? In dieser Arbeit ist daher die Frage nach den Schuldgefühlen nicht identisch mit einer Frage nach theoretisch feststellbarer und argumentativ herzuleitender, objektiver, moralischer Schuld: In der hier vertretenen Perspektive ist es nicht so, dass das Schuldgefühl *verursacht* würde von der Reaktion auf ein übertretenes Gesetz oder auf eine strafende Instanz, sondern dass bestimmte, schmerzhafteste Selbsterfahrungen, die Gewissensbisse, eine Übertretung, einen Bruch in der normativen Selbstverständlichkeit spürbar machen.³³²

Abschließend sollen daraus einige Grundzüge audiovisueller Inszenierungsmuster, durch die somatische Qualitäten des Schuldgefühls als Zuschauererleben gestaltet werden können, theoretisch bestimmt werden. Die filmanalytische Aufgabe der anschließenden Teile dieser Arbeit wird es dann sein, diese audiovisuellen Muster als Strukturen von Zeit und Bewegung zu identifizieren und als kulturelle Bedeutungsproduktion zu beschreiben. Die Tatsache, dass unser Verstehen von Genozid, Krieg, Rassismus und Zerstörung von Gefühlen durchwoben ist, dass das Nachdenken und Reden über sie affektiv grundiert ist, soll so nachvollziehbar gemacht werden. Diese These soll abschließend darauf zugespitzt werden, dass das Schuldgefühl eine affektive Modalität von Gemeinschaftsbindung und von kollektiven Erinnerungsprozessen ist.

Wenn also hier von Schuldgefühlen als ästhetischer Erfahrungsmodalität die Rede ist, dann sind damit explizit nicht sogenannte *guilty pleasures* von *camp* bis *trash* gemeint. Ich befasse mich in dieser Arbeit nicht mit solchen Rezeptionsprozessen, in denen Zuschauer sich als Konsumenten einer sozial geächteten oder verfeimten Unterhaltungsform oder eines bestimmten, Grenzen des ‚guten Ge-

³³² Vladimir Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*. 2. überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Paris 1951, S. 42. Vgl. Lotter: *Scham, Schuld, Verantwortung*, S. 142–145. Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 239–242.

schmacks‘ übertretenden Artefakts reflektieren.³³³ Zudem beschäftige ich mich auch nicht mit der Frage, ob man einem Film anmerken kann, dass seine Macher diese oder jene Gefühle in Bezug auf die gefilmten Gegenstände und Zusammenhänge gehabt hätten. Und schließlich geht es nicht um die moralische Bewertung des Films und seiner Produzenten – man denke etwa an die berühmt gewordene Kamerafahrt in Gillo Pontecorvos *KAPO* (ITA/FRA/YU 1960), mit der die von Emmanuelle Riva gespielte Figur nach ihrem Selbstmord rekadiert wurde und die Jacques Rivette für ein Zeichen von Niederträchtigkeit hielt.³³⁴ Ich verhandle nicht die Frage, ob ästhetischen Mitteln per se eine ethische Haltung inhärent sein kann, ob es erlaubt oder verwerflich ist, angesichts bestimmter Gegenstände klassische Vorstellungen von Schönheit, Balance und Komposition anzuwenden, oder ob es erlaubt oder verwerflich ist, bestimmte Gegenstände überhaupt zur Darstellung bringen zu wollen und ob dementsprechend die Zuschauer, so sie diese ethisch-ästhetische Norm akzeptieren und ihre Übertretung wahrnehmen, mit Schuldgefühlen reagieren würden.

Das Schuldgefühl soll im Folgenden als eine fundamentale Form sozialer, kultureller, historischer Prozesse gefasst werden, die moralisch konnotierte Subjektivierungseffekte gestalten. Als ästhetische Erfahrungsmodalität gestaltet das Schuldgefühl eine Rhetorik des Selbst und des Wir, mit der in affektiver Betroffenheit Verantwortung übernommen und kontingente Gemeinschaften konstituiert werden.

2.5.1 Kultivierungen der Schuld

Die ungeheure Menge an kulturellen Formen des ‚Schuldwissens‘, von der Religion über die Rechtsphilosophie bis zur Psychologie und Psychoanalyse, kann und soll in dieser Arbeit nicht umfassend rekonstruiert werden. Sie soll lediglich als Resonanzraum hier skizziert und später für die einzelnen Analysen fruchtbar gemacht werden, sofern sich die Modelle und Metaphern, die in den extrem diversen Kontexten entwickelt wurden, auch tatsächlich auf Gefühlsprozesse beziehen und sich zudem als Beschreibungen ästhetischer Strategien erweisen. Auf eine chronologische Vorgehensweise verzichte ich dabei bewusst, da eine der prägnantesten Eigenschaften der verschiedenen Schuldgefühlsdiskurse ihre Re-

³³³ Vgl. für eine solche kulturwissenschaftliche Fragestellung: Marc Jancovich, Antonio Lázaro Reboll, Julian Stringer und Andy Willis (Hg.): *Defining Cult Movies. The cultural politics of oppositional taste*, Manchester 2004.

³³⁴ Jacques Rivette: *De l’abjection*. In: *Cahiers du cinéma* (Juni 1961), H. 120, S. 54–55. Vgl. hierzu auch: Serge Daney: *Le travelling de Kapo*. In: *Trafic* (Herbst 1992), H. 4, S. 5–19.

kursivität zu sein scheint: Sowohl die moderne Existenzphilosophie bei Kierkegaard als auch die Phänomenologie der Werte bei Scheler greift auf den theologischen Begriff der Sünde zurück, während Sigmund Freud für den psychischen Zusammenhang von Kultur und Trieb „ein universelles Modell des menschlichen (männlichen) Schuldbewusstseins“³³⁵ im Ödipus-Stoff, der Kreuzigung Christi und in der Imagination eines archaischen Kollektivmordes vorfindet.

Der für mich zentrale Zug, der durch die einzelnen Kontexte zu verfolgen ist, wäre dabei die Gestaltung und Thematisierung der Schuld und der Schuldgefühle als Einübungen in Demut, Fehlbarkeit und die schmerzhaft Anerkenung der Getrenntheit der Menschen:

The truth here is that we *are* separate, but not necessarily *separated* (by something); that we are, each of us, bodies, i. e., embodied; each is this one and not that; each here and not there, each now and not then. If something separates us, comes between us, that can only be a particular aspect or stance of the mind itself, a particular way in which we relate, or are related (by birth, by law, by force, in love) to one another – our positions, our attitudes, with reference to one another. Call this our history. It is our present.³³⁶

Es sind die Schuld und das Schuldgefühl, die anzeigen und verfügbar machen, wann immer die Prozesse der gewaltsamen Ein- und Ausschließungen zwischen uns und andere geraten, wann immer eine mögliche Anerkennung und Solidarität verweigert wird.

Von der alttestamentarischen Opferschuld, die noch eng an die Vorstellung des strafenden Gottes geknüpft ist, über die neutestamentarische Vergebungsrhetorik und die *Confessiones* des Augustinus: Metaphysisch-religiöse Begriffe wie die Sünde und die Erbsünde nehmen die affektive Schuldfähigkeit als Ausgangspunkt oder Voraussetzung der Beziehung des Individuums und der Gattung zur Sphäre des Göttlichen.³³⁷ Noch im zwanzigsten Jahrhundert schreibt Max Scheler, dass jede Schuld eine Entfernung von Gott sei, dass hinter dem Schuldgefühl als der schmerzhaften Tatreue immer eine Seins- und Bekeh-

335 Claudia Benthien: Antikes ‚Schuldbewußtsein‘ und psychoanalytische Mythologie. In: Claudia Benthien, Hartmut Böhme, Inge Stephan (Hg.): Freud und Antike. Göttingen 2011, S. 241–267, hier S. 255.

336 Cavell: *The Claim of Reason*, S. 369, [Herv. im Orig.].

337 Martin Ritter: Schuld II. 1. Hebräische Bibel und Frühjudentum. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 1995, S. 1446–1447; Matthias Laarmann: Schuld. II. 2. Neues Testament und Patristik. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 1995, S. 1448–1450.

rungsreue spürbar würde, mit der sich die Seele heile und zu Gott zurückkehre, ja mit der wir überhaupt auf die Idee Gottes aufmerksam würden.³³⁸

In der späten Neuzeit wandelte sich die Bedeutung von Schuld und Sünde aus der Relation zur Wut und Strafe Gottes in eine Idee von Selbst als moralischer Identität, die sich als eine Relation zwischen Freiheit und Unfreiheit von Handlungen und Prinzipien, in einem Spannungsverhältnis aus Einheit und Entfremdung selbst hervorbringt. Während bei Ricœur³³⁹ dabei die Fehlbarkeit des Menschen im Zeichen der Unfreiheit und der Mythen des Bösen steht, ist sie bei Kierkegaard in der Freiheit als Möglichkeit der Wahl, der Aufgabe des Menschen, sich zu sich selbst als Menge von Differenzen und Synthesen zu verhalten und der darin schlummernden Unendlichkeit der möglichen Schuld begründet.³⁴⁰ Kierkegaard setzt deswegen an die Stelle eines Schuldgefühls für die konkrete endliche Schuld – die Angelegenheiten der Polizeien und der Gerichte – die Angst als das Gefühl für die Möglichkeit der Möglichkeit.³⁴¹

Während Kierkegaard die Schuld und das Verstrickt-Sein des Menschen in Verhältnisse, in denen er sich stets selbst verfehlen muss, als Ausgangspunkt für den Übergang von der Ethik in den Glauben behandelt, so besteht für Freud in dieser Relation unlösbarer Widersprüche das Prinzip von ‚Kultur‘. Angst, Verzweiflung und Schuldgefühl werden bei ihm als Grundgestimmtheiten aus der Anpassung des Individuums und seiner Triebbedürfnisse an die kulturellen Gebote des Triebverzichts hergeleitet.³⁴² Die Kultur schaltet den Aggressionstrieb aus und wendet ihn gegen das Ich. Der Verzicht auf Aggression ist dabei nicht das Ergebnis einer Einsicht in Gut und Böse, sondern die Folge von Erfahrungen des Liebesverlusts, des von außen induzierten Schuldgefühls.³⁴³ Dieses wird so weit

338 Max Scheler: Reue und Wiedergeburt [1917]. In: ders.: Vom Ewigen im Menschen. Bern/München 1954, S. 27–59.

339 Paul Ricœur: Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité. Paris 1960.

340 Sören Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode [1849]. In: Die Krankheit zum Tode/Furcht und Zittern/Die Wiederholung/Der Begriff der Angst, hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 2005, S. 25–177. Das Selbst des Menschen ist „ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält, und indem es sich zu sich selbst verhält, sich zu einem Anderen verhält.“ (Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode, S. 32).

341 Sören Kierkegaard: Der Begriff der Angst. [1844] In: ders.: Die Krankheit zum Tode/Furcht und Zittern/Die Wiederholung/Der Begriff der Angst, hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 2005, S. 441–640, hier S. 512.

342 Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur [1930]. In: ders.: Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften. Frankfurt a. M. 1994, S. 29–108.

343 Diese ursächliche Rolle des Über-Ich und der Imago des strafenden Elternteils ist der zentrale Topos psychoanalytischer Theorie zu Schuldgefühlen und Scham. Vgl. Gerhart Piers und Milton B. Singer: Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study. New York 1971 [1953], S. 15–30.

verinnerlicht, dass selbst der Triebverzicht auf dem Gewissen lastet, da er ja einen Aggressionswunsch zur Voraussetzung hat.³⁴⁴ So ist das Schuldgefühl, eine andauernde innere Spannung, unvermeidlich:

denn das Schuldgefühl ist der Ausdruck des Ambivalenzkonflikts, des ewigen Kampfes zwischen dem Eros und dem Destruktions- oder Todestrieb. Dieser Konflikt wird angefacht, sobald den Menschen die Aufgabe des Zusammenlebens gestellt wird.³⁴⁵

Während Sünde, Schuld und Schuldgefühl sich bei Kierkegaard als Verhältnis des Einzelnen zu Gott der direkten Mittelbarkeit entziehen und bei Freud erstens meist „völlig unbewußt“³⁴⁶ und zweitens als biologisch fundierte Triebdialektik ahistorisch bleiben, so ist hier die eigentlich brennende Frage, inwiefern man ein solches Schuldwissen in konkret historischen, kulturellen Praktiken analysieren könnte. Und der paradigmatische Fall für die ästhetische Erfahrung von Gemeinschaft und Aggression ist die attische Tragödie: Hier drängen die fundamentalen Konflikte und Widersprüche der Kultur zu ihrer Mittelbarkeit. In der antiken Tragödie zwischen Aischylos und Euripides kommt die Erfahrung zum Ausdruck, dass das Leben der Gemeinschaft auch davon abhängt, „daß sich die Verantwortung, die wir übernehmen müssen, in vielerlei Hinsicht über unsere normalen Absichten oder über das, was wir mit Absicht tun, hinausbewegt“.³⁴⁷

Die Schuld in der Tragödie zeigt die Sollbruchstellen des Gemeinwesens auf, zeigt, wie die Werte und Ideale konstitutiv mit Aggression und Terror verknüpft sind. Die Tragödie führt die Katastrophen, die Maßlosigkeiten und Grenzüberschreitungen, die das Gemeinwesen nicht loslassen, mit denen es nicht abschließen kann, immer wieder auf. Und genau dieses Immer-wieder-Aufführen kann man mit Léon Wurmser als die Endlosschleife der Dialektik von Scham und Schuldgefühlen begreifen.³⁴⁸ Wie auch immer man *katharsis*, *eleos* und *phobos*

344 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 76–80.

345 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 95.

346 Freud: Das Unbehagen in der Kultur, S. 97.

347 Bernard Williams: Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral. Berlin 2000, S. 87. Williams Thesen zu Moral und Gefühl in der griechischen Antike sind interessant und zugleich problematisch, insofern sie normativ wertend vorgehen – er preist „die „Vorteile des griechischen Verständnisses der ethischen Emotionen“ (Williams: Scham, Schuld und Notwendigkeit, S. 108) als „realistisch“ und „wahrhaftig“ (Williams: Scham, Schuld und Notwendigkeit, S. 111).

348 Léon Wurmser: Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten. Berlin/Heidelberg 1990 [1981], S. 112–117.

übersetzt³⁴⁹ und deutet, es sind die affektiven Wirkungen einer Begegnung mit der eigenen Nicht-Identität, mit der Störung und Auflösung der ästhetischen Operationen der politischen Selbstinszenierung:

Die Tragödie leistet es, das eigentlich Udenkbare, das Unerträgliche vorstellbar zu machen: den Konflikt zwischen der Zivilisiertheit menschlicher Ordnungen und ihrer Begrenztheit; das Wissen um die Labilität des Rationalen.³⁵⁰

Der Begriff der Katharsis verweist darauf, dass die Tragödie es erlaubt, die virulenten gesellschaftlichen Ängste und animalischen Erregungspotentiale in einem gemeinsamen Vollzug auszuleben. Die Katharsis heilt nicht, aber sie verschafft Linderung. Sie reinigt von schädlichen Affektüberschüssen und bringt die Gefühle, die das Zusammenleben ausmachen, in ein vorübergehendes Gleichgewicht: „In zeitweiliger Freisetzung virulenter Ängste besteht die dem Theater innewohnende Wirkung, wodurch es folgenreich für das Staatswesen ist.“³⁵¹ ‚Jammern und Schaudern‘ oder ‚Furcht und Mitleid‘ sind in dieser Hinsicht Elemente eines ästhetischen Erfahrungsmodus als zeitlicher Struktur, als die affektdynamische, verkörperte Kehrseite der Tragödie als Verlaufsform, als Zusammenfügung von ‚Teilen‘ (und nicht von ‚Inhalten‘).³⁵²

Wenn ich mich im Folgenden in einer Kulturgeschichte des Schuldgefühls als ästhetische Kategorie verorte, dann meine ich also genau solche Vorstellungen der Einbindungen von Individuen in das gemeinschaftliche Sein, nach denen die Gefühle die Stätte der gegenseitigen Bearbeitung von Soma, Ästhetik und Sozialität sind. Weder die Sündhaftigkeit des Menschen, noch eine existenzielle Gestimmtheit oder eine intrapersonale Relation des psychischen Apparats zu sich selbst sollen als ahistorische Kategorien hier interessieren, sondern die historisch und kulturell verorteten Praktiken der Bearbeitung individuell verkörperter Wesen, die sich aus solchen Vorstellungen einerseits und den konkreten Gewaltprozessen von Vergemeinschaftung, Krieg, Mord und Unterdrückung andererseits speisen.

349 Aristoteles: Poetik, Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 [ca. 335 v.u.Z.], S. 19. Vgl. Theo Girshausen: Katharsis. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart 2005, S. 163–170. Vgl. auch Bernd Seidensticker: Die Grenzen der Katharsis. In: Dirk Linck, Martin Vöhler (Hg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin 2009, S. 3–20.

350 Theresia Birkenhauer: Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes. In: Theater der Zeit (2004), H. 11, S. 27–28, hier S. 28.

351 Girshausen: Katharsis, S. 168.

352 Aristoteles: Poetik, S. 37.

2.5.2 Schuldgefühle (und Scham [und Zorn und Angst und Trauer])

Um das Schuldgefühl als ästhetische Modalität der Bearbeitung leiblicher Individuen in kulturellen Praktiken zu analysieren, muss deutlich gemacht werden, aufgrund welcher Eigenschaften bestimmte Formen und dynamische Muster hierfür in Betracht gezogen werden. Dafür beziehe ich mich auf den oben bereits dargelegten phänomenologischen Beschreibungsansatz, der die Gefühle als Gestaltphänomene mit einer je spezifischen Verlaufsform von Intensitäten begreift und somit die Übergangszone zwischen individuellem Spüren und den Gestaltverläufen der Kunst, insbesondere den temporalen Erfahrungsformen des Films, in den Blick bekommt. Die filmanalytische Aufgabe wird es dann später sein, audiovisuelle Strukturen zu identifizieren und zu beschreiben, die genau solche somatischen Qualitäten als Zuschauererleben, als Strukturen von Zeit und Bewegung gestalten. Dabei gilt es im Auge zu behalten, dass es sich in den audiovisuellen Formen nicht um Abziehbilder des Erlebens lebensweltlicher Subjekte handelt, sondern um ihre artifizielle Bearbeitung als ästhetische Erfahrung. Das Schuldgefühl im Kino ist selbst ein affektives Verhältnis zu Schuldgefühlen und anderen alltäglichen, geteilten Gefühlsregistern.

Wenn man das Schuldgefühl nach Hermann Schmitz als Gestaltphänomen beschreibt, dann fragt man zunächst nach dem Verankerungspunkt und dem Verdichtungsbereich des Gefühls. Ersterer bezeichnet das ‚Woher‘ des Gefühls, den ‚Ort‘, von dem aus es sich aufbaut. Für das Schuldgefühl handelt es sich hierbei um den Moment des Fehlverhaltens, den Moment in dem eine Norm verletzt wird, in dem die moralische Selbstverständlichkeit unterbrochen wird. Letzterer bezeichnet das ‚Wohin‘, den ‚Ort‘, an dem das Gefühl seine charakteristische Gestalt für den Fühlenden annimmt, in diesem Fall den verletzten Anderen. Das Schuldgefühl ist das Gefühl einer Ausgleich fordernden Bindung – durchaus im Sinne eines physisch vorzustellenden, aber flexiblen Bandes – zwischen dem Fehlverhalten und einem dadurch Geschädigten.³⁵³

Für die Übertragung von einem lebensweltlichen Handeln und Fühlen auf die ästhetische Erfahrung ist hierbei der Gedanke entscheidend, dass mein Fehlverhalten und der Schaden des Anderen nicht als primäre, objektive Tatsachen gedacht sind, die ich dann subjektiv zu einem Gefühl mache. Stattdessen bin ich von der Bindung zwischen meiner Verantwortung und dem Leiden des Anderen durch Prozesse der Wahrnehmung unmittelbar subjektiv betroffen – und kann von dort aus Leid und Schuld objektivieren. Deswegen ist die kognitive Beurteilung, das

353 Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 222–223. Vgl. Schmitz: Das Reich der Normen, S. 49–73.

Schuldgefühl sei durch eine Verletzung von abstrakten Normen, Rechten oder Pflichten verursacht, erst die sekundäre Interpretation. Es ist eine Form, die primäre Missachtung der Verletzbarkeit des Anderen im Diskurs der moralischen Argumentation kommunizierbar zu machen.³⁵⁴

Die Frage ist nun, welche konkreten Empfindungsqualitäten und temporalen Dynamiken des Schuldgefühls man aus dieser ersten Bestimmung herleiten kann. Zum einen kann man die Bindung an das Leid des Anderen als einen physisch spürbaren Druck beschreiben:

Aber auch wenn eine effektive Wiedergutmachung unmöglich ist, so ändert das doch nichts daran, daß im Schuldgefühl Impulse zu, nämlich Wünsche nach oder jedenfalls *ein erfahrener Druck* oder Appell zu solcher Wiedergutmachung liegt.³⁵⁵

Es ist die Erfahrung einer Abstandnahme von einem selbst, „the guilty agent is assumed to be emotionally at odds with himself“,³⁵⁶ da die Verdichtung im Anderen auch mit einer Spannung oder Spaltung zwischen der eigenen Perspektive und dem Standpunkt des verletzten Anderen einhergeht. Diese Spaltung und Unterbrechung wird als schmerzhaft-bohrend und auf einem lastend erfahren: „[F]eeling guilty, we feel weighted down [...] by a feelings [sic!] of obligation.“³⁵⁷ Die Atmosphäre des Schuldgefühls lässt sich also als „bohrende Spannung“³⁵⁸ und als schweres, drückendes und pressendes Gewicht³⁵⁹ charakterisieren. Dieses leibliche Empfinden des Schuldgefühls zeichnet sich durch eine bestimmte langsame und langfristige Zeitlichkeit aus, der Druck und das Gewicht bauen sich allmählich auf.³⁶⁰ Dieser langsame Aufbau wird immer wieder unterbrochen, abgelenkt, ihm wird ausgewichen, so dass dies insgesamt auf ein Oszillieren zwischen den Handlungstendenzen der Aktivität und Passivität, der Flucht und Wiedergutmachung hinausläuft.³⁶¹ Als eine Bewegungs- und Richtungsqualität schwankt das Schuldgefühl zwischen einem kurzen Impuls der Flucht, Impulsen der Annäherung und Wiedergutmachung, und anhaltender Hemmung, abwärts

354 Lotter: Scham, Schuld, Verantwortung, S. 140.

355 Wildt: Die Moralspezifität von Affekten und der Moralbegriff, S. 210, [Herv. M.G.].

356 Patricia Greenspan: Practical Guilt. Moral Dilemmas, Emotions, and Social Norms. New York/Oxford 1995, S. 130.

357 Herbert Morris: Nonmoral Guilt. In: Ferdinand Schoeman (Hg.): Responsibility, Character, and the Emotions. New Essays in Moral Psychology. Cambridge 1987, S. 220–240, hier S. 226.

358 Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 222.

359 Schmitz: Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie, S. 95–96; Schmitz: Das Reich der Normen, S. 140.

360 Landweer: Scham und Macht, S. 50.

361 Jankélévitch: La Mauvaise Conscience, S. 12–13.

gerichteter Krümmung, einem Nachgeben unter dem Gewicht der Verantwortung.³⁶²

Das Schuldgefühl ist in diesem Sinne zentrifugal, es sucht immer wieder neue Richtungen. Man versucht das Band zwischen dem Moment des Fehlverhaltens und dem Leiden des Anderen durch Flucht zu dehnen, bis es einen dann umso heftiger zurückschnellen lässt. Man versucht dem Druck dieses Bandes zu entgehen, indem man sich dem Anderen annähert, versucht, den Schaden durch Wiedergutmachung auszugleichen. Durch die widersprüchlichen bzw. oszillierend widerstreitenden Vektoren tendiert das Schuldgefühl zur Wiederholung. Das sich schuldig fühlende Ich projiziert das Vergehen und konfrontiert sich selbst immer wieder mit imaginärer Wiederholung und bildlicher Repräsentation des Vergehens.³⁶³

Die Relationen des Schuldgefühls zu anderen Gefühlen sind ihm als Selbst- und Weltverhältnis, als ein Gestaltphänomen bereits inhärent. Sie lassen sich aus seinen leiblichen Dynamiken, seinen Bewegungs- und Handlungstendenzen als Möglichkeitsformen von Erzählungen und Affektdramaturgien herleiten. Es ist daher kein Zufall, dass die Schuldgefühle auch mal als Gewissensangst³⁶⁴ und als Gewissenszorn³⁶⁵ oder als Täterbedauern³⁶⁶ bezeichnet werden. Denn diese Bezeichnungen verdeutlichen jeweils spezifische Momente der Verlaufsgestalt von Schuldgefühlen und vor allen Dingen schon deren Übergang zu anderen Gefühlen.

Die Gewissensangst betont das Moment der leiblich schmerzhaften Zerknirschung. Dagegen verweist der Gewissenszorn darauf, dass die schmerzhaft bohrende Erfahrung des Schuldgefühls bereits eine Form der Selbstbestrafung, eine Variation von selbstgerichteter Empörung ist³⁶⁷ und ihm zugleich die Tendenz zum aggressiven Ausagieren, zur Flucht aus dem Schuldzusammenhang innewohnt. Das Bedauern schließlich bezieht sich auf den Moment der Passivität, dem resignativen Rückzug, in dem nicht mehr dem Ich die Schuld an der unmöglichen Veränderung der Vergangenheit gegeben wird, sondern der Zeit selbst.³⁶⁸ Die unvorhersehbaren Wechsel zwischen stechendem Schmerz, körperlichen Aus- und Einbrüchen sowie niedergedrückter Trauer um die verlorene Unschuld des

362 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 12–13. Vgl. Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 222.

363 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 12–13.

364 Benthien: *Tribunal der Blicke*, S. 44.

365 Landweer: *Die Macht der Erinnerung*.

366 Lotter: *Scham, Schuld, Verantwortung*, S. 144.

367 Greenspan: *Practical Guilt*, S. 133; Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 43–46.

368 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 46–53.

Ichs beschreiben die verkörperte Dimension des Schuldgefühls.³⁶⁹ Es ist in diesem Sinne keine einzelne Emotion im individualpsychologischen Verständnis „but a tendency to take on various different identificatory emotions involving a negative self-evaluation“.³⁷⁰

Neben der Angst, dem Zorn und der Trauer steht das Schuldgefühl in besonders engem Zusammenhang mit dem anderen, das Selbst als mangelhaft bewertenden Gefühl, nämlich der Scham. Auf die Beziehungen zwischen den Gefühlen der Scham und der Schuld kann und will ich an dieser Stelle nur cursorisch und selektiv eingehen und stattdessen darauf verweisen, dass dies innerhalb der akademischen Beschäftigung mit moralischen Gefühlen in den letzten Dekaden mit Sicherheit eines der Themen ist, welche die umfangreichste Literatur produziert haben.³⁷¹

In der Perspektive der Gefühle als Gestalt- und Wahrnehmungsphänomenen, besteht der Unterschied darin, dass die Scham durch Verdichtung im sozial sanktionierten Selbst sowie durch absolute Plötzlichkeit charakterisiert ist, das Schuldgefühl dagegen durch den Bezug zum Anderen, zum Impuls der Wiedergutmachung und den allmählichen Aufbau einer drückenden Schwere.³⁷² Die Scham baut sich auf im Gesehenwerden, sie ist das Gefühl einer unerträglichen räumlich-körperlichen Kopräsenz.³⁷³ Dem Schuldgefühl wiederum wird eine starke akustische Dimension zugeschrieben, insofern es mit dem nicht gehörten Appell des Opfers und der anklagenden, urteilenden, sprichwörtlichen Stimme des Gewissens einhergeht. Während die Scham eher auf den Raum bezogen ist, ihr

369 Prinz: *The Emotional Construction of Morals*, S. 59. Diese vielseitigen Ausrichtungen zeigen, dass die Abwesenheit eines empirisch-physiologisch messbaren, charakteristischen und eindeutigen *body patterns* – wie die verlässlich gesteigerte Herzrate der kreatürlichen Angst – kein Argument für ein entkörperteres, rein kognitives Schuldgefühl ist.

370 Greenspan: *Practical Guilt*, S. 27.

371 An dieser Stelle seien nur einzelne, in dieser Arbeit nicht weiter ausführlich berücksichtigte Schriften aus verschiedenen disziplinären Hintergründen genannt, von denen man behaupten kann, dass sie diesen Trend maßgeblich tragen; ein Versuch das Feld repräsentativ abzudecken, würde mehrere Seiten einnehmen: Herbert Morris (Hg.) *Guilt and Shame*, Belmont 1971; Jean Delumeau: *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe–XVIIIe siècles)*. Paris 1983; Gabriele Taylor: *Pride, Shame, and Guilt. Emotions of Self-Assessment*. Oxford 1985; Sighard Neckel: *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt a. M./New York 1991; Jessica Tracy, June Price Tangney und Kurt W. Fischer (Hg.): *The Self-Conscious Emotions. The Psychology of Shame, Guilt, Embarrassment, and Pride*. New York 1995; Silvan Tomkins: *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*, hg. von Eve Sedgwick und Frank Adam. Durham 1995; Martha C. Nussbaum: *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*. Princeton 2004; John Deigh: *Emotions, Values, and the Law*. Oxford 2008.

372 Landweer: *Scham und Macht*, S. 46–50.

373 Vgl. Landweer: *Scham und Macht*. Vgl. Sartre: *Das Sein und das Nichts*.

der Wunsch innewohnt, eben aus diesem Raum zu verschwinden und im Erdboden zu versinken, so ist das Schuldgefühl ein affektiver Bezug auf die Zeitlichkeit, die den Fühlenden zwischen dem retrospektiv realisierten Fehlverhalten und der erst noch kommenden Wiedergutmachung in bzw. von seiner eigenen Gegenwart isoliert.³⁷⁴ Während man also der Scham durch Ortsveränderung und das Vergehen der Zeit entfliehen kann, so gilt für die Schuld: „Geh wohin du willst, dein Gewissen geht mit dir.“³⁷⁵

Letztendlich treten jedoch Schuld und Scham realiter häufig gemischt oder in Abfolge auf einander bezogen auf.³⁷⁶ Wie dieser Bezug systematisch zu fassen ist, lässt sich mit Wurmser als die Sichtbarmachung der jeweiligen Grenzen der eigenen Verletzbarkeit und der Verletzbarkeit des Anderen beschreiben:

Das Schuldgefühl setzt der Stärke Schranken; Scham verdeckt und verhüllt Schwäche. Das Schuldgefühl folgt der Ausdehnung der Macht und gebietet ihr Einhalt. Scham wird durch die Verminderung der Macht verursacht und sucht diesen Machtverlust zu stoppen.³⁷⁷

Aus diesen Unterscheidungen wurde – vor allen Dingen durch die Differenzierung zwischen einem Selbstwert einerseits und der Verantwortung für je einzelne Handlungen und ihren Bezug zum Anderen andererseits – zuerst in der vergleichenden Ethnologie, dann auch im Bereich der Kulturgeschichte die Idee von Scham- und Schuldkulturen entwickelt.³⁷⁸ Dabei verweist man auf die Tendenz der Scham, sich in ihrer Genese auf äußere, öffentliche, soziale Sanktionen zu berufen – „ostracism is more dreaded than violence“³⁷⁹ –, während man das Schuldgefühl mit einer verinnerlichten Stimme des Gewissens verbindet. Man argumentiert zugleich, dass ersteres mit sozial homogeneren und letzteres mit sozial heterogeneren Strukturen und Tendenzen zu einem moralisch politischen Universalismus in Verbindung steht.³⁸⁰ Auf diese Unterscheidung möchte ich an dieser Stelle aber gar nicht weiter eingehen und stattdessen die Position vertreten, dass es sich natürlich um keine ausschließenden Züge handelt, sondern um Dominantenbildung in der jeweiligen Interpretationskultur von Moralität und Gefühl.³⁸¹

374 Benthien: Tribunal der Blicke, S. 57–59.

375 Denis Diderot: Entretien d'un père avec ses enfants/Gespräch eines Vaters mit seinen Kindern. München 1978 [1771], S. 37.

376 Landweer: Scham und Macht, S. 48. Greenspan: Practical Guilt, S. 126.

377 Wurmser: Die Maske der Scham, S. 56.

378 Erstmals bei Benedict: The Chrysanthemum and the Sword, S. 156, vgl. Benthien: Tribunal der Blicke, S. 33–46.

379 Benedict: The Chrysanthemum and the Sword, S. 201.

380 Olick: The Politics of Regret, S. 133.

381 Vgl. Lotter: Scham Schuld, Verantwortung, S. 105–106.

2.5.3 Der Affekt des Unwiderruflichen

Wenn sich das Schuldgefühl als ein Affekt der Zeitlichkeit beschreiben lässt, der eine Tendenz der imaginären Wiederholung und Repräsentation bewirkt, dann liegt dies daran, dass sich die Möglichkeitsräume des Handelns,³⁸² die sich in diesem Gefühl aufdrängen, zugleich auch gegenseitig abschneiden, sich widersprechen: Es ist ein Hin und Her zwischen dem Wunsch nach Ausweichen und dem Wunsch nach wiedergutmachender Annäherung:

Das Schuldgefühl blockiert nicht durch fixierende zentripetale Richtungen wie Scham, sondern ist durch eine bohrende Spannung charakterisiert, die durch das Oszillieren zwischen der Aktivierung, die auf Wiedergutmachung zielt, und der Passivierung durch das Erschrecken über die eigene Schuldhaftigkeit entsteht.³⁸³

Dieses Erschrecken erscheint dabei nicht plötzlich, sondern baut sich allmählich in diesen Wiederholungsschleifen auf,³⁸⁴ bis das Gefühl als invasive Verlängerung der Vergangenheit die Totalität der Existenz einnimmt.³⁸⁵ Das Schuldgefühl wird als nagender Schmerz zur konkretesten und totalsten Erscheinungsform der Erinnerung als gelebter und verkörperter Erinnerung.³⁸⁶ Das Bewusstwerden des schlechten Gebrauchs unserer Freiheit³⁸⁷ erfolgt durch *flashbacks* in quälend langsamer Zeitlupe. Das Schuldgefühl macht somit den Zusammenhang von Zeit und Bewusstsein auf eine schmerzhafteste Art und Weise leiblich spürbar, in dem es uns damit konfrontiert, dass die Möglichkeiten unserer Freiheit, das Können der Freiheit zugleich die Möglichkeit der Schuld umfasst. Deswegen ist das schlechte Gewissen im Französischen und im Englischen auch zugleich das schlechte Bewusstsein, bzw. ist das Bewusstsein immer schon ein schlechtes Gewissen im stand-by-Modus.³⁸⁸

In dieser Hinsicht ist für mich die These Vladimir Jankélévitchs zentral, der zufolge man zwei Pathosformen der Unumkehrbarkeit der Zeit unterscheiden könne: Es gibt einerseits das Bedauern der Unwiederbringlichkeit vergangenen Glücks und verpasster Gelegenheiten; und es gibt andererseits das schmerzhaft schlechte Gewissen angesichts unwiderruflicher Taten. Es gibt die Unmöglichkeit

382 Vgl. Slaby: Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn, S. 128.

383 Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 222.

384 Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 222.

385 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 49 – 50.

386 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 52.

387 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 63.

388 Vgl. Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 43 – 46. Vgl. auch Kierkegaard: *Der Begriff der Angst*.

zu wiederholen und die Unmöglichkeit ungeschehen zu machen.³⁸⁹ Das Schuldgefühl bringt den unumkehrbaren Fluss der Zeit zum Gerinnen und blockiert so die Gegenwart und die Zukunft, verstellt die Möglichkeitsräume des Handelns: Denn für das Schuldgefühl ist die Vergangenheit nicht vergangen – „the past is never dead, it's not even past“³⁹⁰ heißt ein berühmtes Zitat von Faulkner –, sondern drängt sich immer wieder auf, sie ist „das Problem: *was wir mit ihr anfangen sollen*“.³⁹¹

Während man das wirklich Vergangene nur bedauern, ihm hinterher trauern kann, so ist dem Schuldgefühl durch die ständige Wiederholung und Repräsentation des Fehlverhaltens zugleich eine Angst vor der Zukunft, eine Angst vor der Wiederholung des Fehlers zu eigen. In dieser Hinsicht kann das Schuldgefühl – aus der Perspektive des Individuums und seiner sozialen Kompetenz, der Motivation zur Wiedergutmachung – kontraproduktiv sein, indem es sich zwanghaft in diese Selbstrepräsentationen hereinsteigert und sich so von der sozialen Wirklichkeit, vom Handeln abschottet.³⁹²

Wie alle Gefühle haben auch diese [die Rechtsgefühle, Anm. M.G.] eine je eigene Verlaufsgestalt. Wenn diese Gestalt (im Sinne der Gestaltpsychologie) sich nicht ‚schließen‘ kann, so drängen sich diese Gefühle in all jene Gegenwarten der Betroffenen, die auch nur entfernt Bezüge zu den vergangenen Situationen aufweisen, in denen sie ursprünglich entstanden sind.³⁹³

Die Schuldgefühle verharren und kehren so lange wieder, bis sie durch zerstörerische Aggression als Verweigerung der Schuld abgewehrt werden, als rituell vollzogene Selbstbestrafung durch Gesten der Vergebung abgeschlossen werden oder aber durch Wiedergutmachung der gestörte Gleichgewichtszustand wiederhergestellt ist. Diese Gestaltschließung als Wiederherstellung eines Zustands der Ausgeglichenheit, der Selbstverständlichkeit besteht in einer bestimmten objek-

389 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 60. In dieser Hinsicht deutet sich eine andere, parallel dazu verlaufende Unterscheidung zwischen den komplexen Gefühlsregistern der Nostalgie und der Melancholie an. In dieser Hinsicht wäre das Schuldgefühl ähnlich der Melancholie eine Erfahrungsform der Zeit als Vergänglichkeit, mit dem Zusatz einer Verletzung des moralischen Gleichgewichts. Vgl. zur Kulturtheorie der Melancholie: Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie* [1917]. In: ders.: *Studienausgabe* Bd. III. Frankfurt a. M. 1982, S. 197–212; Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. M. 2000 [1928]; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a. M. 1992 [1964].

390 William Faulkner: *Requiem for a Nun*. New York 2011 [1951], S. 73.

391 Scheler: *Reue und Wiedergeburt*, S. 34, [Herv. im Orig.].

392 Greenspan: *Practical Guilt*, S. 133–134.

393 Landweer: *Die Macht der Erinnerung*, S. 297.

tivierenden Abspaltung oder Abnabelung der Verletzung des Anderen vom sich schuldig fühlenden Selbst.³⁹⁴ Mit dem Geständnis stellt man den Fehler vor sich, man räumt ihn ein und schafft so einen Raum zwischen sich und der Übertretung. Die Reue zeigt die Möglichkeit einer Zukunft auf, stellt das Selbst wieder in den Fluss der Zeit als Möglichkeit zukünftigen Handelns: „[U]nd darum kommt die Freiheit, sobald die Schuld gesetzt ist, als Reue wieder.“³⁹⁵

Genau diese Prozesse der Wiederholung, des sich langsam aufbauenden Drucks und der bohrenden Spannung einerseits und der Rückkehr zur Balance, der Gestaltschließung und der Objektivierung der Übertretung andererseits gilt es als inszenatorische Muster und als affektdramaturgische Operationen zu analysieren, die sich in der Dauer der Entfaltung der Bilder für die Zuschauer ereignen. Es geht um ein affektives Skript, das eine bestimmte Erfahrung von Zeitlichkeit als Irreversibilität und eine bestimmte Dimension des Lebens in der Pluralität, nämlich die Verletzlichkeit und die inhärenten Gewaltprozesse von Gemeinschaft und Kultur, erfahrbar macht. Man könnte die Idealform dieses Skripts einer ästhetischen Erfahrung des Schuldgefühls etwa so umschreiben: Die Reanimation einer moralischen Identität im Prozess der retrospektiven Realisierung ihres Versagens.

2.5.4 Schuldgefühle und audiovisuelle Expressivität

Die Rede ist hier also nicht von einem Schuldgefühl als individualpsychologische Emotion, sondern von einem affektiven Prozess, einer kulturellen, interpersonellen Erfahrungsform und einer Form der Vergemeinschaftung. Mit dieser Form soll das Kino als Ort einer Erfahrung beschrieben werden, die sozusagen von einer Weltsicht durchwoben ist, in der die Zuschauer sich als schuldig Fühlende erfahren. Es geht um ästhetische, um „synästhetische Schuldgefühle“³⁹⁶ als ein Empfinden, das die Welt des Films in der Entfaltung seiner Dauer zusammenhält und sich nicht auf die Darstellung der Gefühle einer Figur, der man empathisch zugeneigt ist, reduzieren lässt. Die Bezeichnung der „synästhetischen Affekte“ stammt von einer der wenigen expliziten Auseinandersetzungen mit der Frage nach Film und Schuldgefühl. Carl Plantinga versucht am Beispiel von Filmen Alfred Hitchcocks dafür zu argumentieren,

394 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 146–149.

395 Kierkegaard: *Der Begriff der Angst*, S. 573. Vgl. Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 94–96 und Scheler: *Reue und Wiedergeburt*.

396 Plantinga: *Synästhetische Affekte*.

dass narrative Szenarien der Schuld und Scham gewöhnlich nicht Scham und Schuld auflösen, sondern vielmehr assoziierte Affekte, die mit Scham und Schuld kongruent sind oder zu ihnen passen.³⁹⁷

Ausgehend von einem individualpsychologischen, kognitivistischen Paradigma untersucht er narrative Szenarien und Empathieverhältnisse zwischen Figuren und Zuschauern, in denen die Zuschauer sich wünschen, Figuren würden so oder so handeln, und in denen eine anschließende meta-emotionale Bewertung dieses Wünschens eine cross-modale, synästhetische affektive Reaktion verursacht: „ein ‚Gemisch‘ aus Empfindungen, die [...] affektiv kongruent sind mit denen einer Figur, von der angenommen werden kann, dass sie Scham oder Schuld empfindet“.³⁹⁸

Ich stimme mit der Grundrichtung dieser Einschätzung insofern überein, als es sich nicht um die Evokation eines lebensweltlichen, individuellen Schuldgefühls handelt, sondern um ein ästhetisches Affektregister, das diesem in seinen dynamischen Qualitäten, in seiner Verlaufsgestalt kongruent ist. Ich setze dem jedoch eine andere Herleitung und eine andere filmtheoretische und -analytische Konzeption dessen entgegen, was ‚Kongruenz‘ in diesem Zusammenhang bedeutet: nämlich nicht die Kongruenz zwischen dem Fühlen einer Figur und dem Fühlen der Zuschauer, sondern die Kongruenz zwischen der zeitlichen Entfaltung eines Musters filmischer Expressivität und der Art und Weise, wie es sich leiblich anfühlt, Schuldgefühle zu haben. Plantinga negiert die Möglichkeit, dass die Zuschauer die alltagswirkliche paradigmatische Emotion der Scham oder der Schuld erleben, mit folgender Begründung:

Das psychische Verhältnis zwischen einem Zuschauer und einer Figur ist in der Regel nicht dadurch geprägt, dass der Zuschauer sich verantwortlich fühlt für das Verhalten der Figur oder dass er die Schuld bzw. die Missachtung auf sich bezieht, welche mit dem Verhalten und den Wünschen der Figur verbunden sind. In Bezug auf Scham und Schuld einer Figur mag der Zuschauer Mitgefühl haben bzw. diese können bei ihm Spannung auslösen. Aber normalerweise wird er sich *nur* durch das Verhalten, die Motive und Wünsche dieser Figur nicht selbst schuldig oder beschämt fühlen.³⁹⁹

Der Ansatzpunkt für meine Neuperspektivierung des „synästhetischen Schuldgefühls“ steckt tatsächlich in dem ‚nur‘. Denn es verdeutlicht, dass es nicht um ein Empathieverhältnis gehen kann, das allein am Verstehen der Figur ansetzt, sondern um ein von der Wahrnehmungsperformanz des Films inszeniertes und

397 Plantinga: Synästhetische Affekte, S. 351.

398 Plantinga: Synästhetische Affekte, S. 359.

399 Plantinga: Synästhetische Affekte, S. 355, [Herv. M.G.].

vom Zuschauer realisiertes, spezifisches Selbst- und Weltempfinden. Und es bringt solche Fallbeispiele in den Blick, in denen sich die Perspektive der Zuschauer mit einer Konstruktion der Figuren dort überschneidet, wo es um Zeugenschaft, um die Schuld des Untätigseins, des Versagens als Handelnder und somit um passives Dulden und Erleiden geht. Daran schließt sich die Frage an, welche Rolle das Schuldgefühl als Inszenierung einer schuldgenerierenden „tatenlosen Phantasie“⁴⁰⁰ im Modus des Melodramas, im genussvollen Empfinden der Empfindsamkeit als kulturelle Aktivität spielt. Dort, wo das filmische Bild den Ausdruck eines schuldig sprechenden Gesichtes annimmt, sind Schuldgefühle mehr als ein Gegenstand der Narration.⁴⁰¹

Unter einer Affektpoetik des Schuldgefühls soll im Folgenden der Prozess verstanden werden, in dem ästhetische Modi des affektiven Selbst- und Weltbezugs ihre eigene Bearbeitung als Formen kultureller Identitätsmuster gestalten, und nicht bloß die produktions- und werkästhetische Frage nach „von den Affekten erzählenden Formen“.⁴⁰²

Das Schuldgefühl fungiert daher als eine heuristische Suchfunktion. Ein audiovisuell gestalteter Selbst- und Weltbezug im Sinne eines Schuldgefühls ist hier mit C.S. Peirce⁴⁰³ als ein abduktiver Schluss zu verstehen, als eine spekulative Regel für bestimmte filmische Strukturen und für das Verhältnis zu Geschichte und Gemeinschaft, in das sie ihre Zuschauer versetzen.

Wenn man nach der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ der Schuldgefühle der Zuschauer fragt, dann kann man davon ausgehen, dass diese im Moment des Filmschauens gerade keine schwere Normverletzung und Schädigung des Anderen verursachen.⁴⁰⁴ Wenn man trotzdem ein solches Gefühl als Kalkül eines Films behauptet, dann handelt es sich um eine ganz bestimmte Transposition des Schuldgefühls, nämlich als ein lustvolles Genießen der eigenen moralischen Affizierbarkeit. In genau diesem Sinne ist die scheinbare Rätselhaftigkeit des Vergnügens am Traurigen und Angstmachenden, am Sich-Schlecht-Fühlen usw. aufzulösen:

In der Kinoerfahrung ist das negative Moment bestimmter Gefühle nie absolut, sondern bleibt an die Aufmerksamkeit, die Lust, das Interesse und das interesselose Wohlgefallen –

400 Kappelhoff: Matrix der Gefühle, S. 250.

401 Kappelhoff: Matrix der Gefühle, S. 261.

402 Burkhard Meyer-Sickendiek: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg 2005, S. 9.

403 Charles Sanders Peirce: Lectures on Pragmatism [1903]. In: ders.: Collected Papers. Vol. V: Pragmatism and Pragmaticism. Cambridge M.A. 1934, S. 14–21.

404 Plantinga: Synästhetische Affekte, S. 358.

kurzum: an die subjektive und notwendig positive Beteiligung der Zuschauer_innen gebunden.⁴⁰⁵

Was theoriegeschichtlich am häufigsten für die Angst-Lust des Horrorfilms und das sentimentale Genießen des Mitleids im Melodrama durchbuchstabiert wurde, lässt sich auf die gesamte Bandbreite menschlicher Affektivität übertragen, nämlich dass sie der ästhetischen Genießbarmachung zugänglich sind, dass es eine Ekel-Lust, eine Scham-Lust und eben auch einen Schuldgefühl-Genuss gibt. Den Zuschauern wird nicht einfach eine tatsächliche, objektive Schuld im Raum außerhalb des Kinos explizit vorgeworfen – was als rhetorische Strategie auch keine Wirkung hätte, weil die erste Reaktion darauf eher Zurückweisung und Abwehr wäre⁴⁰⁶ –, sondern sie finden sich in ihrer verkörperten Wahrnehmung in ein bestimmtes, dynamisches Verhältnis der Verantwortung gesetzt.

Als audiovisuelle Struktur muss das Schuldgefühl also in solchen Dynamiken gesucht werden, die eine allmählich sich aufbauende, über exzessive Wiederholungen operierende Blockade der Zeit gestalten, als ob der Fluss der Bilder immer wieder ins Stocken gerate. So wird der Eindruck einer unwiderruflichen Nachträglichkeit, einer nach außen gekehrten endlosen Projektion von imaginierten *reenactments* entwickelt. Das Schuldgefühl muss in audiovisuellen Gestaltprozessen analysiert werden, die das filmische Bild zur Empfindungsmaterie einer in sich gekrümmten Körperlichkeit machen, die in ihrer zeitlichen Entfaltung eine Atmosphäre von bohrender Spannung⁴⁰⁷ und drückendem und pressendem Gewicht⁴⁰⁸ gestalten, die das Bild mit oszillierend widerstreitenden Bewegungs- und Richtungsqualitäten durchsetzen. Dem synästhetischen Schuldgefühl entspräche eine expressive Bewegungsdimension, eine visuelle Dynamik, die aus dem Wechsel des Bildraums in seiner Eigenschaft als Volumen und sich öffnendem und schließendem Möglichkeitsraum von Bewegungsvektoren besteht.

Das Schuldgefühl erscheint in seiner temporalen Dynamik als retrospektiv realisierte Störung eines Gleichgewichtszustands: Der Sünden-Fall ist wörtlich zu nehmen. Auch die Bearbeitungen des Schuldgefühls, die Suche nach den Bedingungen der Möglichkeit des Wieder-Handeln-Könnens, müssen als eine mo-

405 Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino?, S. 12.

406 Monique Mitchell Turner und Jill Cornelius Underhill: Motivating Emergency Preparedness Behaviors. The Differential Effects of Guilt Appeals and Actually Anticipating Guilty Feelings. In: *Communication Quarterly* 60 (September/Oktober 2012), H. 4, S. 545 – 559; Daniel J. O’Keefe: Guilt as a Mechanism of Persuasion. In: James Price Dillard, Michael Pfau (Hg.): *The Persuasion Handbook. Developments in Theory and Practice*. London 2002, S. 329 – 344.

407 Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 222.

408 Schmitz: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, S. 95 – 96.

ralische Orthopädie⁴⁰⁹ ebenfalls unmittelbar anhand der audiovisuellen und affektdramaturgischen Strukturen beschrieben werden: Wie arbeiten Bilder daran, den aufrechten Gang wiederzuerlangen? Wie kommen die Gestaltprozesse der Wiederholung, die Interaktionen mit den Gefühlsregistern der Scham, des Zorns, der Angst und der Trauer zu einem Abschluss? Wo werden sie immer wieder aufgebrochen?

Abschließend möchte ich an dieser Stelle noch einmal die heuristische Funktion des Schuldgefühls ausdrücklich so zuspitzen, dass es nicht darum gehen soll, dass die Zuschauer am Ende des Films mit Schuldgefühlen aus dem Kino entlassen würden. Auch soll nicht allein eine moralisierende Absicht oder ein bloßes ‚Wovon die Erzählung handelt‘ identifiziert werden. Es geht vielmehr um die für eine ästhetische Erfahrung – als einer Einheit in der Vielfalt – „bewegende und zementierende Kraft“⁴¹⁰ des „den gesamten Stoff beherrschenden“⁴¹¹ Gefühls. Das Schuldgefühl ist ein konstitutives, dynamisches Strukturelement in dem komplexen Zuschauergefühl, das der Film gestaltet, in dem Amalgam affektiver Positionierungen, die man in der Entfaltung der Dauer des Films zu durchlaufen hat.⁴¹²

2.5.5 Eine Modalität des Gemeinschaftsempfindens

Eine mediale Gestaltung von Schuldgefühlen – und dies würde auch für Scham, Stolz oder Empörung und andere ähnlich komplexe Affektlagen gelten – ist in dieser Arbeit nicht als ein Vorgang konzipiert, in dem einem bestehenden individuellen Vermögen – die Disposition zu einem Gefühl – ein medial transportiertes Objekt verschafft würde. Stattdessen gehe ich von einem dynamischen Prozess aus, in dem das Empfindungsvermögen der Zuschauer direkt bearbeitet wird. Denn das Leiden eines Anderen und meine schuldige Implikation in dieses Leiden sind keine objektiven Tatsachen, die ich dann subjektiv, ganz für mich, zu einem Gefühl mache, sondern ich bin im Schuldgefühl leiblich vom Anderen und von meiner Verantwortung betroffen.

Die Filme, um die es im Folgenden gehen wird, produzieren ein ‚schlechtes Gewissen‘ als eine kulturelle, interpersonal verfügbar gemachte Form der Erfahrung und Sinnstiftung. Diese intersubjektive Erfahrungsform wird zwar vom je individuell verkörperten Zuschauer als ein Erleben realisiert, zielt jedoch dabei auf

⁴⁰⁹ Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 144.

⁴¹⁰ Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 55.

⁴¹¹ Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 84.

⁴¹² Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*.

die Erfahrung, auf eine Art und Weise belastet zu sein, die nicht auf der Ebene privater Moral aufgehen kann. Stattdessen sind die filmisch evozierten Schuldgefühle in ihren Verlaufsgestalten und Affektdramaturgien hier immer als affektive Erfahrungen von Gemeinschaft zu verstehen, als eine bestimmte Qualität der Erfahrung gemeinsam geteilter Geschichte und Wertehorizonte. Dahinter verbirgt sich die These, dass Öffentlichkeit und Gemeinschaftlichkeit nur als Produkte der konkreten, individuell verkörperten Erfahrung zu denken sind und dass diese Erfahrung nicht zu trennen ist von medialen Prozessen der Erzeugung von Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten, d. h. von ästhetischen Phänomenen und komplexen Gefühlen.

Es war Nietzsche, der die Idee, dass sich das Schuldgefühl und das schlechte Gewissen als Techniken verstehen lassen, die den Mensch in eine Gemeinschaft einfügen, besonders nachdrücklich analysiert hat:

Ich nehme das schlechte Gewissen als die tiefe Erkrankung, welcher der Mensch unter dem Druck jener gründlichsten aller Veränderungen verfallen musste, die er überhaupt erlebt hat, – jener Veränderung, als er sich endgültig in den Bann der Gesellschaft und des Friedens eingeschlossen fand.⁴¹³

Dies kann man wiederum anders werten, als er es dann tat, indem er den „Bann der Gesellschaft“ und das Lob der Schwäche, der Askese und der Heteronomie als Unterdrückung von Stärke, Freiheit, Lust, und aristokratische Selbstgesetzgebung verurteilte. Die ‚Umwerthung der Werthe‘ erneut umzuwerten ist unter der Voraussetzung möglich, dass man ein demokratisches Ethos zu denken vermag, das nicht in der Dichotomie von Herren- und Sklavenmoral verharret, sondern die „Verbindung zwischen bloß passivischem Utilitarismus und rein selbstgenügsamer Kreativität“⁴¹⁴ oder, mit den Begriffen Richard Rortys, zwischen Solidarität und liberaler Ironie⁴¹⁵ herstellt.

Unter dieser Voraussetzung ist es durchweg möglich, zunächst einmal nur zu konstatieren, dass das Schuldgefühl und das schlechte Gewissen nicht zu trennen sind von der Genese des Menschen als politischem Wesen, von einer Idee von Politik als Bändigung der Gewaltpotentiale, von der „Aufgabe, ein Thier heranzuzüchten, das versprechen darf“.⁴¹⁶ Dazu gehört dann auch ein klares Bewusstsein dafür, dass die Wertigkeit der Werte eben keine Engelsqualität be-

413 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 321–313.

414 Stephan Günzel: Herrenmoral – Sklavenmoral. In: Henning Ottmann (Hg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2011, S. 253–255, hier S. 255.

415 Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität.

416 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 293. Vgl. Arendt: The Human Condition, S. 245.

zeichnet, sondern etwas mit der Kontingenzbewältigung und Deeskalation im alltäglichen Miteinander zu tun hat:

Die ungeheure Arbeit dessen, was von mir „Sittlichkeit der Sitte“ genannt worden ist [...] die eigentliche Arbeit des Menschen an sich selber in der längsten Zeitdauer des Menschengeschlechts, seine ganze vorhistorische Arbeit hat hierin ihren Sinn, ihre grosse Rechtfertigung, wie viel ihr auch von Härte, Tyrannei, Stumpfsinn und Idiotismus innewohnt: der Mensch wurde mit Hilfe der Sittlichkeit der Sitte und der socialen Zwangsjacke wirklich berechenbar gemacht.⁴¹⁷

Was in empirischen Studien der Psychologie postuliert wird, nämlich dass Schuldgefühle gerade in Kontexten von engen gemeinschaftlichen Bindungen besonders häufig und intensiv zu registrieren sind,⁴¹⁸ kann so gesehen auch in seiner Kausallogik umgekehrt werden. Die kulturelle, ästhetische Modulation von Schuldgefühlen wäre dann zur Herstellung von sozialen Bindekräften fähig. D. h. es gäbe eine Herstellung von Gemeinschaftlichkeit aus der affektiven Erfahrung ihrer Verletzung heraus.

Aber auch in noch einer anderen Hinsicht hat Nietzsche einen wichtigen Aspekt der Schuldgefühle als Formen, in eine Gemeinschaft eingefügt zu werden, erkannt. Denn diese sind, wie bereits dargelegt, nicht zu trennen von einer selbstbestrafenden, schmerzhaften, zerknirschenden Qualität.⁴¹⁹ Und genau diese schmerzhafteste Qualität des Schuldgefühls als einer Form des „self-punishment on behalf of others“⁴²⁰ wird nun für Nietzsche zum Signum kollektiver Gedächtnisbildung, denn für ihn ist

nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen, als seine *Mnemotechnik*. „Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtniss“ [...]. Man möchte selbst sagen, dass es überall, wo es jetzt noch auf Erden Feierlichkeit, Ernst, Geheimniss, düstere Farben im Leben von Mensch und Volk giebt, Etwas von der Schrecklichkeit *nachwirkt*, mit der ehemals überall auf Erden versprochen, verpfändet, gelobt worden ist: die Vergangenheit, die längste tiefste härteste Vergangenheit, haucht uns an und quillt in uns herauf, wenn wir „ernst“ werden. Es gieng

417 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 293.

418 Vgl. Jonathan Haidt: The Moral Emotions. In: Richard Davidson, Klaus Scherer, Hill Goldsmith (Hg.): Handbook of Affective Sciences. Oxford 2003, S. 852–870, hier S. 861: „Guilt feelings occur overwhelmingly in the context of communal relationships [...] in which one believes one has caused harm, loss, or distress to a relationship partner. Guilt is not just triggered by the appraisal that one has caused harm; it is triggered most powerfully if one’s harmful action also creates a threat to one’s communion with or relatedness to the victim.“

419 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 322, [Herv. im Orig.].

420 Greenspan: Practical Guilt, S. 130.

niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen.⁴²¹

Was Nietzsche an dieser Stelle primär mit Gedächtnis meint, ist zunächst die Beherrschung der Affekte zum Vorteil der Gesellschaft, die Erinnerung daran, immer schon in Strukturen von Versprechen, Verpflichtungen und Verträgen eingebunden zu sein. Ich möchte dies aber auch auf tatsächliche Prozesse, „sich ein Gedächtnis zu machen“, beziehen. Wenn in den Filmen schmerzhaft Erfahrungen gemacht (und als solche genossen) werden, dann geht es, so die These, nicht darum, dass die Filme an Schmerz und Leiden erinnern wollen, sondern darum, dass sie das Affiziert-sein der Zuschauer als Mnemotechniken, als Erinnerung an ein vergangenes Unrecht und Leid überhaupt erst hervorbringen und die Zuschauer in ihrem Wahrnehmen und leiblichen Empfinden in eine Position versetzen, die eine gemeinschaftlich geteilte Verantwortlichkeit beinhaltet.

Die Schuldgefühle in den hier analysierten Filmen sind deswegen in einem sehr spezifischen Sinne kollektive Gefühle, kollektive Schuldgefühle. Damit ist weder gemeint, dass sie als diffus vorhandene Gefühle auf eine Gemeinschaft Fühlender verteilt werden, noch, dass ein vorgefundenes Kollektiv identifiziert wird, das sich aus den und den Gründen nun so und so zu fühlen hätte. Es ist das je von individuellen Zuschauern am eigenen Leib realisierte Gefühl, dass sie mit einer gemeinsam geteilten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet, dass sie sich als in das moralische Gefüge einer Gemeinschaft eingewoben erfahren lässt.

Gegen ein solches kollektives Schuldgefühl wird zuweilen eingewandt, dass es die Bedingung der kausalen Verbindung von Verhalten und Leiden nicht erfülle und somit schlichtweg ein Irrtum sei:

Bekunden Personen Schuldgefühle für das Handeln anderer Mitglieder eines Kollektivs, obwohl sie in Bezug auf dieses Handeln keine eigenen Pflichten verletzt haben, so irren sie sich in der angemessenen Bezeichnung ihres Gefühls. In Wahrheit empfinden sie nicht Schuld, sondern Trauer oder Entsetzen.⁴²²

Ohne die subjektive Selbstauskunft als unfehlbar zu postulieren, sollte doch fraglich sein, ob die von einer abstrakten Moraltheorie ausgehenden Logik tatsächlich den Vortritt vor Gefühlsprozessen hat, die doch ihre eigenen Formen von ‚Wahrheit‘ und eigene Kriterien für die Voraussetzung von Verantwortlichkeit

421 Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, S. 295, [Herv. im Orig.].

422 Michael Schefczyk: Verantwortung für historisches Unrecht. Eine philosophische Untersuchung. Berlin/New York 2012, S. 176, Vgl auch: Taylor: Pride, Shame, and Guilt, S. 91–92.

implizieren. Wenn man dagegen mit Greenspan nicht von einem Fehlurteil ausgeht, sondern von einem „identificatory mechanism“,⁴²³ der das als rational oder irrational erst zu beurteilende quälende Schuldgefühl hervorbringt, dann versteht man, inwiefern solche stellvertretenden Gefühle nicht auf Kausalketten und Identitäts- und Verantwortungszuschreibungen reagieren, sondern diese überhaupt erst produzieren.

Die entscheidende Frage ist dann nicht mehr, ob es aus konzeptueller Sicht Sinn oder Unsinn ist, von kollektiven Schuldgefühlen zu reden. Vielmehr muss untersucht werden, welche ästhetischen, poetischen oder rhetorischen Mechanismen an der Herstellung affektiver Kollektivität beteiligt sind, welche sozialen und kulturellen, historisch kontingenten Praktiken der Annahme von Schuld und Verantwortung es gibt und welche Identitäten und Subjektpositionen sie gestalten. Um die Beantwortung genau solcher Fragen soll es in den Fallanalysen der verbleibenden Teile dieser Arbeit gehen.

Das Verhältnis von Schuldgefühl und Geschichte wird dabei in den konkreten Formen und Praktiken nicht einfach entdeckt, sondern es wird als Veränderung des Empfindungsvermögens, als Arbeit an einem kollektiven affektiven Gefüge hergestellt. Die Zuschauer werden über Schuldgefühle als „in der Erfahrung geteilte Wertaspekte“⁴²⁴ in der Art und Weise ihres Fühlens in ein affektives Verhältnis zu einer bestimmten, kontingenten Gemeinschaft gestellt und sie erfahren über die Schuldgefühle bestimmte Dynamiken ihrer Vergemeinschaftung und ihrer Geschichtlichkeit neu. Sie erfahren sie neu als gebrochene Dynamiken, das affektive Erleben von Solidarität in der retrospektiven Realisierung ihrer Verletzung, ihrer Verletzbarkeit:

Memory and regret are not the result of the integration of the collectivity but the impossibility of this in an age of competing claims, multiple histories, and plural perceptions.⁴²⁵

423 Greenspan: *Practical Guilt*, S. 162–163.

424 Dewey: *Kunst als Erfahrung*, S. 401.

425 Olick: *The Politics of Regret*, S. 137.

3 Gegenwart: Das deutsche Nachkriegskino und die reorganisierte Schuld

Ja, mich trifft Schuld. Ich kann es nicht leugnen, dass ich in ihrem Werk erleben musste, wie man schon im Frieden mörderische Kampfstoffe herstellte. Ich kann es nicht leugnen, wie man mich unter Verlockung der Beförderung und der Angst vor der Gestapo zum Schweigen zwang. Genauso wenig, wie ich leugnen kann, dass mein Bruder und mein Vater und Zehntausende unseres Landes heute unter den Trümmern liegen, weil ich geschwiegen habe. Aber soll ich deshalb der Hauptverantwortliche sein? Die Herren aber, die über die Verwendung der Giftgase verfügten, die uns erklärten, die Wissenschaft habe nicht nach dem Wozu zu fragen, diese Herren sind die unschuldigen Opfer unserer Erfindungen?

Mit diesen Worten formuliert die Figur des Dr. Scholz (Fritz Tillmann) in Kurt Maetzig's *DER RAT DER GÖTTER* ihr Geständnis, das zugleich eine Anklage ist (1:13:30 – 1:14:09). Eine solche doppelte Funktion der ‚Schuld‘, als einer unschuldigen Schuld des Wissens und der Unterlassung einerseits sowie einer objektiven Schuld der Täter und Verursacher andererseits, kennzeichnet die rhetorische Grundstruktur dieses Films als auch des deutschen Nachkriegskinos im Allgemeinen. In dieser Hinsicht scheinen sie – wie noch zu erläutern sein wird – zunächst den Jasperschen Unterscheidungen der *Schuldfrage*¹ zu folgen. Dennoch ist der Film von einer merkwürdigen Alexithymie oder Gefühlsblindheit geschlagen, der es auf den Grund zu gehen gilt: Was heißt es, dass die Schuld ihn „trifft“, d. h., von außen auf ihn stößt und zugleich mit einem deutlichen, zweifachen „aber“ als nicht die eigene Schuld wieder abgestoßen wird?

Wenn Hannah Arendt einen zentralen Essay über die politische Bedeutung der Verbrechen während des NS-Regimes mit „Organisierte Schuld“² betitelte, so soll hier gezeigt werden, dass die politische Frage nach dem Verhältnis von Öffentlichkeit und Individuum nach 1945 als eine beständige Reorganisation der Schuld beschrieben werden kann. Diese bestand in den Differenzierungen zwischen einer einklagbaren objektiven Schuld und dem subjektiven Schuldgefühl, der affektiven Realisierung einer Verantwortung sowie in den ständigen Verschiebungen zwischen individualistischen und kollektivistischen Auslegungen der Schuld.

Im Folgenden soll es mir anhand der Filme *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und *DER RAT DER GÖTTER* darum gehen zu zeigen, was für Effekte der politischen Vergegenwärtigung durch die inszenatorische Evokation von Schuldgefühlen, von

1 Karl Jaspers: *Die Schuldfrage. Zur politischen Haftung Deutschlands*. München 1987 [1946].

2 Hannah Arendt: *Organisierte Schuld* [1946]. In: dies.: *In der Gegenwart. Übungen zum politischen Denken II*. München 2000, S. 26 – 37.

Scham, Zorn und anderen moralisch-ethischen Affekten eintreten. Welche politischen und historischen Dynamiken oder Widersprüche werden in den Affektdramaturgien der Schuld und des Schuldgefühls, der individuellen und der kollektiven Schuldgefühle sichtbar?

Die Schuld wurde nicht für sich und um ihrer selbst willen reorganisiert. Vielmehr kam es darauf an, die Wirklichkeit einer geteilten Welt von Gefühlen, Wünschen, alltäglichen Denk- und Verhaltensstrukturen wieder herzustellen, die sowohl durch die Zeit der Nazi Herrschaft als missbraucht, korrumpiert und entwertet als auch durch die Erfahrung des Kriegsendes als völlig haltlos und entleert galt. In dieser Wiederstrukturierung von Gesellschaftlichkeit angesichts des überwältigenden Ausmaßes an Zerstörung, Verlust und Verbrechen, in Anbetracht des absoluten Mangels an gesicherter historischer, sozialer und politischer Orientierungen war das Verhältnis zur ‚kollektiven Schuld‘, zu den Schuldvorwürfen und den Schuldgefühlen eine der wenigen und zugleich heftig umkämpften Konstanten.

Die Persistenz des Referenzpunktes der ‚kollektiven Schuld‘ ist dabei nicht mit einer Konsistenz des Konzeptes und seiner Verwendungen zu verwechseln. Sie macht stattdessen darauf aufmerksam, auf welche verschiedenen Weisen die Schuld und die Schuldgefühle, die Anschuldigungen, die Entschuldigungen und die Schuldabweisungen sich zueinander verhielten, welche Gefühlsdramaturgien die ‚kollektive Schuld‘ entfesselte. Sowohl an den Filmen als auch an den diversen Diskursbeiträgen politischer, theologischer oder kultureller Vertreter³ lässt sich demonstrieren, inwiefern dieser Begriff selbst das Nachdenken über Verantwortung und Identität in Bewegung versetzt hat und völlig kontingente Prozesse und Allianzen hervorgebracht hat. Die ‚kollektive Schuld‘ als eine Form der Rede über Normen, Moral und Gefühle wurde in der Art eines *emotives* nach Reddy⁴ wirksam, indem es unvorhersehbar zwischen Deskription des Zustands des Gemeinwesens und performativer Handlung an diesem Zustand oszillierte. Die ‚kollektive Schuld‘ eignet sich daher besonders dafür nachzuvollziehen, wie

begriffliche Neuerungen nicht nur auf gewisse Aspekte der sichtbaren und nichtsichtbaren Wirklichkeit aufmerksam machen, sondern *kreativ* werden, das heißt eine neue psychisch erfahrbare Dimension der Wirklichkeit erzeugen.⁵

³ Jeffrey K. Olick: In the House of the Hangman. The Agonies of German Defeat, 1943–1949. Chicago/London 2005.

⁴ Reddy: The Navigation of Feeling.

⁵ Lotter: Scham, Schuld, Verantwortung, S. 237 [Herv. im Orig.].

Die Wirksamkeit des Konzepts, das von einer neuen Wirklichkeit notwendig gemacht wurde und diese zugleich mit entstehen ließ, zeigt sich nicht unmittelbar und eindeutig lesbar. Wir haben es mit der paradoxen Situation zu tun, dass die Validität eines kollektiven Schuldgefühls als Form des Bezugs zwischen Individuen und einem Wir sich erst einer Geschichte des Ausweichens und Zurückweisens verdankt. Wenn ich anhand der Filme nach den Gefühlen zwischen dem Ich und dem Wir als Teil der ästhetischen Erfahrung frage, wird das Ergebnis nicht in dieser oder jener Festlegung auf eine bestimmte Bedeutung und affektive Ausformung liegen. Stattdessen werden die multiplen Widersprüche, die affektiven Unklarheiten und Ungereimtheiten der Ursprungskonstellation einer kollektiven deutschen Verantwortung und des „immer prekären Begriff[s] der ‚Schuld‘“⁶ skizziert.

Die affektrhetorischen Strukturen der Filme, die ästhetischen Dis-/Kontinuitäten des Kinos vor und nach 1945 sowie das Verhältnis zu den audiovisuellen Dokumenten der re-education und der Trümmerlandschaften sollen als Faktoren analysiert werden, die mit dazu beigetragen haben, dass die Nachkriegszeit *die* Vergangenheit werden konnte, die sie heute ist. Wenn man mit Habermas sagen kann, dass die Naziverbrechen nicht das Hindernis, sondern die *conditio sine qua non* einer deutschen Identität sind, die nur als ‚unkonventionelle‘ Identität zu haben ist,⁷ dann ist dies das Ergebnis vielfältiger Deutungs- und Erinnerungsprozesse, deren Fundament hier bereitet, aber deren Bauplan keineswegs vorherbestimmt wurde.⁸ Was wir in den Filmen der ersten Nachkriegsjahre analysieren können, ist die Genese einer historischen Last und des spezifischen Zeitverhältnisses einer Irreversibilität kollektiver Schuldgefühle.⁹

In diesem Sinne ist es absolut unvermeidlich, dass die Filme, um die es hier gehen soll, Mahnungen, Erinnerungen, Abrechnungen und immer zugleich auch Verdrängungen, Ausreden und Monumente des Selbstmitleids sein *müssen*. Denn sie spiegeln keine fertig konstituierte politische oder psychische Wirklichkeit des Nachkriegsdeutschlands wider. Sie sind Angebote von Bildern, Metaphern und Affekten, aus denen sich die Wirklichkeit formen ließ, die wir heute Nachkriegszeit nennen und die selbst wiederum in die verschiedensten Erinnerungsprozesse der jeweiligen Gegenwart eingebettet ist.

6 Thomas Mann: Das Ende [1945]. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. XII: Reden und Aufsätze 4. Frankfurt a. M. 1990, S. 944–950, hier S. 946.

7 Jürgen Habermas: Eine Art Schadensabwicklung. In: Die Zeit, Nr. 29/1986, 11. Juli 1986.

8 Vgl. zu den Filmen als Erfahrungsformen von Geschichtlichkeit: Bernhard Groß: Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm. Berlin 2015.

9 Vgl. Olick: In the House of the Hangman, S. 105 und Olick: The Politics of Regret, S. 143.

Im Folgenden möchte ich zunächst in groben Zügen darlegen, in welchen Registern die Frage der Schuld und der Schuldgefühle diskursiv aufbereitet wurde. Ich beziehe mich dabei hauptsächlich auf die prägende Schrift *Die Schuldfrage* von Karl Jaspers sowie auf die Arbeiten des Sozialhistorikers Jeffrey K. Olick zu dieser sowie anderen Positionierungen und Gegenpositionierungen.¹⁰ Anschließend sollen die zwei Filme auf ihre Stellung zu diesen Registern der Schuld hin exemplarisch analysiert werden: Die Wahl von *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* ist durch die Tatsache begründet, dass es sich um den ersten deutschen Film der Nachkriegszeit und damit um *den* Präzedenzfall handelt. *DER RAT DER GÖTTER* steht dagegen am Ende einer Übergangsperiode, seine Produktion fiel in die Phase der doppelten Staatsgründung und damit in den historischen Moment, an dem die unmittelbare Nachkriegszeit als eine Art mehrdeutiger und oftmals opak erscheinender Erinnerungsfiler in eine Geschichte staatlich-offizieller Gedächtnispraktiken überführt wurde.¹¹ Im Übergang von der Sowjetischen Besatzungszone in die Deutsche Demokratische Republik kristallisiert sich ein bestimmter kinematographischer Erinnerungsbezug auf Nazideutschland und auf die Nachkriegszeit, der sich affektdramaturgisch als ein Dialog mit den Bildern, Affekten und ästhetischen Erfahrungsformen in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und anderen Filmen erweist.

3.1 Die Klärung der Schuldfrage

Die Unterscheidung von Phänomenen der Schuld einerseits und den spezifischen Welt- und Selbstverhältnissen der Schuldgefühle andererseits, als eine methodische und heuristische Differenzierung, war für die Lage in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg viel mehr als nur eine Angelegenheit akademischer Begriffsbearbeitung. Sie verweist auf eine geradezu existenzielle Dimension, ein Bedürfnis, die deutsche Schuld objektiv zu ‚klären‘, also aufzuhellen, in verschiedene Schuldformen einzuteilen, berechenbar und durch Urteile und Handlungsanweisungen kommunizierbar zu machen. Dahinter verbarg sich die Erfahrung, dass ein zu allgemeiner und nicht präzise definierter Schuldvorwurf immer schon gegen sich selbst gewendet werden konnte: Denn die ‚Kollektivschuld‘ wurde als eine unzulässige Gleichsetzung von Staat und Volk, von Nazis und Deutschen als Fortsetzung nationalsozialistischer Rhetorik diskreditiert¹² und im Sinne eines

¹⁰ Vgl. Olick: *In the House of the Hangman* und Olick: *The Politics of Regret*.

¹¹ Olick: *In the House of the Hangman*, S. 6–11.

¹² Olick: *In the House of the Hangman*, S. 55.

schwerstmöglichen Individualschuldvorwurfs interpretiert und somit zurückgewiesen.¹³

Das Klärungsbedürfnis resultierte aus dem Dilemma, dass die Verbrechen des Krieges und des Genozids sowohl in ihrer Quantität als auch in ihrer Qualität nicht auf der Ebene strafrechtlicher Individualvergehen betrachtet werden konnten und sich zugleich ein undifferenzierter Schuldvorwurf ohne Umschweife auf die schlimmste, eindeutigste Form der Schuld umdeuten ließ: Hitler als Alleintäter. Wie wir sehen werden, brachte aber dieses Klärungsbedürfnis ein neues Dilemma hervor, nämlich die Illusion, mit der Frage auch die Schuld geklärt zu haben. Aus der Bewältigung der Schuld wird die Bewältigung der Schuldfrage, so als ergäben sich, wenn man erstmal das logische Problem der Schuldfunktion korrekt aufgestellt habe, ganz objektiv und von allein die erste, zweite usw. Ableitung dieser Funktion und die dementsprechenden Konsequenzen.

Der Zusammenhang von undifferenziertem Kollektivschuldvorwurf und selbstgerechter Zurückweisung ist dabei keineswegs nur auf einen psychopathologischen Reflex der Deutschen zurückzuführen, sondern lässt sich unter anderem auf die alliierten Rhetoriken der *re-education* zurückführen.¹⁴ Die sogenannten *atrocities-films* und ganz besonders der Film DIE TODESMÜHLEN / DEATH MILLS (USA 1946, Hanuš Burger) gingen zunächst davon aus, dass ein Gefühl der Verantwortung für die gefilmten Zeugnisse des Grauens einhergehen würde mit einer einfachen Parallelmontage der Paraden und Parteitage mit den Lagern, d. h. ein „*emplotment of atrocity imagery within a narrative of ordinary German's fanatical approbation of the Nazi regime*“.¹⁵ Problematisch war dieses Narrativ, weil es extrem ahistorisch formuliert wurde und die Verbrechen nur vage benannte.

Auch wenn die gezeigten Bilder aus heutiger Sicht eindeutig als Zeugnisse des industriell organisierten Genozids an den europäischen Juden gesehen werden, waren sie bei ihrer ersten Vorführung unlesbare und vor allen Dingen nicht mit dem Rahmennarrativ verbundene Dokumente von anonymer Grausamkeit an ebenso anonymen Opfern.¹⁶

13 Olick: In the House of the Hangman, S. 196–198.

14 Besonders die politische Linke der Zeit kritisierte die alliierte Politik der *re-education* heftig dafür, die Möglichkeiten der deutschen Erinnerungsarbeit verhindert zu haben. Vgl. Olick: In the House of the Hangman, S. 11.

15 Susan L. Carruthers: Compulsory Viewing. Concentration Camp Film and German Re-Education. In: Millennium. Journal of International Studies 30 (2001), H. 3, S. 733–759, hier S. 742.

16 Carruthers: Compulsory Viewing, S. 744. Man könnte behaupten, dass der eigentliche Wahrnehmungsmodus sowohl der Bilder aus den Lagern oder dem Warschauer Ghetto als auch der Selbstinszenierungen der Nazis im *Déjà-vu* besteht, d. h. darin sie wieder zu sehen, sie wieder zu erkennen. Einen Hinweis darauf, dass diese Bilder erst beim zweiten Sehen sichtbar werden, liefern nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichten und Nachhaltigkeits-effekte von Todesmühlen im

Was dadurch von den *atrocities-films* zunächst als unmittelbarer Wirkung blieb, waren schockierende Bilder und ein frontaler und zugleich vager Schuldvorwurf, eine Anklage, die kaum in eine Realisierung individueller und kollektiver Verantwortung mündete. Der Versuch, es den Deutschen durch Plakate, Filme und Lagerbesichtigungen unmöglich zu machen, sich ihrer Verantwortung zu entziehen, wurde nach kaum einem Jahr wieder relativiert – weil die eingesetzten Mittel nicht die erwünschten Reaktionen hervorriefen und eine solch radikale Haltung in der aufkeimenden Konkurrenz der Besatzungsmächte inopportun erschien.

Auch wenn die Vorwürfe sehr schnell wieder gedämpft wurden, zeigt die Arbeit Olicks, wie sehr die Erinnerung an sie den Diskurs der Nachkriegsjahre prägte, oftmals ganz den ursprünglichen Intentionen zuwiderlaufend.¹⁷ Der Kollektivschuldvorwurf wurde historisch wirksam, nicht wegen seiner konkreten Aussagen, sondern aufgrund der unterschiedlichen Arten und Weisen ihn zu interpretieren.¹⁸ Der Vorwurf selbst – nicht das, was vorgeworfen wurde – avancierte zu einem Emblem deutschen Leids in der Nachkriegszeit.¹⁹ So wurde es möglich, dass auf der Rückseite des undifferenzierten Vorwurfs die jeweiligen Schuldeingeständnisse derart mit eigennützig-selektiven Analysen der politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen des Nationalsozialismus verknüpft werden konnten, dass die Fragen historischer Kontinuität und historischer Brüche ständig entlastend gegeneinander ausgespielt werden konnten und die Befragung individueller Schuld verhinderten.²⁰

Hinter diesem Dilemma steckte allerdings nicht zuletzt eine zeitgenössisch noch unverstandene Wahrheit über die Natur der NS-Verbrechen und über eine individuelle Kollektivschuld. Hannah Arendt gehörte zu den Ersten, die dieses Verstehensproblem zu fassen versuchten:

In seinem Stück *Die letzten Tage der Menschheit*, in welchem er die Vorgänge des letzten Krieges darstellte, ließ Karl Kraus den Vorhang fallen, nachdem Wilhelm II. ausgerufen hatte: „Dies habe ich nicht gewollt.“ Und das Komisch-Grauenhafte lag darin, daß dies in der Tat stimmte. Wenn der Vorhang diesmal fallen wird, werden wir einem ganzen Chor von Spießern zu lauschen gezwungen sein, die ausrufen werden: „Dies haben wir nicht getan.“ Und wenn

Vergleich etwa mit den ungleich stärker im medialen Gedächtnis verbliebenen NUIT ET BROUILLARD (FRA 1955, Alain Resnais) oder MEIN KAMPF (S/D 1960, Erwin Leiser).

¹⁷ Olick: In the House of the Hangman, S. 99–100.

¹⁸ Olick: In the House of the Hangman, S. 185.

¹⁹ Olick: In the House of the Hangman, S. 13.

²⁰ Olick: In the House of the Hangman, S. 233 und S. 331.

uns auch inzwischen das Lachen vergangen ist, das Grauenhafte wird wieder darin liegen, daß es in der Tat stimmt.²¹

Dieses ‚nichts getan zu haben‘ ist nämlich schlicht die Kehrseite der von der Nazi-Propaganda selbst hergestellten Kollektivrhetorik. Sämtliche zur Verfügung stehenden juristischen und moralphilosophischen Begriffe scheitern daran, die unkenntlich gemachte „Linie, die Verbrecher von normalen Menschen, Schuldige von Unschuldigen trennt“,²² wiederherzustellen:

Im systematischen Versuch, alle – und d. h. letztlich die ganze Welt – in die Verbrechen miteinzubeziehen, also eine Totalität der Schuld zu erzeugen, sind gleichzeitig alle und niemand schuldig. [...] Erst in dieser vollkommen gedachten Verkehrung und Aufhebung von Täter und Opfer, Schuldigen und Unschuldigen, wird das, was den eigentlichen Terror des Nationalsozialismus ausmacht, wirklich total.²³

In dieser Hinsicht erscheinen die Schwierigkeiten und Missverständnisse der *re-education* in einem neuen Licht, da sie auf eine Alltagserfahrung stießen, in der die Ansprüche von Moral und Verantwortung aufgelöst waren, in der es keine Selbstverständlichkeiten und kein Vertrauen in das eigene Urteilsvermögen mehr gab.²⁴ Dass sie dort grausame und reale Verbrechen auf der Leinwand sahen, leugnete kaum jemand, der in den Kinos DIE TODESMÜHLEN sah. Was das mit einem selbst und der eigenen Verantwortung oder dem eigenen Gerechtigkeitssinn zu tun haben sollte, war jedoch nicht ohne Weiteres zugänglich.²⁵ Aber noch hier gilt, dass in diesen scheinbar individuellen Pathologien der Urteilsfähigkeit zugleich Rückschlüsse auf das Leben der Gemeinschaft enthalten sind:

Denn der systematische Massenmord [...] sprengt nicht nur die Vorstellungskapazität des Menschen, sondern auch den Rahmen und die Kategorien, in welchen politisches Denken und politisches Handeln sich vollziehen. [...] Wo alle schuldig sind, kann im Grunde niemand mehr urteilen.²⁶

21 Arendt: Organisierte Schuld, S. 33.

22 Arendt: Organisierte Schuld, S. 30.

23 Alexander Meschnig: Totalität und Ende der Schuld. Nationalsozialismus und KZ-System. In: Gerburg Treusch-Dieter, Dietmar Kamper, Bernd Ternes (Hg.): Kursbuch 37. Schuld. Tübingen 1999, S. 47–58, hier S. 48.

24 Hannah Arendt: The Aftermath of Nazi Rule. In: Commentary 10 (Oktober 1950), H. 4, S. 342–353, hier S. 348.

25 Arendt: The Aftermath of Nazi Rule, S. 349.

26 Arendt: Organisierte Schuld, S. 31.

Genau dies ist die Überlegung hinter dem retrospektiv wirksamsten und bis heute am meisten rezipierten Unterscheidungsversuch dieser Zeit, Karl Jaspers' *Die Schuldfrage*, nämlich durch klare Kategorien und Bestimmungen immerhin so weit zu kommen, dass jeder den Mut haben möge, diesen entsprechend über sich selbst zu urteilen und somit eine „Mitschuld“²⁷ zu fühlen, die als Grundlage „für die Ausbildung jener politischen Tugenden notwendig ist, derer ein zivilisierter Staat der Zukunft bedürfte“.²⁸

Jaspers trennt die Schuld des Einzelnen, die man entweder als ‚kriminelle Schuld‘ vor Gericht, als ‚moralische Schuld‘ ausschließlich vor dem eigenen Gewissen oder als ‚metaphysische Schuld‘ vor Gott zu verantworten habe, von der kollektiven ‚politischen Schuld‘, die man als Staatsangehöriger zu tragen habe und zwar tatsächlich in dem Sinne, dass die Nöte und Entmündigungen, das Faktum der alliierten Besatzung und die Reparationsforderungen ‚zu ertragen‘ seien.²⁹ Die Rolle der Nürnberger Prozesse sah Jaspers daher zunächst darin, die Taten Einzelner von den Taten des Regimes auseinanderzuhalten, weniger damit die juristisch Schuldigen von den Unschuldigen getrennt würden, sondern damit gerade mit dem Ausbleiben des unbedingten Widerstands die eigentliche Schuld umso deutlicher als eine Frage der Haftung hervortrete, der sich niemand entziehen könne.³⁰

Die Schwierigkeit bzw. die Polyvalenz von Jaspers Schrift liegt darin, dass sie eigentlich zweigeteilt ist. Auf der ersten Ebene laufen die begrifflichen Unterscheidungen auf eine strenge Scheidung zwischen der öffentlichen, objektiven Dimension juristischer Schuld und politischer Haftung einerseits und der rein privaten, persönlichen Frage der Moral und Verantwortung für eigenes Tun und das nackte Menschsein andererseits hinaus. Diese konzeptuellen Differenzierungen ließen sich zu einer Vielfalt von Argumenten rekombinieren, die der Annahme der Schuld aber auch der Zurückweisung jeglicher Schuld dienen konnten.³¹ Eine zentrale Rolle in der Rationalisierung der Schuldfrage spielte die Zurückweisung des Kollektivdenkens und damit einer Kollektivschuld jenseits der Haftung auf staatspolitischer Ebene.³² Ganz entgegen seiner Intentionen gab

27 Vgl. Jaspers: *Die Schuldfrage*, S. 53.

28 Schefczyk: *Verantwortung für historisches Unrecht*, S. 10.

29 Jaspers: *Die Schuldfrage*, S. 17, S. 20 und S. 24–25.

30 Jaspers: *Die Schuldfrage*, S. 38–42.

31 Vgl. Hannah Arendt und Heinrich Blücher: *Briefe. 1936–1968*, hg. von Lotte Köhler. München 1996, S. 150. Blücher schreibt am 16. Juli 1949: „Trotzdem kann er [Jaspers, Anm. M.G.] für viele reinigend und erhellend wirken, für andere aber auch falschen Trost und falsche Sicherheit geben.“ Jaspers selbst war sich dieser Gefahr allerdings auch deutlich bewusst. Vgl. Jaspers: *Die Schuldfrage*, S. 50. Vgl. auch Olick: *In the House of the Hangman*, S. 312.

32 Jaspers: *Die Schuldfrage*, S. 24–26, S. 50.

Jaspers' Schrift denen Argumente an die Hand, die mit den Nürnberger Prozessen die Frage der Verantwortung geklärt sahen. In der Kombination aus der *Schuldfrage* und den Reden der Angeklagten entstand ein veritables „lexicon of exculpation“³³ für private und öffentliche Zwecke. Die Grundregel lautete dabei, dass das Einzige, was man sich vorzuwerfen habe, sei, keine Heiligen oder keine Helden gewesen zu sein, und dass man sich dies nicht vorwerfen könne.³⁴

Auf einer zweiten Ebene läuft jedoch durch die einzelnen Argumente in der *Schuldfrage* hindurch ein öffentlicher Appell, der ein Band des richtigen Fühlens zu beschreiben versucht, das sich letzten Endes doch als eine gefühlte Kollektivschuld erweist: „daß ich mich auf eine rational nicht mehr faßliche, ja rational sogar zu widerlegende Weise mitverantwortlich fühle für das, was Deutsche tun und getan haben“.³⁵ Dieses Gefühl scheint für Jaspers die Voraussetzung dafür zu sein, sich wieder überhaupt sinnvoll auf eine Gemeinschaft zu beziehen, die nicht die des Volkes oder der Staatsbürgerlichkeit ist, sondern die neue politische Gemeinschaft der Gleichgestimmten: „Ich fühle mich näher den Deutschen, die auch so fühlen, und fühle mich ferner denen, deren Seele diesen Zusammenhang verleugnet.“³⁶ Als politische Schrift ging es Jaspers darum, den Satz: ‚Das ist eure Schuld‘ – der zunächst nur im Bereich der faktischen Gewaltausübung sagbar ist – zu bearbeiten, damit der Satz: ‚Das ist unsere Schuld‘ im Sinne moralischer Verantwortung öffentlich aussprechbar wird.³⁷ Das richtige Gefühl wird zur Bedingung, wieder ‚wir‘ sagen zu können.³⁸

Worauf Jaspers also zielt und was in der Debatte um die Unterscheidungen der vier Schuldbegriffe immer wieder verloren ging, war die Tatsache, dass sowohl die Qualität der Verbrechen als auch die bloße Quantität der kriminell Schuldigen es nicht nur nicht „sinnwidrig“,³⁹ sondern geradezu notwendig gemacht hätten, diese Kollektivschuld zu befragen, ohne in ein falsches Kollektivdenken zu verfallen.⁴⁰ Heinrich Blücher kritisiert daher in seinen Briefen an Hannah Arendt nicht ganz zu Recht, dass

33 Olick: In the House of the Hangman, S. 115

34 Olick: In the House of the Hangman, S. 215.

35 Jaspers: Die Schuldfrage, S. 54. Vgl. Olick: In the House of the Hangman, S. 289: „Jaspers's aim, put simply, was to make his compatriots – even those who had opposed the regime – feel guilty. By the same token, he wanted them to feel the appropriate kind of guilt and for the right reasons, and to do the right thing with these feelings.“ [Herv. im Orig.]

36 Jaspers: Die Schuldfrage, S. 54.

37 Jaspers: Die Schuldfrage, S. 31.

38 Schefczyk: Verantwortung für historisches Unrecht, S. 10 und S. 120 – 121. Vgl. Olick: In the House of the Hangman, S. 283 – 290.

39 Jaspers: Die Schuldfrage, S. 24.

40 Jaspers: Die Schuldfrage, S. 50. Vgl. Olick: In the House of the Hangman, S. 313.

dieses ganze ethische Reinigungsgebabbel Jaspers dahin [bringt], sich solidarisch in die deutsche Volksgemeinschaft sogar mit den Nationalsozialisten zu begeben statt in die Solidarität mit den Entwürdigten.⁴¹

Denn genau dies ist ja der Grund der Mitschuld, dass man sich als Deutscher auch ohne Verletzung individueller moralischer Pflichten für die Gemeinschaft der Täter und gegen die Gemeinschaft der Opfer entschieden hatte, „den Opfern des Unrechts die absolute Solidarität verweigerte“.⁴²

Worin Blüchers Kritik jedoch sehr genau zutrifft, ist die Beobachtung, dass in der Art und Weise, in der Jaspers die Schuldfrage stellt, ein blinder Fleck eingetragen wird, der für den ganzen Diskurs der unmittelbaren Nachkriegszeit repräsentativ ist, nämlich die Opfervergessenheit der Schuldfrage als einer „Frage von uns an uns selbst“.⁴³

Auf viele Ansätze der Beschäftigung mit deutscher Schuld in der Zeit trifft so der Vorwurf zu, dass sie dazu dienen, „sich weiter ausschließlich mit sich befassen zu können“.⁴⁴ In dem Maße, in dem das Anerkennen von Schuldgefühlen durch die Betonung von Kategorien und Wissensbeständen verwässert wurde, in dem Maße wurde das Täter-Opfer-Verhältnis aus der Reformulierung einer geteilten Identität herausgehalten.

Der Begriff der Kollektivschuld konnte immer als empirische Aussage statt als heuristische Regel,⁴⁵ als Schuld der Deutschen statt als Schuld von Deutschen,⁴⁶ als juristische Anklage eines Volks statt als Gefühl für die Ungewissheit der moralischen Situation verstanden werden. Deshalb ist es dann nur auf den allerersten Blick verwunderlich, dass er von den Tätern und Mitläufern in Beschlag genommen wurde – und zwar um ihn abzustreiten: „Durch die Überbetonung der Nichtgeltung dieses Begriffes beweisen sie anderen und sich selbst die eigene Nichtschuldigkeit.“⁴⁷

Deswegen wurde dieses Konzept nur für kurze Zeit von den Siegermächten und so gut wie gar nicht von den Opfern gebraucht, mit der Ausnahme Jean Améry, der die Kollektivschuld dezidiert eben nicht aus einer Selbstbefragung der Deutschen oder einer Objektivität der Taten begründete.⁴⁸ Er fasste diese nicht als

41 Arendt/Blücher: Briefe, S. 146 – 147.

42 Schefczyk: Verantwortung für historisches Unrecht, S. 107.

43 Jaspers: Die Schuldfrage, S. 16.

44 Arendt/Blücher: Briefe, S. 146.

45 Schefczyk: Verantwortung für historisches Unrecht, S. 118.

46 Schefczyk: Verantwortung für historisches Unrecht, S. 174.

47 Meschnig: Totalität und Ende der Schuld, S. 56.

48 Jean Amery: *Ressentiments* [1966]. In: ders.: *Werke*. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne/Unmeisterliche Wanderjahre/Örtlichkeiten*. Stuttgart 2002, S. 118 – 148, hier S. 130.

mystische Schuld des Deutschseins, sondern im Sinne einer „vagen statistischen Aussage“, die als Kehrseite auf die „approximative und ziffernmäßig nicht ausdrückbare statistische Erfahrung“⁴⁹ der Opfer bezogen ist: „Mir schien, ich hätte die Untaten als kollektive erfahren.“⁵⁰

Diese Erfahrung hat bei Améry einen Namen: Ressentiment. Seine Beschreibung dieses Gefühls macht unmittelbar deutlich, inwiefern es ein Gegenstück zum Schuldgefühl darstellt: Denn wie dieses sich im Geschädigten verdichtet, so verdichtet sich das Ressentiment im Übeltäter und beide sind gekennzeichnet von einer blockierten Zeitlichkeit, vom Skandal der Irreversibilität:⁵¹

Es ist meinem Nachdenken nicht unentdeckt geblieben, daß das Ressentiment nicht nur ein widernatürlicher, sondern auch ein logisch widersprüchlicher Zustand ist. Es nagelt jeden von uns fest ans Kreuz seiner zerstörten Vergangenheit. Absurd fordert es, das Irreversible solle umgekehrt, das Ereignis unereignet gemacht werden. Das Ressentiment blockiert den Ausgang in die eigentlich menschliche Dimension, die Zukunft.⁵²

Dieses Zeitgefühl wehrt sich vor allen Dingen dagegen, dass es sich die Täter zu leicht machen, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und auf die Zukunft zu blicken.⁵³ Es fordert, die Verbrechen immer wieder zu aktualisieren, „durch Festnagelung des Untäters an seine Untat“⁵⁴ gegen den natürlichen Prozess der ‚Wundheilung‘ zu protestieren. Das Ressentiment zielt wie das Schuldgefühl auf ein „Selbstmißtrauen“,⁵⁵ auf die Erfahrung des moralischen Versagens. Eine Solidarität der Deutschen als Mittäter mit ihren Opfern basiert darauf, dass

das deutsche Volk empfindlich dafür bleiben [würde], daß es ein Stück seiner nationalen Geschichte nicht von der Zeit neutralisieren lassen darf, sondern es zu integrieren hat.⁵⁶

In seinen Formulierungen und in der Tatsache, dass Améry *Jenseits von Schuld und Sühne* erst 1966 veröffentlichte, wird aber etwas klarer, was sich bereits andeutete. Es war eine Frage der Dauer, bis sich das System der Konzentrations- und Vernichtungslager, die Gräueltaten des Krieges und der Vernichtung als eine historische

49 Améry: *Ressentiments*, S. 134–135.

50 Améry: *Ressentiments*, S. 122.

51 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 46–53 und S. 60–65. Vgl. Olick: *The Politics of Regret*, S. 164.

52 Améry: *Ressentiments*, S. 128.

53 Améry: *Ressentiments*, S. 128–129.

54 Améry: *Ressentiments*, S. 133–134.

55 Améry: *Ressentiments*, S. 142.

56 Améry: *Ressentiments*.

Last konstituierten, die eben nicht vergehen und heilen will. Ob man diese Dauer von 1945 bis zur doppelten Staatsgründung, bis zum Eichmann- und Auschwitz-Prozess oder bis zum Historikerstreit in den 1980er Jahren ansetzt oder ob man davon ausgeht, dass dieser Prozess per se unabschließbar sei, steht dabei auf einem anderen Blatt. Jedenfalls handelt es sich um Erinnerungsprozesse mit ihrer eigenen Dauer und kontingenten Dynamiken, die erst das „geschichtliche Feld“⁵⁷ hervorbringen, auf dem sich ereignen könnte, wovon Améry im Modus des Wünschens schreibt:

Zwei Menschengruppen, Überwältiger und Überwältigte, würden einander begegnen am Treffpunkt des Wunsches nach Zeitumkehrung und damit nach Moralisierung der Geschichte.⁵⁸

Dieses Feld einer moralisierten Geschichte, so die These, die sich aus dem Zusammenspiel des Ressentiments bei Améry und den Schwierigkeiten der Schuldfrage bei Jaspers ergibt, war in der unmittelbaren Nachkriegszeit schlichtweg nicht gegeben. Die Zeit als Faktor selbst galt es erst in die Verhältnisse von Täterschaft, Mitschuld und Opfer einzutragen. Und die eigentliche Frage wäre demnach nicht, wo in den öffentlichen Diskursen, in der Alltagserfahrung und in ästhetischen Erfahrungsformen in den Jahren nach 1945 ein Schuldgefühl wirksam sei, sondern vielmehr, welche Affekte an seiner Stelle arbeiteten, aus welchen Affekten sich die Genese eines historischen kollektiven Schuldgefühls von Deutschen zusammensetzen ließe oder welche Affekte eine solche Genese zunächst blockierten, übertönten. Dabei ist jede Form der Analyse mit der unhintergehbaren Unreinheit der Gefühlsreaktionen konfrontiert, die bereits mit der unmittelbaren Reaktion auf die Zeugnisse der Verbrechen selbst beginnt: Sind Ekel und Abscheu gegenüber den Bildern der Lager eine Reaktion auf die eigene Verwicklung in die Untaten oder sind sie eine Zurückweisung der Bilder selbst und des ihnen unterlegten Vorwurfs?⁵⁹

Einen Zorn auf die Nazi-Elite und ihre offensichtlichsten Unterstützer und Nutznießer kann man mit Hannah Arendt ausschließen:

The only conceivable alternative to the denazification program would have been a revolution – the outbreak of the German people’s spontaneous wrath against all those they knew to be prominent members of the Nazi regime. Uncontrolled and bloody as such an uprising might have been, it certainly would have followed better standards of justice than a paper procedure. But the revolution did not come to pass, and not primarily because it was difficult to

57 Améry: *Ressentiments*, S. 143.

58 Améry: *Ressentiments*.

59 Olick: *In the House of the Hangman*, S. 101.

organize under the eyes of four foreign armies. It is only too likely that not a single soldier, German or foreign, would have been needed to shield the real culprits from the wrath of the people. This wrath does not exist today, and apparently it has never existed.⁶⁰

Die Gegenseite zum ausgebliebenen Zorn ist die ausgebliebene Trauer, so das bekannte Argument der Mitscherlichs, das unmögliche Eingeständnis, in das Unrechtssystem affektiv involviert gewesen zu sein.⁶¹ „The real question for German society was one Allied soldiers had been asking as they marched through Germany: Where are all the Nazis?“⁶² Wenn man nicht zugeben kann, Nazi gewesen zu sein, wenn man nicht zugeben kann, sich für die Komplizität des Rückzugs ins Private und gegen die Solidarität mit den Verfolgten entschieden zu haben, wie sollte es dann Reue und Umkehr geben?

Eine mögliche Alternative wäre daher zu fragen, inwiefern es Sinn macht, zunächst von einem Gefühl der Scham auszugehen, wie es Theodor Heuss in einer Rede zu Beginn seiner Bundespräsidentschaft versuchte, in der er die Kollektivschuld auf die übliche Weise ablehnt:

Sind wir, bin ich, bist du schuld, weil wir in Deutschland lebten, sind wir mitschuldig an diesem teuflischen Verbrechen? [...] Das Wort Kollektivschuld und was dahinter steht, ist aber eine simple Vereinfachung, es ist eine Umdrehung, nämlich der Art, wie die Nazis es gewohnt waren, die Juden anzusehen: daß die Tatsache, Jude zu sein, bereits das Schuldphänomen in sich eingeschlossen habe.

Aber etwas wie eine Kollektivscham ist aus dieser Zeit gewachsen und geblieben. Das Schlimmste, was Hitler uns angetan hat – und er hat uns viel angetan –, ist doch dies gewesen, daß er uns in die Scham gezwungen hat, mit ihm und seinen Gesellen gemeinsam den Namen Deutsche zu tragen.⁶³

Hier zeigt sich deutlich der blinde Fleck, den auch Jaspers in die Schuldfrage eintrug: die Opfervergessenheit. Wer nach der Scham fragt, fragt danach, was die Vernichtung der Juden und die anderen Verbrechen für die Deutschen bedeuten und nicht danach, was sie für die Beziehung der Deutschen zu den Opfern bedeuten, fragt nach dem, was ‚Hitler *uns* angetan hat‘, nach dem Gesichtsverlust

60 Arendt: *The Aftermath of Nazi Rule*, S. 349.

61 Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967, S. 71–77 und passim.

62 Olick: *In the House of the Hangman*, S. 152.

63 Theodor Heuss: *Mut zur Liebe* [1949]. In: ders.: *Die großen Reden. Der Staatsmann*. Tübingen 1965, S. 99–107, hier S. 100–101.

und errichtet mit Ernst Jünger, Martin Heidegger oder Carl Schmitt „noch einmal das künstliche Reich einer heroischen ‚Schamkultur‘“.⁶⁴

Die Rede von der Kollektivscham ist zudem in sich selbst auf eine bestimmte Art inkohärent. Denn die Scham taugt präzise nicht für ein Gefühl der Solidarität, sondern sie isoliert und vereinzelt den Fühlenden gegenüber einer Gemeinschaft. Sich zu schämen, Deutscher zu sein, kann jeder nur für sich alleine.⁶⁵ Die Kollektivscham vernichtet den Bezug auf die Opfer genauso wie den auf die Täter.

Wir haben es also in den historischen Zeugnissen mit dem Paradox zu tun, dass – anerkennend oder zurückweisend – von Kollektivschuld die Rede war, als Scham gefühlt wurde, und dass von Kollektivscham gesprochen wurde, nachdem die Akzeptanz einer moralischen Verantwortung für die Geschichte möglich gewesen wäre. Übrig bleibt, dort wo sich Schuldgefühl, Scham und Zorn gegenseitig ausblenden, ein überwältigendes Selbstmitleid. Dieses kennzeichnet letzten Endes die diversen öffentlichen Rhetoriken genauso wie die gängige Bewertung des deutschen Nachkriegskinos:

Gemeinsam ist diesen Filmen, daß sie sich mit den Erscheinungsformen der faschistischen Diktatur wie auch mit der Nachkriegszeit auseinandersetzen, ohne ein Begreifen der Zusammenhänge zu durchdringen und die Politik, die Deutschland zerstört hat, anders denn als geschichtsloses Verhängnis zu zeichnen. [...] Anstatt mit Bildern ein Verstummen zu intendieren, ein Eingedenken, das auch dem [sic!] Scham und der Trauer Raum gewähren würde, ergehen sie sich redselig in biederem Selbstmitleid. [...] Gemeinsam ist diesen Filmen schließlich auch die Tendenz, einen Schlußstrich unter das Vergangene zu ziehen.⁶⁶

Dabei gibt es zwei sehr verschiedene Interpretationen dieses Schlußstrichs, die sich, so die Hypothese, an den Filmen als zwei sehr verschiedene Affektdramaturgien erweisen sollten: Die eine Variante setzt ein konservatives, „positivistisch-ökonomisches Modell der Vergangenheitsbewältigung“⁶⁷ voraus, nach dem sich die anständigen Menschen als der neuen Ordnung angepasst und gefügig beweisen dürfen und von Verantwortung befreit würden. Es ist dieser Schlußstrich unter die ‚Bewältigung‘ der Vergangenheit, um die problembefreite Fortsetzung

⁶⁴ Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M. 1994, S. 218. Vgl. Olick: *In the House of the Hangman*, S. 297–320.

⁶⁵ Landweer: *Scham und Macht*, S. 50–52. Vgl. Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 219–220.

⁶⁶ Klaus Kreimeier: *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a. M. 1989. S. 8–32, hier S. 14.

⁶⁷ Kreimeier: *Die Ökonomie der Gefühle*, S. 11.

biographischer Projekte möglich zu machen, für die Adorno⁶⁸ später nur noch Sarkasmus übrig hatte. Die andere Variante, die sich mit den Hoffnungen der Linken und der offiziellen Rhetorik der DDR verband, war die Idee, dass man selbst der Schlussstrich war, dass man selbst den radikalen historischen Bruch mit der Geschichte verkörpere. Beide Schlussstrichpoetiken – die des Anstands, der Menschlichkeit und Individualität und die des gereinigten Kollektivs der antifaschistischen Arbeiter und Bauern – sind natürlich auch auf das jeweilige Verhältnis zu den Besatzungsmächten zurückzuführen.⁶⁹

Eine Kritik der Schlussstrichpoetiken und der Unfähigkeit zum Schuldeinverständnis sollte aber nicht als ein fertiges Aburteilen über das Nachkriegskino verstanden werden, wie es in manch anderen Arbeiten der Fall ist.⁷⁰ Die Entschuldigungsversuche der Täter, die Vorwürfe der Alliierten und das Ressentiment der Überlebenden sowie die Erscheinungsformen des Selbstmitleids und der Selbstgerechtigkeit sind genauso relevante Bestandteile eines affektökonomischen Gefüges wie die aus heutiger Sicht als angemessen gewerteten Gefühle des Zorns, der persönlichen Scham und des Schuldgefühls als Zugehörigkeitsgefühl der Mitschuldigen und ihrer Nachfahren. Die Bedürfnisse nach Klärung der Schuld und nach eindeutigen Verhältnissen, die Bedürfnisse nach Entlastung sind daher keine Tatsachenbeschreibungen, sondern sie sind symptomatisch für die – moralische, politische und affektive – Ungewissheiten und Widersprüche der Nachkriegssituation und dienen nicht zuletzt auch dem historischen Betrachter dazu, überhaupt erst seine Position, seine moralische Einstellung zu verstehen und zu formulieren.⁷¹

Worum es also im Folgenden gehen soll, ist anhand der beiden Filme die jeweiligen zeitlichen und affektiven Logiken aufzuzeigen, in denen sich das Anerkennen und Leugnen von Verantwortung, das individuelle moralische Fühlen – als Schuldgefühl oder Scham – und seine Verwobenheit mit einem erst wieder herzustellenden geteilten Horizont des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens durchkreuzen oder gegenseitig realisieren. ‚Scham‘ und ‚Schuldgefühle‘ bezeichnen dabei kein an diesem oder jenen Moment der Narration punktuell rea-

68 Theodor W. Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit [1959]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd.10/2. Frankfurt a. M. 1997, S. 555–572.

69 Vgl. Barton Byg: DEFA and the Traditions of International Cinema. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.): DEFA. East German Cinema, 1946–1992. New York/Oxford 1999, S. 22–41, hier S. 23; Robert R. Shandley: Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich. Philadelphia 2001, S. 17; Kreimeier: Die Ökonomie der Gefühle, S. 10.

70 Diese Tendenz zeigt sich insb. bei Becker/Schöll: In Jenen Tagen sowie in den Beiträgen in Hoffman/Schobert (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen.

71 Olick: The Politics of Regret, S. 148.

liertes Gefühl, sondern ein Skript perzeptiver, affektiver und kognitiver Prozesse, das in der zeitlichen Struktur des Films entsteht und komplexe Welt- und Selbstbezüge ästhetisch erfahrbar macht. Dabei lautet die leitende Hypothese, dass das eigentliche moralische Identitäts- und Erfahrungsangebot, das die Nachkriegsfilme machen, gerade in der Spannung aus individueller Selbstbefragung einerseits und dem Wunsch nach sozial vorgegebenen geteilten Normen und Handlungsbewertungen andererseits besteht.

3.2 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS: Eine „symbolträchtige Ausrede“?

Angesichts der als bedrückend empfundenen Vorwurfsrhetorik der *atrocities-films* und des oben skizzierten allgemeinen Bedürfnisses nach Möglichkeiten, sich in einem geteilten System aus Zuschreibungen der Schuld und der Unschuld zu verorten, waren die Erwartungen an den ersten deutschen Film nach Kriegsende extrem hoch: „Der erste Film, von Männern [sic!] unseres Landes geschaffen, musste Klärung bringen, Abrechnung und endlich neuen Ausblick und Befreiung.“⁷² DIE MÖRDER SIND UNTER UNS hatte am 15. Oktober 1946 Premiere, genau zwei Wochen nach Urteilsverkündung in den Nürnberger Prozessen gegen die Hauptkriegsverbrecher und war somit sowohl für die deutsche Bevölkerung als auch für die skeptischen Augen der Weltöffentlichkeit eine Art Prüfstein der moralischen Lernfähigkeit. Dabei waren die Ansprüche einerseits quasi unerfüllbar und zugleich konnte jede kleinste Regung als aufkeimendes demokratisches Bewusstsein gedeutet werden.⁷³ Die Reaktionen schwankten dementsprechend zwischen tiefster Enttäuschung und höchstem Lob: „Ein guter Deutscher ist förmlich daran zu erkennen, ob und wie er von diesem Film gepackt wird.“⁷⁴

Dieses Pendeln von der Enttäuschung, die sich in der Ironie des parataktischen Stils artikuliert, zur Suche nach den Anknüpfungspunkten des moralischen Neuanfangs zeigt sich auch in der feuilletonistischen Synopse der zukünftigen Berliner ‚Stimme der Kritik‘ Friedrich Luft:

Ein Mann ist zurückgekehrt, verbittert, aufgelöst, im Trunke aus der letzten Rettung versunken, pendelnd zwischen Schwarzmarkt und den Stätten schnellen und billigsten Amü-

⁷² Friedrich Luft: Der erste deutsche Film nach dem Kriege. In: Der Tagesspiegel, 16. Oktober 1946.

⁷³ Shandley: Rubble Films, S. 83.

⁷⁴ Walter Lennig: Ein Film zur deutschen Wirklichkeit. Zur Uraufführung des Defa-Films Die Mörder sind unter uns. In: Berliner Zeitung, 17. Oktober 1946.

sements. Der Stachel des Krieges sitzt ihm zu tief im Fleisch. Er findet nicht zurück, obgleich er die Reste seiner Wohnung zuweilen bewohnt. Ein Mädchen kehrt heim an die gleiche Tür. Hier wohnte sie, bis man sie ins Lager holte. Jetzt will sie den neuen Anfang suchen. Sie rücken zusammen. Widerwillig sieht er ihre Versuche an einem neuen Leben an. Er misstraut jeder Hoffnung und versinkt in dem Strudel der schwärzesten Erinnerungen.⁷⁵

Die beiden Protagonisten sind zwei invertierte Muster von Berufsgruppe-als-Heldentypus: Er, Hans Mertens (Wilhelm Borchert), ist als Arzt vom kultivierten, selbstbeherrschten ‚Halbgott in Weiß‘ zum sich selbst quälenden, in Alkoholismus und Nihilismus sich ergehenden Künstlerbohemien⁷⁶ mutiert, der in den Hinterstuben der Nachtclubs zu Hause ist, während die Künstlerin, Susanne Wallner (Hildegard Knef), in sich ruhend nun den ‚gesunden‘ Menschenverstand vertritt: die Künstlerin als Kunsttherapeutin.

Gespentisch die Bewohner des Hauses ringsum. Ein Wahrsager wohnt da, ein Ausbeuter der gutgläubigen Hoffnung, ein Mephisto der kleinen Leute im Spitzbart. Ein redlicher Brillenmacher hockt im Parterre und hofft auf die Wiederkehr seines Sohnes; einer, der arbeitet, ein Philosoph der Beharrung hinter seinen Brillenrändern.⁷⁷

Dieser ‚redliche Brillenmacher‘ (Robert Forsch) ist durch den Namen ‚Mondschein‘, seinen in die USA ausgewanderten Sohn und durch das offen ausgesprochene ‚Wunder‘ seines Überlebens als jüdische Figur mehr als nur angedeutet, was aber von keinem der zeitgenössischen Kritiker aufgenommen oder reflektiert wird. Sein Tod wiederholt das ‚Verschwinden‘ der Juden aus dem Land als einen nur passiv zu beobachtenden und sentimental zur Kenntnis zu nehmenden Prozess der Zeitläufte.⁷⁸

Es dauert dann geschlagene 38 Minuten, bis die titelgebenden ‚Mörder‘ im Inkognito des bürgerlichen Saubermanns, allerdings nur im Singular, auftreten. Dabei handelt es sich um eine Figur, die nicht zufällig im äußeren Erscheinen an Heinrich Himmler erinnert und damit an den Typus des Naziverbrechers als Familienvater, der im Namen der Sicherung des Lebensunterhalts für Frau und

⁷⁵ Luft: Der erste deutsche Film nach dem Kriege.

⁷⁶ Christiane Mückenberger und Günter Jordan: Sie sehen selbst, Sie hören selbst... Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg 1994, S. 48.

⁷⁷ Luft: Der erste deutsche Film nach dem Kriege.

⁷⁸ Daniel Jonah Wolpert: Ending it All. Suicide and Narrative Completion. Konferenzvortrag: Das Nachkriegskino in Deutschland. Reflexionen des beschädigten Lebens?, Frankfurt a. M., 6.–8. Juli 2012.

Kinder und unter der Bedingung, „daß man ihn von der Verantwortung für seine Taten radikal freisprach“, ⁷⁹ an allen möglichen Vergehen teilzunehmen bereit war:

Der Hauptmann, der sein Vorgesetzter in Polen war, ein äußerlich unscheinbarer, spießbürgerlich glatter Mann, taucht wieder auf. Er sitzt im neuen Fett. „Aufbaufreudig“, wie einer, hat er eine Fabrik aus dem Boden gestampft. Er macht den behaglichen Familienvater, ist saturiert, und die neuen Worte gehen ihm ölig und leicht vom Munde. Ein guter Bürger, ein wendiger „Freund der Demokratie“, eine Stütze des Aufbaus. Aber unser Mann weiß mehr. Er hat gesehen, wie jener in Polen seine Kommandogewalt nutzte, um ein Dorf auszulöschen. Schüsse sind gefallen, gezählt und mit militärischer Exaktheit später abgerechnet, Schüsse, die das Leben von Kindern, von Frauen und Männern in Zivil auslöschten. Es war Weihnacht. Und Herr Hauptmann haben anschließend gefeiert. Der Mörder, jetzt ist er unter uns.⁸⁰

An dieser Stelle gerät dem Chronisten der Handlung die Chronologie bezeichnenderweise durcheinander: Das Ereignis, um dessen Mitwissen und Mittun es geht, wird den Zuschauern erst am Ende des Films beim zweiten, durch Susannes Eingreifen verhinderten Racheversuch verdeutlicht. In anderen Worten: Es geht nicht um die Schuld, die Strafe oder Rache, sondern es geht sozusagen um die zweifache Beweisführung einer ‚Schlagkräftigkeit‘ des Lebens:

Das endlich jagt den Versunkenen aus seiner Lethargie. Er stöbert seinen Raub in der festverglasten, instand gesetzten Bürgerwohnung auf. Er lockt ihn in die Ruinen. Einen Revolver hat ihm das ölige Opfer selber in die Hand gespielt. Schon legt der Mann an, um die Toten aus Polen zu rächen, da schlägt ihm das Leben die Waffe aus der Hand. Er wird gerufen, einem kranken Kinde Hilfe zu bringen. Er hilft. Sein Opfer entkommt, und er sucht es wieder. Die Vision der Schuld bedrängt ihn, als es Weihnachten wird. Jene Weihnacht in Polen steht wieder vor ihm, und jetzt geht er, die Toten zu rächen, die vor drei Jahren rührungslos hingemordet wurden auf Befehl jenes wendigen Burschen, der jetzt unangefochten in seinem Betriebe Worte „christlichen Friedens“ spricht. Der Rächer legt schon die Pistole auf ihn an. Da wieder schlägt ihm das Leben die Waffe aus der Hand: Das Mädchen, das bei ihm wohnt, das eine langsame Liebe zu ihm gefaßt hat, hindert den Schuß und die Begleichung der Schuld. Der Hauptmann von ehemals tritt aus dem Schatten seines Rächers. Aber die Vision der Schuld wächst im Bilde auf. Krüppel. Ermordete. Trümmer und schließlich eine Landschaft von Grabkreuzen.⁸¹

Für die dem Film wohl gesonnenen Stimmen war mit der ‚Vision der Schuld‘ und der Mischung aus zerknirschtem Helden und dem Lebenswillen der jungen Frau zunächst eines erreicht: die Möglichkeit und moralische Legitimität des Kinos

⁷⁹ Arendt: Organisierte Schuld, S. 34.

⁸⁰ Luft: Der erste deutsche Film nach dem Kriege.

⁸¹ Luft: Der erste deutsche Film nach dem Kriege.

selbst zu beweisen. „Würde und Haltung sind erkennbar“,⁸² heißt es und dass er seine Aufgabe ernst nähme: „Abzurechnen, wachzurütteln, aufzuräumen, Seelenschutt beiseite zu schaffen und vor allem, die neue deutsche Haltung zu dokumentieren.“⁸³ „DIE MÖRDER SIND UNTER UNS, dieser grundehrliche, bescheidene, anklagende und aufrüttelnde Zeitfilm“,⁸⁴ „rüttelt an den Nerven wie die Tatsachen selbst daran gerüttelt haben“,⁸⁵ und er hat am Ende eine eindeutige Botschaft:

Nicht der einzelne darf richten – damit entlässt uns dieser denkwürdige Film – sondern das ganze Volk soll Gericht halten. Erst wenn die innere Selbstbefreiung, diese echte Sühne gelungen ist, wird echte Freiheit wieder möglich sein.⁸⁶

Für einige jedoch, darunter Friedrich Luft und Wolfdietrich Schnurre, war es höchstens ein „tapferer Anfang“,⁸⁷ dessen Botschaft allerdings ihrer eigenen Wirksamkeit im Wege stand und so zur „symbolträchtigen Ausrede“⁸⁸ schrumpfte:

Hinter fast jeder Einstellung hebt sich deutlich der Zeigefinger einer gewollten Symbolik, so dass das Bild des Ganzen der Unzahl der Sinnbilder zum Opfer fällt. Gerade bei einem ersten ‚Versuch über die Gegenwart‘ wäre Klarheit und unerbittlicher Gedankengang vor allem am Platze gewesen.⁸⁹

Insbesondere der Protagonist und seine Erlösung durch die Schlagfertigkeit des Lebens statt durch Regeln der Anklage, der Zeugenschaft und des Urteils waren Gegenstand der Verwunderung: „Ausgerechnet diesen schuldig-,unschuldigen‘ Durchschnittsdeutschen setzte man uns als rehabilitierten Haupthelden vor.“⁹⁰ Anstelle einer Beantwortung der Frage, wer, unter uns, die Mörder sind, wo Zwang und Gewalt, wo Unterlassung und Verbrechen anfangen, war der Film für Siegfried Kracauer

82 Lennig: Ein Film zur deutschen Wirklichkeit.

83 Werner Fiedler: Der Weg durch die Trümmer. Impressionen aus dem neuen deutschen Film. In: Neue Zeit, 17. Oktober 1946.

84 Peter Karst: Tiefernste Mahnung zur Wachsamkeit. In: Vorwärts, 17. Oktober 1946.

85 Martin Ruppert: Epilog auf einen Film. Der erste Nachkriegsfilm: Die Mörder sind unter uns. In: Allgemeine Zeitung (Mainz), 20. Mai 1947.

86 Lennig: Ein Film zur deutschen Wirklichkeit.

87 Schnurre: Film-Rundschau. November 1946, S. 102.

88 Schnurre: Film-Rundschau. November 1946, S. 101.

89 Friedrich Luft: Die Mörder sind unter uns. In: Die Neue Zeitung (München), 18. Oktober 1946.

90 Schnurre: Film-Rundschau. November 1946, S. 101.

nichts anderes als eine moralisch verworrene Rationalisierung von Schuldgefühlen, mit einem Anti-Nazi als Helden, der so unheilbar romantisch ist, daß er leicht zur Beute eines neuen Hitler werden könnte.⁹¹

In eine ähnliche Kerbe schlagen auch viele rückblickende Übersichtsdarstellungen zum Nachkriegskino, die gegenüber dem Innermoralischen die politischen Hintergründe vernachlässigt sehen. Die nationalsozialistische Vergangenheit erscheine als nicht weiter erklärungsbedürftiges Schicksalsmoment und Auslöser von Psychopathologien, zu deren Heilung es der Liebe der Frau und der Identifikation der eigentlich Schuldigen bedarf.⁹²

Statt Einsicht in politisches Versagen und individuelle Schuld wird so dem Vergeben und Vergessen das Wort geredet. [...] Eine silhouettenhafte, von Schlaglichtern punktuell aufgehellte Ruinenlandschaft symbolisiert eher den Seelenzustand des Helden, als daß sie das Deutschland von 1945 zeigte.⁹³

So richtig und wichtig der Verweis auf die fehlende Auseinandersetzung mit staatsbürgerlichem Verhalten vor, während und nach der nationalsozialistischen Herrschaft ist – und dazu zählt aus heutiger Sicht vor allem auch die ausgebliebene Konfrontation mit dem Antisemitismus –, so sehr ist die polemische Gegenüberstellung von Symbolik, Psychologisierung und Politik zu relativieren: Ist doch die Frage, in welchen Registern des Sprechens, Fühlens, Denkens und Handelns sich ein Zugang zur Wirklichkeit der Katastrophe des ‚totalen Krieges‘ und zum absoluten Zivilisationsbruch der Konzentrations- und Vernichtungslager überhaupt erst realisieren kann, nicht vom Politischen zu trennen. In anderen Worten: Inwiefern sollen die ‚Verwirrungen‘ und ‚Sinnbilder‘, die Aufräumarbeiten am ‚Seelenschutt‘ denn etwas anderes als politisch sein, wenn man ihnen nicht von vornherein abspricht, an der Konstitution der Wirklichkeit der Nachkriegszeit teilzuhaben?

Wenn DIE MÖRDER SIND UNTER UNS und andere Trümmerfilme in gewisser Hinsicht unbefriedigend erscheinen, wenn sie Dinge vermischen, die nicht vermischt gehören, wenn sie das, was man heute das Undarstellbare nennt, einfach

91 Siegfried Kracauer: Der anständige Deutsche. Filmportrait Ehe im Schatten [1949]. In: ders.: Werke. Bd. 6.3: Kleine Schriften zum Film 1932–1961. Frankfurt a. M. 2004, S. 421–428, hier S. 428, Fn6.

92 Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 40–42 und passim.

93 Ulrich Gregor und Enno Patalas: Geschichte des Films. München/Gütersloh/Wien 1973, S. 281. Vgl. auch Thomas Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt a. M. 1989, S. 33–S. 61, hier S. 39.

nur verdrängen oder in psychopathologische Versehrtheiten einwickeln, dann verweist uns mindestens genauso auf die historischen Verschiebungen des Sag- und Dankbaren, die in den ahistorischen Ansprüchen, die zum Teil an die Filme gestellt werden, zum Ausdruck kommen und nicht nur auf die Unzulänglichkeiten der Filme.⁹⁴ In diesem Sinne soll DIE MÖRDER SIND UNTER UNS im Folgenden eben nicht als direkte Widerspiegelung der Traumatisierung, des Selbstmitleids oder der Heuchelei seiner Zuschauer betrachtet werden, sondern als Versuch, die Realität der Trümmer und der Leichenberge überhaupt wieder in irgendein Verhältnis zu Erzählungen, zu Bildern und Tönen zu setzen.

3.2.1 Das Stigma der Trümmer

Die zentrale Frage, die an die Trümmerfilme zu stellen ist, wäre demnach, welche Formen von Erfahrung sie entwerfen, um die Zuschauer in ein Verhältnis zu ihrer Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit zu setzen. ‚Trümmer‘-Filme sind sie nicht deshalb, weil sie die zerstörten Städte als sichtbare Wirklichkeit abbilden würden, sondern weil in ihnen die Trümmer Symbolisierung eines Wirklichkeitsbezugs geworden sind, weil die Steinhäufen, die entkernten Fassaden und die klagend in den Himmel zeigenden Reste die Symbolisierungen von etwas Verborgenen sind: In der Geschichte des deutschen Kinos nennt sich diese Idee von filmischer Darstellung ‚Expressionismus‘.⁹⁵ Kein neuer Sinn für die Dinge und für die Menschen sollte geborgen werden – wie man dies als Programm des Neorealismus verstand.⁹⁶ Die Trümmer waren Kulissen einer Phantasiewelt, der ein Sinn für Zusammenhänge abhanden gekommen ist und in der Figuren darum kämpfen, ihrem eigenen Schatten zumindest gleichberechtigt gegenüberzutreten zu dürfen.⁹⁷

94 Vgl. Shandley: Rubble Films, S. 4–8 und S. 54.

95 Vgl. Hermann Kappelhoff: Apriorische Gegenstände des Gefühls. Recherchen zur Bildtheorie des Films. In: Thomas Koebner, Thomas Meder, Fabienne Liptay (Hg.): Bildtheorie und Film. München 2006, S. 404–421 und Hermann Kappelhoff: Die Krise der Wahrnehmung und das kinematographische Bild. Zur Poetologie des Weimarer Kinos. In: Henning Grunwald, Manfred Pfister (Hg.): Krisis. Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien. München 2007, S. 143–157; Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer, S. 36, Shandley: Rubble Films, S. 27.

96 Shandley: Rubble Films, S. 49. Vgl. André Bazin: *Allemagne Année Zéro* [1949]. In: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1985, S. 203–206 und andere Texte zum Neorealismus: André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 1985, S. 257–361.

97 Vgl. Schnurre: *Film-Rundschau*. November 1946, S. 101: „um was es ging, war der Schatten.“ Vgl. auch Mückenberger/Jordan: *Sie sehen selbst, Sie hören selbst...*, S. 44–45. Brandlmeier: *Von Hitler zu Adenauer*, S. 34.

Dieser verlorene Sinn für Zusammenhänge bezeichnet in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* auch ganz markant das Verhältnis zur Vergangenheit und zu den Opfern von Krieg und Vernichtung:

Mertens leidet angesichts der zahllosen unschuldigen Opfer, die der eben zu Ende gegangene Krieg gefordert hat. Er ist verzweifelt und verbittert, kann die Vergangenheit nicht vergessen und findet sich daher konsequenterweise in der Gegenwart nicht zurecht.⁹⁸

Nicht die Tatsache, auf eine Art und Weise in das Verbrechen impliziert gewesen zu sein, die über persönliche Moral und Verantwortung hinausginge, lastet auf der Figur, sondern dass die Opfer und Täter noch nicht gezählt sind, die Rechnungen noch nicht aufgehen, man die Unschuldigen noch nicht von den Schuldigen dividieren kann. Das Problem, dem sich der Film zu stellen scheint, ist eher die Frage, wie man von den zahllosen Opfern zu den gezählten Opfern kommen kann. Zweimal versucht der Film die Opfer zu zählen: „2 Millionen Menschen vergast!“ titelt Brückners Frühstückszeitung (0:50:01), bevor Mertens ihn für seinen ersten Versuch der Selbstjustiz aufsucht, aber diese Zahl ist zu groß für einen Schuldigen und einen Rächer. Am Ende wird Hans Mertens von Brückner „Rechenschaft“ fordern für die memorierte Liste von 36 Männern, 54 Frauen, 31 Kindern und 347 Schuss Munition (1:18:10 – 1:1:18:41).

Neben dieser Aufrechnung der Opfer stellt der Film schließlich eine andere Operation auf, er rechnet die Liebe und eine Position der garantierten Unschuld als feste Konstanten zwischen die Trümmer des Ungezählten hinzu. Die Figur der Susanne ist dabei mit Sicherheit kein Versuch, die Wirklichkeit der KZ-Häftlinge zu fassen:

Außerdem kommt man nicht aus dem KZ nach Hause und setzt sich schon am zweiten Tag aufbaufreudig ans Zeichenbrett. [...] Außerdem hat man nach jahrelanger KZ-Haft nicht drei oder vier gebügelte Garderoben im Schrank.⁹⁹

Sie verkörpert keine eigene Vergangenheit und schon gar keine problematische. Sie repräsentiert vielmehr als Künstlerin die Illusion, dass so etwas wie ‚Kultur‘ die ‚Politik‘ ersetzen oder kompensieren könnte.¹⁰⁰ Für Robert Shandley erfüllt die Setzung einer von jedem Schuldverdacht befreiten Überlebenden an diese Position primär die Funktion, den Protagonisten im Sinne der Genderstruktur des Westerngenres zu zivilisieren, zu zähmen:

⁹⁸ Peter Pleyer: *Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948*. Münster 1965, S. 53.

⁹⁹ Schnurre: *Film-Rundschau*. November 1946, S. 102.

¹⁰⁰ Vgl. Olick: *In the House of the Hangman*, S. 155.

He is a man with a mysterious past that he refuses to discuss. The opening shot pins it down more specifically. He arrives in a lawless wasteland where he at first occupies himself with alcohol and brothels. He is both driven and hindered, both strong and depressed. He is reluctant to take up his calling, A typical Western hero meets a typical Western heroine. She is a woman who is pure, civilized, and out of place in the lawless wasteland.¹⁰¹

Für Shandley sind die Versuche des Films, eine analoge Struktur zum Western aufzubauen und die Punkte, an denen er genau aus diesem Genremuster ausscheidet und ein ‚domestic melodrama‘ wird, der Schlüssel zu DIE MÖRDER SIND UNTER UNS.¹⁰² Mir scheinen allerdings die Unterschiede doch schwerwiegender zu sein als die Gemeinsamkeiten.¹⁰³ Nicht nur weil der vollendende Akt der Gewalt ausbleibt – in HIGH NOON (USA 1952, Fred Zinneman) greift am Ende selbst eine Quäkerin zur Waffe –, sondern vor allen Dingen, weil weniger die Herstellung von Recht und Moral im Vordergrund steht, als vielmehr deren allzu offensichtlicher Zusammenbruch. Der Sinn für Gerechtigkeit braucht im Western das Individuum, das sich seinen eigenen Dämonen stellt, da das Gesetz *noch nicht* stark und gerecht genug ist. Die Melancholie des Helden ist dort die Einsicht in die unvermeidbare Schuld, die noch kommen wird, wie es Robert Warshow für den ‚Westerner‘ beschreibt – „whatever his justifications, he is a killer of man“.¹⁰⁴ Hier ist die Ursache genau das Gegenteil: Was auch immer seine Implikation, Hans Mertens will keiner von den Mördern gewesen sein. Insbesondere aber ist der Antagonist kein Antagonist des Westens, Brückner ist kein „killer whom only a killer can remove“,¹⁰⁵ er ist niemand, vor dem man jemanden hier und jetzt beschützen müsste. Vielmehr hängt der Friede der Gemeinschaft, der Friede in den Herzen (1:07:25) davon ab, dass die Gemeinschaft die unscheinbaren, die versteckten Mörder aus sich herausoperiert.

Interessanter als die auf die Figuren und ihre Aktionspotentiale gemünzten Verweise auf das Westerngenre und das Melodram scheint mir daher Shandleys

101 Shandley: Rubble Films, S. 32–33.

102 Shandley: Rubble Films, S. 25–46.

103 Shandley führt sie auch auf eine deutsche Westerntradition nach Karl May und anderen zurück, wo die Betonung von Harmonie und gemeinschaftlichem Handeln sich gegen Selbstjustiz und notwendige Gewalt wenden. Vgl. Shandley: Rubble Films, S. 43–44.

104 Robert Warshow: *Movie Chronicle. The Westerner* [1954]. In: ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA/London 2001, S. 105–124, hier S. 112.

105 Stanley Cavell: *The Incessance and the Absence of the Political*. In: Andrew Norris (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Stanford 2006, S. 263–317, hier S. 311.

Idee, aus diesen Verweisen den Wechsel zweier grundlegender Inszenierungsstrukturen zu deduzieren, die sich an Hans und Susanne knüpfen:

Her cinematic structure is highly controlled. The cuts are quick. Shots occasionally dissolve into one another. [...] Shots of Hans are medium to long. The takes are much more extended and editing is almost nonexistent.¹⁰⁶

Während Hans in starken Kontrasten gefilmt wird, in denen die Figuren vereinzeln und durch die Kulissen dominiert werden, sind Susannes Bildräume geprägt von Übergängen, Grauwerten und der Herstellung von Interdependenzen: Für die Zuschauer entfaltet sich so in der Dauer des Films auf der Ebene der Wahrnehmung ein Konflikt zwischen Bildformen, die Figuren in Relationen einbinden und solchen, die sie ausschließen.

Dass nicht jede Form von häuslicher Gemeinschaft dabei absolut affirmativ ins Bild gesetzt wird, spielt eine sekundäre Rolle. Gerade die erste halbe Stunde des Films verwendet viel Aufmerksamkeit auf die Beobachtung, dass es kaum ein Kriterium gibt, um legitime Ansprüche auf Anstand und Aufbau zu unterscheiden von denjenigen Symbolen und Strukturen, die Rückfall und Doppelmoral bedeuten. So leben zunächst alle, Pessimisten und Optimisten, Opportunisten und Philanthropen, mit ihren je eigenen Verblendungen nebeneinander her. Aber alle unter ihnen erheben einen Deutungsanspruch auf Anstand – sogar dort, wo sie sich wie Hans Mertens in ihrer sozialen Beschädigung als die eigentlich Anständigen inszenieren.

An diese Beobachtungen nun lässt sich eine affektdramaturgische These anschließen, nämlich dass es um die Polarisierungen der Flieh- und Bindekräfte einer Idee von Gemeinschaft geht, für die Isolation und Liebesentzug auf der einen sowie Interdependenz und von Außen positiv sanktionierter Selbstwert auf der anderen Seite zentral sind. Zusammen mit der überbordenden Metaphorik der Krankheiten¹⁰⁷ kann man für *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* daher eine Dramaturgie der Scham und ihrer Überwindung behaupten: Es geht um die Wiederherstellung eines Selbst vor der äußeren, gesellschaftlichen Wirklichkeit, um die Heilung einer sozialen Beschädigung, eines Stigmas.¹⁰⁸

106 Shandley: Rubble Films, S. 36.

107 Die Rhetorik der Krankheit und Heilung war in den Nachkriegsjahren allgegenwärtig. Vgl. Olick: *In the House of the Hangman*, S. 169, Vgl. z. B. Titel wie Karl Barth: *Wie können die Deutschen gesund werden?* [1945]. In: ders.: *Eine Schweizer Stimme. Politische Aufsätze und Briefe 1938–1945*. Zürich 1985, S. 371–381.

108 Vgl. Landweer: *Scham und Macht*, S. 4; Benthien: *Tribunal der Blicke*, S. 44–45; Greenspan: *Practical Guilt*, S. 126.

Aber durch welche Riten kann sich eine Reintegration des beschädigten Selbst in die soziale Gemeinschaft wieder einstellen, wenn es diese Rituale selbst sind, die beschädigt sind, wenn die Rituale selbst beschämen? Wie sehr für DIE MÖRDER SIND UNTER UNS die Frage der Aufbauarbeit auch die Arbeit an den Trümmern der traditionellen Gemeinschaftsrituale und -symboliken ist, zeigt sich in der vierfachen Weihnachtsfeier in den letzten 17 Minuten. Es beginnt mit dem scheinbar etablierten, quasi ehelich-häuslichen Leben von Susanne und Hans (1:03:30 – 1:08:35): Kurze, nahe bis halbnahere Einstellungen dominieren und Susanne fungiert als bewegliches Element zwischen den Zimmern. Eine Großaufnahme der beiden, im Profil einander anlächelnd, scheint das Bild friedlichen Glücks zu vollenden, aber sein Blick ins Off unterbricht dies sodann. Vor dem großen Fenster, das mit Röntgenbildern repariert wurde, erzählt er ihr von seiner Vergangenheit vor dem Krieg, an die er durch den Krieg nicht anzuknüpfen vermag. Während für sie „so viele glückliche Erinnerungen damit verbunden“ sind, den Weihnachtsbaum zu schmücken, kommt bei ihm eine ganz andere, düster und aggressive Stimmung auf.

In der nächsten Szene verstärkt sich durch die Rückkehr der Inszenierung in isolierenden Totalen der Eindruck, er sei aus der Gemeinschaft dieser traditionellen Rituale und Symboliken ausgeschlossen: Er trifft auf eine Gemeinde in einer Kirchenruine (1:09:14 – 1:10:15), bleibt aber in dieser Einstellung nur eine Silhouette, im Bildvordergrund. Schneeflocken wirbeln durch die Luft und die Menschen in der Kirche fangen an, „Stille Nacht, Heilige Nacht“ zu singen. Eine Totale zeigt Hans verloren vor einer kargen Fassade, sein Schatten zeichnet sich auf ihr ab. Als er sich abwendet, schwenkt die Kamera auf die im Dunkel sich zusammendrängende Menge der Singenden.

Bei „holder Knabe im lockigen Haar“ blendet die Szene in eine Kamerafahrt entlang einer anderen Gesangsgemeinschaft über: Die Angestellten der Firma Brückner haben sich für eine Weihnachtsansprache ihres ‚Familienoberhauptes‘ versammelt (1:10:15 – 1:11:39), der ihnen etwas von Notzeiten und einer besseren Zukunft erzählt. In diese Rede blendet dann die Erinnerung an ein Weihnachten in Polen 1942 ein (1:11:39 – 1:14:57), bei dem die vor dem Weihnachtsbaum versammelten Offiziere „Oh du fröhliche“ singen, während draußen Männer, Frauen und Kinder exekutiert werden. *The Ghost of Christmas Past*.

Der Wunsch nach Rache und Bestrafung der Schuldigen scheint also nicht zuletzt auch durch den Drang angetrieben zu sein, einen Bruch in die scheinbar unveränderten Symbole und Gebräuche einzutragen. Wie erreicht man die Möglichkeit von Szenen trauriger Heimeligkeit, wenn man doch um ihre potentielle Falschheit und die Doppelmoral weiß, die sich im Saubermann Brückner verkörpert?

3.2.2 Eine Operation am Röntgenbild der Seele

Dieses Primat des Stigmas und der Scham wirkt auch zurück auf die Art und Weise, in der die Untaten konzeptualisiert werden: Nicht dass die Verbrechen irreversibel sind, nicht dass sie geschehen sind, macht sie so qualvoll, sondern dass man gezwungen war, dabei zu sein, und dass sie nun die Räume und Körper präsentisch einnehmen. Wenn Hans von der Vergangenheit eingeholt wird, dann baut sich nicht allmählich ein Geschehen auf, das vom Impuls geprägt ist, es rückgängig oder wieder gut zu machen, stattdessen überfällt es ihn plötzlich und heftig (0:37:14 – 0:39:43 und 0:42:02 – 0:45:39).

Als später die Rückblende ausgedehnter wird (1:11:40 – 1:14:57), beginnt und endet sie mit einem flächigen Tableau ohne Raum für Aktion und Reaktion. Stattdessen ziehen sich die bildlichen Vektoren zentripetal zusammen, indem fast jede Einstellung aus einer Kamerafahrt auf den Bildmittelpunkt besteht – Hans Mertens in Uniform inmitten der Soldaten und der zusammengepferchten Dorfbewohner, Brückner, Mertens, die singenden Soldaten am Weihnachtsbaum, das Kreuzifix mit Gewehr und Stahlhelm, die Menge der Erschossenen, der zerknüllte Weihnachtsstern im Schnee. Das Bild gerät in eine Engung, „eine zentripetale Richtung des Angeblickt-Werdens“.¹⁰⁹ Mit der abschließenden Fahrt auf den Stern im Schnee vollführt die Kamera die Bewegung, die für die Scham so bezeichnend ist: Sie versinkt im Boden. Und Hans Mertens verschwindet als Subjekt der Erinnerung, sein Blick wird von der Tagebuchlektüre Susannes abgelöst. Ein Moment des Perspektivwechsels oder der aktiven Bewegung auf die Opfer zu, der für ein Schuldgefühl kennzeichnend wäre, bleibt dagegen aus.¹¹⁰ DIE MÖRDER SIND UNTER UNS stellt nicht die Frage nach der Beziehung zu diesen und anderen Opfern, sondern danach, was diese Verbrechen den Deutschen angetan haben, denjenigen, die dabei sein mussten und jetzt vor dem Problem stehen, nie wieder richtig Weihnachten feiern zu können.

Das Problem der präzisen Art der Mitverantwortung Hans Mertens' wird in diesen Einstellungen vermieden: Er tritt in der Erinnerung genauso passiv getrieben auf wie in der Trümmerlandschaft. In die singende und schießende Truppe ist er zwar aufgrund einer nationalen Identität involviert, aber nicht aufgrund

¹⁰⁹ Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 222.

¹¹⁰ Vgl. Sven Zebel, Bertjan Doosje und Russell Spears: It Depends on your Point-of-View. Implications of Perspective-Taking and National Identification for Dutch Collective Guilt. In: Nyla R. Branscombe, Bertjan Doosje (Hg.): Collective Guilt. International Perspectives. Cambridge 2004, S. 148 – 168, hier S. 155.

seines individuellen, davon völlig unberührten, Tuns und Lassens.¹¹¹ Dies zeigt sich auch darin, dass die Rückblende erst durch Brückners scheinheilige Evokation eines friedlichen Deutschlands (1:10:45–1:12:04) ausgelöst wird: „Das Deutschland, das wir lieben, das niemals untergehen darf, in dem die Gerechtigkeit regiert und die Menschlichkeit triumphiert.“

Damit wird die moralische Verwicklung der Figur Hans Mertens zu einem passiven Betroffensein von Politik, Krieg und Geschichte.¹¹² Dass der Film versucht, ihm schon als Widerstand oder zumindest als Ausweis der Anständigkeit anzurechnen, kurz „aber die Kinder“ gestammelt zu haben, um dann doch – „zu Befehl Herr Hauptmann“ – auf die Suche nach einem Weihnachtsstern zu gehen, ist in dieser Hinsicht signifikant. Denn es trägt zu einer Auftrennung der Frage nach Verantwortung in zwei für sich genommen inkommensurable Denkweisen bei:

to replace guilt with shame is an impulse to displace questions about our moral responsibility for what we *do* in favor of more ethically neutral or different questions about our personal attributes.¹¹³

Der Mitläufer Hans Mertens wird danach beurteilt, wer oder was er ist. Als jemand, der Befehle empfängt, ist er zwar in seinem Selbstwert getroffen und in seiner Eigenschaft als soziales Wesen gezeichnet. Der Hauptmann Brückner hingegen wird danach beurteilt, welche kausale Rolle er im Geschehen einnimmt und als Befehlshabender ist er schuldig zu sprechen.

Inszeniert wird die Trennung in zwei Formen des affektiven Urteilens am Ende als ein operativer Eingriff in das seelische Röntgenbild Mertens'. Dabei knüpft die Schlusszene an eine visuelle Symbolik an: Er und Susanne haben die Fensterscheiben mit tatsächlichen Röntgenbildern, von denen er sagt, dass sie Tage aus seiner Vergangenheit darstellen würden, geflickt. Als Eingriff einer kinematischen Operation ist das Ende zugleich die Intervention der weiblichen Inszenierungsstruktur der Nahen, der Verknüpfung von Räumen und Körpern in die expressionistisch-männliche der langen und weiten Einstellungen.

Die Konfrontation zwischen Mertens und Brückner, der *showdown*, setzt nach der Rückblende, die in Susannes verstehende Tagebuchlektüre übergeht, und dem

¹¹¹ Vgl. Nyla R. Branscombe und Bertjan Doosje: International Perspectives on the Experience of Collective Guilt. In: dies. (Hg.): Collective Guilt. International Perspectives. Cambridge 2004, S. 3–15, hier S. 3, Vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer, S. 43.

¹¹² Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 52.

¹¹³ Ruth Leys: From Guilt to Shame. Auschwitz and After. Princeton/Oxford 2007, S. 131, [Herv. im Orig.]. Vgl. Lotter: Scham, Schuld, Verantwortung, S. 156–157.

Schluss von Brückners Weihnachtsansprache ein. Sie besteht zunächst aus einer einzigen langen Einstellung (1:17:31–1:18:42), die in ihren räumlichen Details extrem reduziert ist. Wir sehen Brückner, pfeifend fröhlich, aus dem Bildhintergrund nach vorne laufend, ein Schwenk – Brückner ist nun sehr nah – bringt im Hintergrund den Schatten von Hans Mertens ins Bild. Brückner schaut ins Off, erst erfreut, dann zunehmend perplex, nachdem Mertens auf seine Anrede nicht reagiert. Als dieser „Rechenschaft“ fordert, weicht Brückner langsam zurück und auch die Kamera fährt ganz allmählich von ihm weg. Dabei ist entscheidend, dass die Worte, die Brückner zu seiner ‚Verteidigung‘ vorbringt, zu Hans Mertens gehören: Denn die Selbstschutzbehauptung, in Kriegszeiten würden „andere Verhältnisse“, andere Regeln des Handelns und der Verantwortung zählen, die von der Gegenwart – „jetzt ist doch Frieden“ – abgetrennt seien, gehört eigentlich zur Rhetorik des Mitläufers und ‚nur Befehle empfangenden‘ Soldaten. Sogar der damalige Appell von Mertens, was denn die Kinder „damit zu tun“ hätten, wird von Brückner eins zu eins wiederholt. Mit dem Rücken zur Wand stehend, ist Brückner endgültig von Mertens’ Schatten verschluckt, versinkt aber nicht im Dunkel, denn ein Fülllicht beleuchtet weiterhin sein Gesicht und seinen Oberkörper, die sich an der Stelle befinden, an der das Herz des Schattens wäre. Der Schatten als Sichtbarmachung der Innerlichkeit, das Röntgenbild des Mitläufers entbirgt den Täter als Fremdkörper:

Hans confronts Brückner in an empty space, a hallway. As Brückner backs away he is consumed by Hans’s shadow, gradually shrinking in the space. Hans is prepared to kill the murderer who is, in fact, now visually internal to him. [...] Hans has indeed contained the evil and needs only to eliminate it.¹¹⁴

Entfernt wird Brückner allerdings nicht durch einen Schuss, sondern durch einen Schnitt und eine Anrufung des Eigennamens. Susanne eilt herbei, ruft: „Hans!“ und in der folgenden Montage von Großaufnahmen eines Dreiecks der Blicke löst ihre Präsenz buchstäblich eine Veränderung der Haltung Mertens’ aus, eine Verlagerung seiner Körperhaltung, mit der sein Schatten sich von Brückner löst, diesen aus sich entlässt. Dies ist die Überwindung der Scham durch die Entfernung des Stigmas, herbeigeführt durch einen heilsamen Schock und nicht durch Urteil, Reue oder Wiedergutmachung.¹¹⁵ Wenn es anschließend heißt, dass man nicht das Recht auf Urteil, aber die Pflicht zur Anklage habe (1:19:23–1:19:46), dann ist dies nicht nur ein Zugeständnis an den Zensor.¹¹⁶ Es ist eine gängige

¹¹⁴ Shandley: Rubble Films, S. 40–41.

¹¹⁵ Vgl. Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer, S. 46.

¹¹⁶ Vgl. Mückenberger/Jordan: Sie sehen selbst, Sie hören selbst..., S. 42.

Deutungspraxis der gerade zu Ende gegangenen Nürnberger Prozesse: Wohl dem, der jemanden zum Anklagen hat, denn er hat zugleich seine Exkulpation.

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS lässt also offen, ob und wofür Hans Mertens und all die anderen Mitläufer oder (un-?)beteiligten Dritten eine Verantwortung mit den Tätern teilen: „Die Mörder sind unter uns? Wer sind denn die Mörder? Nicht wir alle, die wir Gewehre trugen?“¹¹⁷ Auf der anderen Seite der Schuld legt der Film sich aber umso mehr fest. Dabei zeigt sich die Eindeutigkeit der Schuldhaftigkeit Brückners zunächst ja nur indirekt in der Traumatisierung von Hans Mertens (0:42:02 – 0:45:38). Sie wird verständlicher, wenn man nicht nur Brückners Schuld und Mertens' Unschuld als vergangenheitsbezogene Polarisierung, sondern vielmehr die Scham des Mitläufers und die eklatante Schamlosigkeit des Kriegsverbrechers in der Gegenwart der Filmhandlung betrachtet. Was auf affektiver Ebene diese Bestimmtheit letzten Endes untermauert, ist der moralische Ekel vor der offenkundigen Scham- und Gewissenlosigkeit der Figur Brückner, in der sich eine fehlplazierte Vitalität mit einer Gleichgültigkeit gegenüber ‚Richtig‘ und ‚Falsch‘ vermengt.¹¹⁸ Das Prinzip „Leben, Arbeiten und Helfen“ (0:45:54 – 0:50:01), das der Film mit der Figur der Susanne dieser Vitalität entgegenstellt, muss daher mit allen Mittel in seiner Reinheit bewahrt werden.

Es ist dieses Reinheitsgebot der Gefühle, das von Susannes Figur ausgeht und das in Shandleys Analyse in den Western in DIE MÖRDER SIND UNTER UNS und seine genrespezifische Konfliktlösung, durch Gewalt und Selbstjustiz eine Wertegemeinschaft herzustellen, interveniert.¹¹⁹ Dass diese Intervention auch eine Intervention der sowjetischen Zensoren¹²⁰ war, die eine negative Vorbildwirkung befürchteten, ist dabei nur zweitrangig gegenüber der Frage, wodurch man glaubte, diesen Akt der Gewalt ersetzen können. Ein zweiter Drehbuchentwurf wollte den Schluss auf ein *courtroom*-Drama hinauslaufen lassen, hätte dafür aber sämtlichen Prämissen des Films widersprochen, die doch auf einen nachhallenden Zusammenbruch der Ordnung und Institutionen basieren, denn dieser Film kennt nicht einmal eine militärische Besatzungsordnung, geschweige denn eine anrufbare Justizinstanz. So ersetzt schließlich die Justiz die unmögliche Gewalt

117 Schnurre: Film-Rundschau. November 1946, S. 101.

118 Vgl. Aurel Kolnai: Der Ekel [1929]. In: ders.: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt a. M. 2007, S. 7 – 65, hier S. 44. Demmerling/Landwehr: Philosophie der Gefühle, S. 109 – 110.

119 Shandley: Rubble Films, S. 39 und S. 43.

120 Mückenberger/Jordan: Sie sehen selbst, Sie hören selbst..., S. 42. Shandley: Rubble Films, S. 41 – 42.

und die Liebe der Frau die unmögliche Justiz: „It is an important artifact of 1946 that the film leaves open the significant legal and moral questions of guilt.“¹²¹

Wenn der Film am Ende die persönliche Vergangenheit, die je individuelle Beurteilung vor einer kollektiven Vergangenheit in Schutz zu nehmen versucht, dann ist das nicht nur eine mangelnde Klarheit im politischen Bewusstsein¹²², sondern auch der implizite Nachweis des Fehlens einer objektivierbaren Autorität der Normen und Werte: Dass Hans seine Autorität aus einer Notoperation an einem kleinen Mädchen gewinnt (0:53:04–1:00:45), ist weniger einer politischen Phantasielosigkeit geschuldet, als der Abwesenheit einer Gemeinschaft der Zeugen und der Mitschuldigen, die sonst seinen Vorwürfen Kraft verleihen könnte.¹²³ Diese Spannung aus individueller Selbstbefragung und Selbstmitleid sowie dem Wunsch nach sozial fest verankerten Normen und Werten zeigt sich zudem darin, dass sich die Schlagkräftigkeit des Lebens, wie sie von der Notoperation und Susanne vertreten wird, auf den ersten Blick nicht von der Aufbauhetorik und Anpassungsfähigkeit Brückners unterscheidet.

Die durch filmtechnische Spielerei – die Maske eines Kellerlochs wird über Brückners Bild gelegt und macht aus dem Fabriktor ein Gefängnisgitter – statt durch Beweis seiner Verantwortung mühelos herbeigeführte ‚Verurteilung‘ Brückners bleibt ein Symbol ohne deutliches Denotat: durch wen oder was, in wessen Namen? Man kann sich dabei nicht sicher sein, ob dieses Urteil in der Schlussmontage von den Müttern und Kindern, den Kriegsheimkehrern und den Toten – mit Kreuzen auf den Gräbern, nicht mit Davidsternen – ausgeht, ob es sich an sie richtet oder in ihrem Namen zu bearbeiten ist: Die Aussage, dass die Mörder unter uns seien, dass man Anklage erheben und Sühne fordern müsse, ist in dieser Hinsicht eben keine Deskription der moralischen Situation. Es ist eine performative Handlung des Films an seiner Gegenwart, um diese Wirklichkeit, in der Anklage erhoben werden kann, erst herzustellen.

Die Art und Weise, in der die Nachkriegsgesellschaft hier zu einem Bild ihrer selbst kommen soll, verläuft nicht über ein Bild der Vergangenheit und dem moralischen Versagen gegenüber den Opfern, sondern über die Gegenwartseffekte eines moralischen Ekels vor denen, die sich die Fortsetzung des biographischen Projektes zu Unrecht anmaßen. Diesen Ekel aus der eigenen Scham herauszuoperieren und so aus der Isolation der Scham herauszugelangen, bezeichnet die affektive Logik des Films.

121 Shandley: Rubble Films, S. 42.

122 Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 162–163.

123 Vg. Shandley: Rubble Films, S. 33.

3.2.3 Die Grammatik der Exkulpation

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS war ein sehr spezifisches Ereignis in den deutschen Kinos der Nachkriegszeit. Denn zwischen den Produktionen der Alliierten, natürlich ganz besonders dem Katalog der Hollywood-Filme der Kriegsjahre, und den nach und nach als unbedenklich freigegebenen UFA-Unterhaltungstreifen sollte er die Möglichkeit eines öffentlichen Raums signalisieren, in dem das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart als moralisches Problem erzähl- und erfahrbar wird:

At best THE MURDERERS ARE AMONG US speaks to the ability of film to include moral questions. To be sure, it labors under delusions about what it means to be a concentration camp survivor. It gives no clear message about justice, guilt, or the problem of the German past. [...] In calling upon generic storytelling, Staudte creates a space in film where such questions can at least be posed if not answered.¹²⁴

Dass der ökonomische Erfolg bescheiden blieb¹²⁵ und der Begriff ‚Trümmerfilm‘ sich zunehmend zu einem Schimpfwort¹²⁶ entwickelte, steht auf einem anderen Blatt. Viel wichtiger ist, dass mit diesem Film die Bildstrukturen und Haltungen gesetzt wurden, mit denen andere Filme ab nun die Schuldfrage bearbeiteten. Eine zentrale Rolle spielte eine „culture of redemption“¹²⁷ oder „grammar of exculpation“,¹²⁸ durch die mit der Vergangenheit abgeschlossen werden konnte, ohne Buße und Wiedergutmachung zu leisten. Diese Grammatik der Exkulpation nach Olick soll hier überleitend skizziert werden.

Da wäre zuallererst die Schwierigkeit, die Implikation in die Verbrechen, deren Art und das von ihnen verursachte Leiden zu spezifizieren.¹²⁹ Jedes Leiden, jede Form der Vernichtung erscheinen in ein Gesamtleiden der Bevölkerung und somit als Beispiel für die eigene Erfahrung übersetzbar. DIE MÖRDER SIND UNTER UNS überkompensiert die Frage, wofür man eigentlich Verantwortung tragen soll, dadurch, dass das Verbrechen des Anderen bis in den Munitionsgebrauch genau aufgerechnet wird. ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (D 1947, Harald Braun) etwa versucht dieser Schwierigkeit explizit durch einen Abstraktionsprozess zu entgehen, indem die Detektivgeschichte als Modus vorgeschlagen wird, um über-

124 Shandley: Rubble Films, S. 46.

125 Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948, S. 154–160. Shandley: Rubble Films, S. 19.

126 Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948, S. 155.

127 Shandley: Rubble Films, S. 182–189.

128 Olick: In the House of the Hangman, S. 212.

129 Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 50.

haupt zu verstehen und zu kommunizieren, was individuelle Verwicklung in kollektive Verbrechen bedeuten könnte.¹³⁰

Als zweiten Bestandteil zählt Olick die mangelnde Thematisierung des Antisemitismus, den nicht nur die Filme vermeiden, sondern der auch dort, wo man ihn wie in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* mit der Figur des Mondschein zaghaft angedeutet hat, von der Kritik übersehen wird. Dieser Vorwurf trifft paradoxerweise am härtesten auf jene Filme zu, die sich vorgeblich mit dem Schicksal verfolgter Juden befassen. Insbesondere *EHE IM SCHATTEN* (D 1947, Kurt Maetzig) ist hier zu nennen, der die historische Brisanz hinter einer zeitlosen, rührseligen Geschichte zweier Liebender versteckt, die gemeinsam Selbstmord begehen. Dabei zielt der Film nicht auf eine Identifikation mit den Verfolgten und setzt sie stattdessen an die Stelle aller passiv Betroffenen, deren Duldung und Untätigkeit das Verbrechen überhaupt erst ermöglichte.¹³¹ Dieses Versagen wird, so Siegfried Kracauer, also radikal von politischer Unfähigkeit in tragische Hilflosigkeit¹³² umgedeutet, die alle ‚guten‘ Deutschen miteinander vereint: „Wir scheinen nur das zu erfahren, woran wir nie zweifelten – daß der Anstand nicht ausstarb, als die Nazis die Macht übernahmen.“¹³³

Damit sind wir bei einem weiteren entscheidenden Aspekt der Grammatik der Exkulpation, nämlich die Unterscheidung zwischen ‚uns‘ und den ‚Nazis‘, zwischen anständigen und unanständigen Deutschen, zwischen ‚uns‘ und den Mördern:

Die Nazis – SS-Männer, Gestapo-Agenten, Spitzenbeamte und dergleichen – werden einfach als Eroberer dargestellt, die es aus unerklärlichen Gründen fertiggebracht haben, die Macht zu ergreifen, indem sie die Schwachen, die Gemeinen und die Böartigen an sich zogen.¹³⁴

Diese Unterscheidung arbeitet direkt dem vierten Aspekt zu, denn die objektive Schuld der eindeutig zu identifizierenden Verbrecher – wenn sie es denn unerkannt bis in die Gegenwart geschafft haben – wird begleitet von einer passiven Konstruktion der unschuldigen Schuld des Wissens und der Unterlassung. Das Verhältnis der Mitschuldigen zu den ‚wirklich‘ Schuldigen wird in die metapho-

130 Shandley: *Rubble Films*, S. 69–70. Vgl. Bernhard Groß: Wahrnehmen – Observieren – ‘Checken’. Geschichtlichkeit als ästhetische Erfahrung in *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN*. In: Hermann Kappelhoff, Bernhard Groß, Daniel Illger (Hg.): *Demokratisierung der Wahrnehmung*. Berlin 2010, S. 115–134.

131 Mückenberger/Jordan: *Sie sehen selbst, Sie hören selbst...*, S. 78–82. Shandley: *Rubble Films*, S. 81–90.

132 Kracauer: *Der anständige Deutsche*, S. 427.

133 Kracauer: *Der anständige Deutsche*, S. 422–423.

134 Kracauer: *Der anständige Deutsche*, S. 424.

rische Sprache des Dämonischen, des Kriminellen oder, wie in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, der Krankheit verpackt. Man war nicht etwa Antifaschist, sondern man war ‚nicht politisch‘, d. h. jenseits aller Formen, sich zum System des Nationalsozialismus, des Angriffskrieges, der Deportationen und der Konzentrations- und Vernichtungslager zu verhalten. Deswegen ist es wie *IN JENEN TAGEN* (D 1947, Helmut Käutner) möglich, die nationalsozialistische Herrschaft und den Krieg mit Floskeln, die keine weitere Erklärungsbedürftigkeit erkennen lassen und alle möglichen Erfahrungen in sich aufnehmen, zu verdunkeln: Ohnmacht und Passivität werden als Grundlage moralischen Verhaltens affirmiert und nicht als Mangel kritisiert.¹³⁵ Filme wie *IN JENEN TAGEN*, *EHE IM SCHATTEN* und *DIE BUNTKARIERTEN* (D 1949, Kurt Maetzig) inszenieren Figuren, die immer nur auf die ihnen zustoßende Geschichte reagieren, sich höchstens für ihre Liebsten aufopfern können oder sich selbst größte Vorwürfe machen, dass sie so machtlos sind.¹³⁶ Zentrale Trope für diese Imagination einer Menschlichkeit ohne menschliches Handeln ist die innere Emigration: „Ob jemand in Deutschland ein Nazi oder ein Antinazi ist, wird nur noch der ergründen können, der in das menschliche Herz, in das bekanntlich kein menschliches Auge dringt, zu blicken vermag.“¹³⁷

Es sind zuletzt die Verweise auf das anhaltende eigene Leid, auf die zerbombten Städte und die Flüchtlinge, die als alltäglich wahrnehmbare Maßstäbe für die Beurteilung des Nationalsozialismus fungierten¹³⁸ und zuverlässig die Rhetoriken der Exkulpation abschlossen – das „inevitable aber“,¹³⁹ das mit der Anerkennung deutscher Schuld einhergeht. Mit der Einblendung „Berlin 1945. Die Stadt hat kapituliert“ beginnt *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und zeigt kurz darauf ein Plakat mit der Inschrift „Das schöne Deutschland“, das schräg an den Resten einer zerstörten Wand hängt. Auch wenn es falsch wäre, diese Erfahrungen zu ignorieren, so ist doch deutlich, inwiefern die Trümmer in den Filmen nicht als etwas erscheinen, dass man sich zuallererst selbst zugefügt hat.

Natürlich gab es Ausnahmen, die aus dieser Logik ausscherten: *DER RUF* (D 1949, Josef von Bány) mit Fritz Kortner führt vor, wie sehr der Antisemitismus nachhaltig die Idee einer humanistischen deutschen Kulturidentität jenseits der politischen Identität beschädigte. Andere Filme wie *LIEBE '47* (D 1948, Wolfgang Liebeneiner) stellen den Rückzug ins Private nicht als die Lösung der moralischen Probleme dar, sondern beharren darauf, dass das Private kompromittiert und

135 Becker/Schöll: *In jenen Tagen*, S. 54.

136 Kracauer: *Der anständige Deutsche*, S. 426.

137 Arendt: *Organisierte Schuld*, S. 28.

138 Becker/Schöll: *In jenen Tagen*, S. 33.

139 Olick: *In the House of the Hangman*, S. 213.

heimgesucht bleibt.¹⁴⁰ Besonders hervorzuheben ist schließlich der von Artur Brauner produzierte *MORITURI* (D 1948, Eugen York), der die Verwischung der Unterschiede zwischen verschiedenen Opfergruppen aus der anderen Perspektive, von einer jüdischen Identität aus, versuchte. An ein neues Gemeinschaftsgefühl derer, die Grund hatten, sich vor Deutschen zu verstecken, konnte das Publikum allerdings nicht anknüpfen: Der Film hatte die niedrigste Besucherzahl aller deutschen Filme seines Jahrgangs.¹⁴¹

Von den einzelnen Ausnahmen und den immer wieder zu relativierenden und spezifizierenden Besonderheiten der Filme abgesehen, kann man behaupten, dass in den Filmen der ersten Nachkriegsjahre eine Identifikation mit der Schuld, ein Eingeständnis der Solidarität mit den Tätern und der verweigerten Solidarität mit den Opfern durch eine Grammatik der Exkulpation vermieden wurde. Ein Grund hierfür ist nicht zuletzt die Tatsache, dass die Schuld von der Strafe und der Angst her gedacht wurde und nicht vom Gefühl der Verantwortung, der Wiedergutmachung gegenüber den Opfern.

Den Faktor der Zeit selbst galt es erst in die Verhältnisse von Täterschaft, Mitschuld und Opfer einzutragen. Eine Poetik geteilter Erinnerung als Anfang und Bedingung der Möglichkeit politischen Handelns gab es als Gegenstand noch nicht, sondern nur ein je individuelles, traumatisch-körperlich zu erleidendes Nicht-Vergessen-Können. Einen Versuch, eine zeitliche Fiktion herzustellen, die es erlaubt, die Vergangenheit neu zu modellieren, indem man in einer bestimmten Art und Weise über die Gegenwart redet, benennt der Begriff ‚Stunde Null‘: nicht der Neuanfang oder der gesetzte Bruch, stattdessen eine ‚Nullstunde‘, eine diachrone und synchrone Suspension der Bezüge zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die Schwierigkeiten, sich unter diesen Bedingungen in einer gemeinsamen Welt des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens einzurichten, kennzeichnen daher die Versuche des Kinos der ersten Nachkriegsjahre, diese besondere Zeitform ‚Geschichte‘ herzustellen. Die Filme knüpfen an den Expressionismus und die Straßenfilme des Weimarer Kinos, an eine UFA-Ästhetik, an das Genrekino Hollywoods oder an den Neorealismus an. Sie bleiben dabei dezidiert heterogen und markieren genau durch diese ästhetische Brüchigkeit auch ihre moralischen Argumente als provisorisch, immer nur unter Vorbehalt. Die Trümmerfilme sind auf ihre Art Vorbehaltsfilme.

¹⁴⁰ Shandley: Rubble Films, S. 75.

¹⁴¹ Pleyer: Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948, S. 156; Shandley: Rubble Films, S. 90–94; Groß: Die Filme sind unter uns, S. 375–381.

Anders sieht die Lage dort aus, wo man die Gemeinschaft nicht aus ihren Brüchen und ihren Widersprüchen her zu denken versuchen musste und sie durch Begriffe wie Klassenbewusstsein und Historischer Materialismus „from above“¹⁴² setzen konnte:

Der Antifaschismusfilm der DEFA ging ungebrochen von der grundsätzlichen Erzählbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart aus. Dies ist die direkte Konsequenz aus dem Anspruch, Geschichte als einen ‚objektiven‘ und zwangsläufig vernünftig ablaufenden Prozess zu erklären. Die nicht integrierbaren Erfahrungen, Prägungen und Traumata werden umgedeutet oder als ‚untypische‘ Erscheinungen vernachlässigt. Daraus resultiert ein Gefühl des sicheren historischen Abstands zum Geschehenen.¹⁴³

Wenn wir es bei *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* mit einem Primat der Integrierbarmachung der zunächst nicht integrierbaren Erfahrungen zu tun hatten, die sich in einer Affektdramaturgie der Überwindung der Scham ausformte, so wird im Folgenden zu fragen sein, mit welcher Affektdramaturgie *DER RAT DER GÖTTER* – ein paradigmatisches Beispiel für den DEFA-Antifaschismus – das ‚Gefühl des sicheren Abstands‘ gestaltet.

3.3 DER RAT DER GÖTTER: Faschismus, Wissenschaft und Kapital

Mit den DEFA-Filmen nach 1948 im Allgemeinen und *DER RAT DER GÖTTER* im Speziellen verdichtet sich die Frage nach den poetologischen und rhetorischen Registern ‚kollektiver Schuld‘ und ‚kollektiver Schuldgefühle‘ in ihrem problematischen Verhältnis zum Ideal eines ‚Kollektivs‘, das sich stets als ‚nationale Front des Antifaschismus‘ darzustellen versuchte. Der selbst verliehene Titel des ‚Antifaschismus‘ ermöglichte es der SBZ und später der DDR nicht nur, relativ problemlos an die fragwürdig gewordenen Konzepte von ‚Volk‘ und ‚Kultur‘ anzuknüpfen,¹⁴⁴ sondern auch, dieses Anknüpfungspotential propagandistisch gegen den Westen zu wenden und ihm „die Ausschaltung des echten Nationalgefühls“¹⁴⁵ als ein strategisches Element seines Imperialismus vorzuwerfen. Der Übergang von einem schuldigen Kollektiv in eine nationale Front gegen die

142 Robert Burgoyne: *Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis/London 1997, S. 3.

143 Anne Barnert: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg 2008, S. 166.

144 Byg: *DEFA and the Traditions of International Cinema*, S. 23.

145 Anton Ackermann: *Zum 5jährigen Bestehen der DEFA*. In: *Auf neuen Wegen – 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film*. Berlin (Ost) 1951, S. 5–8, hier S. 8.

„Kriegstreiber“ des Monopolkapitals scheint nun prädestiniert für eine klar gestrickte Dramaturgie der Gefühle, die ein Bild der Verantwortung und des Schuldgefühls evoziert, nur um es in einen gerechten Zorn der ‚werk tätigen Massen‘ gegen die eigentlich Schuldigen zu wandeln.

In *DER RAT DER GÖTTER* stellt sich das folgendermaßen dar: Der Film zeigt die Vorgänge in und um einen großen Chemiekonzern von 1933 über den Krieg bis in die Nachkriegszeit, d. h. bis in seine Gegenwart. Er beruft sich dabei auf die im Nürnberger Prozess und in Richard Sasulys Buch *IG-Farben* hinreichend dokumentierte Implikation der IG-Farben in die Kriegs- und Vernichtungsziele der Nationalsozialisten: „Ohne IG Farben hätte Hitler nie in den Krieg ziehen können.“¹⁴⁶ Diese These wird in allen Längen und Breiten dialogisch entfaltet und mit dem Bildungsroman einer Durchschnittsfamilie verknüpft.

Dieser Konzern – der durch eine Tafel am Anfang auf die IG-Farben verwiesen, der jedoch im Film selbst nie beim Namen genannt wird¹⁴⁷ – gerät dabei zu einer doppelten Metapher:

Die erste lautet, dass das nationalsozialistische Deutschland eine Fabrik gewesen sei. Es gibt so gut wie keine Darstellung eines Außen dieser Fabrik bzw. eines Außerhalb der Angelegenheiten des Konzerns oder seiner Angestellten. Ausnahme sind die über den mittleren Teil verteilten Montagesequenzen dokumentarischer Aufnahmen von Krieg und Zerstörung, aber auch jene sind in diese Metapher integrierbar und stellen sozusagen die Produktpalette der Fabrik dar. Diese metaphorische Beziehung ist die Grundlage dafür, dass das Ende des Films als Bild einer nationalen Befreiung lesbar wird.

Die zweite Metapher gestaltet Geschichte als einen mechanischen, naturwissenschaftlich durchdringbaren Prozess. Prägnante Beispiele sind jene Bildkonstruktionen, in denen sich die Arbeiter organisieren und dabei zu Bauteilen einer übergeordneten maschinellen Anordnung werden, oder die Art und Weise, in der das Bild der Verwicklung individueller Figuren in Geschichte über ihre buchstäbliche Verschränkung in chemische Laborapparate, Leitungen und Röhren inszeniert wird.

146 Richard Sasuly: *IG Farben*. Berlin (Ost) 1952 [1947], S. 32. Vgl. Martin Brady: Discussion with Kurt Maetzig. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.): *DEFA. East German Cinema, 1946–1992*. New York/Oxford 1999, S. 77–92, hier S. 77.

147 Diese unausgesprochene Offensichtlichkeit des Bezugs zieht sich bis in die Gestaltung der maßgeblichen antagonistischen Figur, dem Geheimrat Dr. Mauch (Paul Bildt), als einem Amalgam zweier realhistorischer Personen, und zwar aus der namentlichen Ähnlichkeit zu Carl Krauch, Aufsichtsratsvorsitzenden der IG Farben, und der optischen Ähnlichkeit mit dem Vorstandsvorsitzenden und ‚Wehrwirtschaftsführer‘ Hermann Schmitz.

Der Protagonist des Films, der Chemiker Dr. Scholz, befindet sich dabei in einem Konflikt zwischen zwei diesen Metaphern entsprechenden Identitätskonzepten. Auf der einen Seite ist er angestellter Wissenschaftler, d. h. in der Logik der ersten Metapher Staatsbürger, der von der Leitung des Konzerns, vom staatslenkenden Kapital, missbraucht wird. Auf der anderen Seite steht seine Identität als Familienmensch, d. h. als Kind einer Arbeiterfamilie und, in der Logik der zweiten Metapher, Teil der sich gesetzmäßig mit dem Proletariat verbündende Intelligenz, die ihre Rolle im Klassenkonflikt spielen muss. Er wird mitschuldig, lernt aber dabei und geht eine neue *Verbindung* mit den Arbeitern ein, um die bürokratisch-militärische Maschine des Kapitals zu zerstören (die sich praktischerweise – im Film – selbst zerstört). Am Ende erfährt er seine Entlastung, indem er Vorreiter der Friedensfront wird.

Was an dem darin zum Ausdruck kommenden Verhältnis zwischen Schuld und Kollektiv problematisch ist, so meine These, lässt sich in den Widersprüchen zeigen, die sich einstellen zwischen der ideologisch überformten rhetorischen Herstellung und Auflösung der Schuld einerseits sowie der affektökonomischen Wirksamkeit seiner Inszenierungsmodi und der Schichtung von Zeitlichkeiten andererseits. Die mediale Re-Organisation der Schuld als ein kollektiver affektökonomischer Prozess, d. h. als eine Dramaturgie von Beschuldigung und Schuldabwehr, von Schuld und Schuldgefühlen, entwickelt in der zeitlichen Entfaltung ästhetischer Erfahrung eine Eigendynamik, die sich quer zu einer propagandistisch gewollten ‚Ökonomie‘ zu stellen vermag.

3.3.1 Das schlechte Gewissen des Klassenbewusstseins

Die rhetorische Herstellung eines gereinigten Kollektivs in den DEFA-Filmen lässt sich mit DER RAT DER GÖTTER prägnant folgendermaßen formulieren: Die Schuldfrage löst sich schlichtweg auf, indem Tatbestand, Anklage und Urteil aus der Perspektive der Klassenfrage richtig verstanden werden. Der 1935 formulierten Dimitroff-Doktrin entsprechend waren Krieg und Genozid die logische Konsequenz des Faschismus als der logischen Konsequenz der Kapitalinteressen.¹⁴⁸ Diese monokausale Herleitung wirft dabei die Frage auf, was es denn bedeutet, dass es ausgerechnet dieser Film ist, über den Becker und Schöll schreiben, er sei der einzige der „den Versuch einer Erklärung des Nationalsozialismus [unter-

¹⁴⁸ Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen Krieg und Faschismus. Referate auf dem VII. Kongress der Kommunistischen Internationale (1935). Berlin 1957.

nimmt]“?¹⁴⁹ Müsste man nicht zunächst problematisieren, was denn unter einer ‚Erklärung‘ des Nationalsozialismus zählen kann und darf, welche politischen, ökonomischen, historischen, kulturellen und sozialen Komponenten in welcher konkreten Beziehung zueinander gesetzt werden müssen? In dieser Hinsicht wäre die monokausale Logik in *DER RAT DER GÖTTER* als Erklärungsversuch von vornherein als gescheitert zu betrachten.

Diese Engführung von Faschismus und Kapital zeigt sich bereits im Figurenarsenal des Films: „Bis auf eine unbedeutende Nebenfigur“ – gemeint ist der in Aussehen, Gestik, Mimik und Sprechweise chargierende ‚Direktor von Decken‘ (Herwart Grosse) – „kommt im Film kein Nationalsozialist vor. *DER RAT DER GÖTTER* ist damit ein ‚antifaschistischer Film‘ fast ohne Faschisten“.¹⁵⁰ Aber nicht nur die Figur des Partei-Nationalsozialisten steht solitär da, auch die Wehrmacht verkörpert sich nur in einer erkennbaren Figur, dem General Schirrwind (Helmuth Hinzemann), und beide werden im Verlauf des Films zunehmend ununterscheidbar von den ‚eentlichen‘ Vertretern des Chemiekonzerns. Sie sind weniger bloße Marionetten als vielmehr komplett assimilierte Kräfte und werden zu immanenten Bestandteilen des Systems ‚Rat der Götter‘.

Einem solchermaßen vorgeprägten Verständnis entspricht eine dramaturgische Ökonomie, die eine Akkumulation von Klassenbewusstsein im historischen Prozess abbildet und die sich in DEFA-Filmen wie *DIE BUNTKARIERTEN*, *ROTATION* (D 1949, Wolfgang Staudte) oder *DIE UNBESIEGBAREN* (DDR 1953, Arthur Pohl) in generationenübergreifenden Bildungsgeschichten ausprägt: Geschichte muss sich wiederholen, damit sie sich nicht wiederholen kann. Im Sinne der oben skizzierten spezifischen sozialistischen Schlussstrichpoetik geht es darum, die Nachkriegszeit als eine potenzielle – und im Westen sich aktualisierende – Wiederholung der Geschichte darzustellen, die durch Bewusstseinswandel und neue Besitzverhältnisse verhindert wird. Es gilt zugleich, diese Wiederholungslogik an eine zeitlose Festigkeit des richtigen Standpunktes anzubinden:

Deutsche Freiheitshelden aller Zeiten stehen auf unserer Seite, seien es die Freiheitshelden aus den Bauernkriegen, seien es die Helden der 48er Revolution, seien es die deutschen Männer und Frauen der Arbeiterbewegung, seien es die Märtyrer der Widerstandsbewegung gegen Hitler. In dieser Widerstandsbewegung, in dieser heroischen Kampfgemeinschaft, in

149 Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 35.

150 Anne Kober: Antifaschismus im DDR-Film. Ein Fallbeispiel: Der Rat der Götter. In: Manfred Agathen, Eckhard Jesse, Ehrhart Neubert (Hg.): Der missbrauchte Antifaschismus. DDR Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken. Freiburg i. Br. 2002, S. 202–220, hier S. 207.

dieser Leidens- und Sterbengemeinschaft unseres Volkes wurde die neue freiheitliche Einheit des deutschen Volkes begründet.¹⁵¹

An diese Wiederholungsstruktur der Geschichte anzuknüpfen, heißt nicht nur, mit dem ‚Antifaschismus‘ ein überhistorisches, mythisches Deutungsmuster zu installieren, sondern auch, dass das Spezifische des deutschen Nationalsozialismus zugunsten eines universalen Faschismus reduziert wird.¹⁵² Die Entspezifizierung wiederum ist eine Voraussetzung dafür, dass statt Erklärungen für das Verhältnis der Bevölkerung zum Nationalsozialismus primär ihre Negation in Form von Unwissen, Naivität und Verführbarkeit in Anschlag kommen können: Wenn man „das Verhängnis nicht abwenden [kann]“, dann kann man es „gereift und *wissend* überstehen“ und ist „für die Wende und die neue Zeit gerüstet“.¹⁵³

Zusammenfassend lautet die Dramaturgie einer deutschen Schuld aus der Perspektive einer Staatsdoktrin des ‚Antifaschismus‘ daher: Die deutschen Arbeiter, die progressiv denkende Mittelklasse und die Intelligenz waren durch eine bewusst manipulierte mediale und sozioökonomische Öffentlichkeit nicht im Vollbesitz ihrer fortschrittlichen Kraft – ihre Schuld ist die einer Ohnmacht – und Dank der Niederlage Deutschlands im Krieg ist es ihnen möglich geworden, den ‚Schleier‘ von den Verhältnissen zu ziehen, die wahrhaft Schuldigen zu erkennen und sich gegen sie zu verbünden.

Das ist auch die Binnenperspektive des Films DER RAT DER GÖTTER. Aber kann das als zeitliche Entfaltung eines Bildes von Kapital, Wissenschaft und Arbeiterklasse so einfach aufgehen? Der Einsatzpunkt meiner Skepsis begründet sich aus dem offenen pädagogischen Anspruch des Films.¹⁵⁴ Film als eine erzieherische Maßnahme zu begreifen, stellt nun zwar keine singuläre Eigenschaft des DEFA-Films dar, jedoch deutet sich ein signifikantes Paradox an, nämlich dass „man es mit einem Publikum zu tun hatte, welches in seiner staatsbürgerlichen Gesinnung

151 Johannes R. Becher: Deutsches Bekenntnis. Drei Reden zu Deutschlands Erneuerung. Berlin 1945, S. 43.

152 Barnert: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA, S. 11.

153 Günter Agde: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig. In: Kurt Maetzig: Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften, hg. von Günter Agde. Berlin (Ost) 1987, S. 413–494, hier S. 434, [Herv. MG.].

154 Kurt Maetzig: Probleme des realistischen Filmschaffens in der Deutschen Demokratischen Republik. In: Auf neuen Wegen – 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film. Berlin (Ost) 1951, S. 30–39, hier S. 30: „Die Kunst ist eine gesellschaftliche Notwendigkeit. Sie ist [...] eine Methode der Vereinigung des Menschen mit der Gesellschaft, eine Methode, die Wirklichkeit zu begreifen. Darin liegt der erzieherische Charakter der Kunst. Die Kunst hat nicht die gleichen erzieherischen Aufgaben wie die Schule, wie das Katheder, wie die Zeitung, sondern solche, wie sie das Leben selbst löst, wenn man es richtig versteht.“

und Moral einen [...] Bruch erlebt bzw. zu vollziehen habe“.¹⁵⁵ Die Crux liegt präzise in diesem beiläufigen ‚bzw.‘. Der Film setzt den Lernprozess, den er selbst abzubilden meint, der er selbst sein will, zugleich als immer schon bereits vollzogen voraus: In genau diesem Zirkelschluss wird das schlechte Gewissen des Klassenbewusstseins eingekreist.

Worum es also geht, ist die zeitlichen und affektiven Logiken aufzuzeigen, in denen sich das moralische Fühlen – als Schuldgefühl oder Scham – und der geteilte Horizont des Kollektivs jeweils durchkreuzen oder gegenseitig hervorbringen. Inwiefern ist das gereinigte Kollektiv selbst eine sekundäre Bearbeitung von Gefühlsprozessen, welche als individuell verkörperte ‚kollektive Schuldgefühle‘ beschreibbar sind? Wie produziert der Film die Wunscherfüllung eines objektiven, gemeinschaftlich geteilten ‚moralischen Kompass‘, indem er die individuelle Moralität gegenüber einer kollektiven Moralität als unzureichend darstellt?

3.3.2 Affektlogik des Teufelpakts

Im Folgenden wird es nun um die konkrete mediale Organisation der Unterscheidung zwischen einer objektiven ‚Schuld‘ und einem ‚kollektiven Schuldgefühl‘ als einen affektökonomischen Prozess gehen. Wenn man die ‚Moral‘ des Schuldgefühls – das komplexe Skript von perzeptiven, affektiven und kognitiven Prozessen, die sich in der temporalen Struktur des Films entfalten – als Bergung und Reanimation eines moralischen Kompass im Prozess der retrospektiven Realisierung seines Versagens umschreiben kann, dann ist ein kulturelles Grundmuster für ein solches Skript der Teufelpakt. Dass dieser in *DER RAT DER GÖTTER* eine Rolle spielt, scheint nur konsequent, denn wo ein Wissenschaftler ist, da kann – in Deutschland – Faust auch nicht weit sein. Die Frage ist, wer verkauft seine Seele und an wen? Die Antwort ist auf diegetischer Seite offensichtlich: zum einen die Arbeiter und die Mittelschicht an die falschen Lösungen des Faschismus, zum anderen die Mitglieder der Familie Scholz an den Chemiekonzern. Genauso evident ist die Tatsache, dass sie jeweils ihre Seele, als Klassenbewusstsein, am Ende zurückgewinnen dürfen. Die Lebensbedingungen waren schlecht, aber die Menschen gut, lediglich eingeschränkt in ihrer Widerstandskraft durch einen mangelnden Wissensbestand, den sie durch leidvolle Erfahrung und nachsichtige Lektionen nun in historische Einsicht verwandeln.¹⁵⁶ Die Ausnahmen – der von

¹⁵⁵ Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 49.

¹⁵⁶ Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 109.

vornherein unbelehrbare Bruder des Protagonisten, der nur zu Beginn einen kurzen Auftritt hat, und die vom Glanz verführte Schwester Edith (Inge Keller) – lassen entweder ihr Leben im Krieg oder bleiben dem kapitalistischen System treu.

Mindestens ebenso signifikant ist jedoch Folgendes: Auch der Zuschauer verkauft seine Seele bzw. wird ihm vorgeführt, wie er einst seine kinematographische Seele an einen Teufel Namens UFA verkauft hatte. Das Problem einer filmästhetisch verseuchten Erwartungshaltung der Zuschauer, „die an die Erzeugnisse einer Dschungelmoral und einer bodenlosen Verzerrung der Realität gewöhnt waren“, ¹⁵⁷ zieht sich wie ein roter Faden durch die zeitgenössischen Positionen und Kritiken zum Kino. Von den eingefahrenen Automatismen der Filmschaffenden ganz zu schweigen, wie diese gern zitierte Polemik zeigt:

Sie drehen primitivstes Mittelmaß. Sie bedienen sich antiquiertester Ausdrucksmittel. Sie verstoßen gegen die banalsten filmischen Grundregeln. Sie mißachten die dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten. Sie münzen die Misere unserer Zeit in kläglichste Aufbaupathetik um. Sie übernehmen die Nazifilmschablonen, als habe sich inzwischen nicht das geringste geändert. ¹⁵⁸

Unter den ‚Lösungen‘ dieses Missstands, dem Anknüpfen an das Weimarer Kino oder der Suche nach neuen bildgebenden Matrizen, etwa dem sogenannten ‚sozialistischen Realismus‘, stellt DER RAT DER GÖTTER eine weitere Variante dar, nämlich die strategisch eingesetzte, entlarvende Aneignung des ‚Spät-UFA-Stils‘. ¹⁵⁹ Gemeint sind jene Szenen, in denen uns die Verschwörung der Industriellen – der selbst ernannte, titelgebende ‚Rat der Götter‘ – mit NSDAP, Wehrmacht und später mit dem amerikanischen Kartell der Standard Oil dialogisch unter die Nase gerieben werden. Sie sind in genau jenen hellen und gesättigten, eher statischen denn dynamisch-vektoriellen oder graphisch-expressionistischen Bildtypen gehalten, die man in diesem Kontext als ‚Spät-UFA-Stil‘ bezeichnet findet. Die Raumtiefe ist in halbnahe bis halbtotale Einstellungen dezent ausgeleuchtet, die Hintergründe sind, den Bildkader auffüllend, unaufdringlich verschnörkelt. ¹⁶⁰

Es gibt allerdings eine minimale Abweichung von dieser stereotypen Form, die das programmatische Kalkül noch einmal unterstreicht: Eine bewegliche Kamera

157 Ackermann: Zum 5jährigen Bestehen der DEFA, S. 6.

158 Wolfdietrich Schnurre: Rettung des deutschen Films. Eine Streitschrift [1950]. In: ders.: Kritiker. München 2010, S. 269 – 314, hier S. 269 – 270.

159 Bernhard Groß hat eine solche strategische Aneignung des UFA-Stils, der Vergangenheit und Gegenwart als Erfahrungsmodi zu strukturieren sucht, anhand von ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN beschrieben. Vgl. Groß: Wahrnehmen – Observieren – ‚Checken‘.

160 Groß: Wahrnehmen – Observieren – ‚Checken‘, S. 124.

ist an die Körper des Geheimrats Mauch und seiner die Wehrmacht um den kleinen Finger wickelnden Tochter, als die beiden das Bild und die anderen Figuren dominierende Kräfte, gekoppelt. Bei den großen Empfängen oder bei den Unterredungen im kleinen Kreis sind es stets diese beiden Figuren, die mit ihrer Bewegung durch den Raum auch den Blick der Kamera und die Choreographie der anderen Figuren mit sich ziehen (z. B. 0:08:05–0:11:58 und 0:29:09–0:33:55). Diese Kopplung wird so zur ästhetischen Erfahrung eines historischen Zusammenhangs zwischen der filmischen Modalität ‚UFA‘ und der dargestellten Herleitung des Kriegs aus den Interessen des Kapitals. Sie wird aber auch wirksam im Sinne einer Verwicklung des Zuschauerblicks, des Zuschauerempfindens als ein passives, bewegtes Objekt in die historische Kräfte verkörpernden Wahrnehmungsweisen: Man ist ihnen als Zuschauer genauso unterworfen, wie das vereinzelt Individuum von den Zusammenhängen der Politik und der Geschichte betroffen ist.

Neben der Verwicklung des individuellen Zuschauerblicks, die jegliche Form der Kritik auszuschließen scheint, dienen diese Bildräume zwei weiteren historisch entlastenden Argumenten: Zum einen unterstreichen sie das verführerische, blendende Potenzial des Regimes selbst, und zwar nicht aus einem irrationalen Gemeinschaftswahn heraus, sondern als ein Versprechen sozioökonomischen Aufstiegs.¹⁶¹ Zum anderen und in Fortsetzung dessen stellen sie in einer in der Schweiz spielenden Tanzrevue-Szene (0:51:06–0:54:39) einen Kontrast zwischen dem leichtlebigen Dasein im Ausland, den Salons der Elite und dem leidgeprüften Alltag der Durchschnittsbevölkerung her.¹⁶² Der Wahrnehmungsmodus der Entlastung evoziert zugleich die Differenz zwischen ‚wir‘ und ‚sie‘.

Der ‚Teufelspakt‘ beinhaltet in *DER RAT DER GÖTTER* nicht das Einwilligen in Führerkult und Rassenideologie. Er meint das Annehmen einer einfachen, aber im Nachhinein falschen Lösung für diejenigen Probleme und Wünsche, für die der Sozialismus dann die richtige Lösung darstellt. Während für die Filme aus den Westsektoren und der BRD der Rückzug ins Private der zentrale Topos einer Entschuldung wird, ist in diesen Filmen gerade der Wunsch, ‚unpolitisch‘ leben zu wollen, die Sünde, von der es den Einzelnen zu erlösen gilt.¹⁶³

Zur Dramaturgie des Teufelspakts gehören nun neben Täuschung und Selbsttäuschung auch die korrespondierenden Elemente des ‚Falls‘ oder ‚Zusammenbruchs‘ des Paktierenden, der Entzauberung des Teufels und der ‚Entsagung‘, der ‚Aufkündigung‘. Im Sinne der strategisch entlarvenden Aneignung des UFA-Stils erfolgt die Entzauberung des ‚Rats der Götter‘ über eine graduelle

161 Barnert: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA, S. 329.

162 Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 131.

163 Barnert: Die Antifaschismus-Thematik der DEFA, S. 333.

Entleerung und Stauchung dieser an den Geheimrat Mauch und seine Handlungsorte gebundenen Bildtypen. Die Räume werden zunehmend flacher und enger, die Hintergründe geraten in Unordnung, die Figuren werden statischer und so entfaltet sich in der Zeit eine Modulation der Wahrnehmung, die sich als ein unmittelbar spürbarer Machtentzug, als ein Rückzug der Faszination und eine buchstäbliche Herauswindung des zuvor unterworfenen Zuschauerblicks darstellt. Dieser bildästhetische Exorzismus geschieht dabei parallel zu einer Wandlung der Inszenierungsweise des Protagonisten Dr. Scholz. War er über lange Phasen des Films meist statisch, durch die Laborapparaturen, die Enge der Privaträume seiner Familie oder durch die Dominanz der Figuren aus der Konzernleitung eingeengt, bindet sich am Ende des Films die Dynamik bewegter Einstellungen nun fast ausschließlich an ihn (1:26:46–1:28:23). Aus einem ‚unpolitischen‘, passiv bewegten Untertan wird ein aktives, bewegendes Subjekt mit ‚politischem Klassenbewusstsein‘:

Die Wandlung Scholz' vom unpolitischen und willfährigen Werkzeug zum aktiven Friedenskämpfer bildet den zentralen Handlungsfaden der Fabel. Anfang und Ende der Entwicklung Scholz' liegen denkbar weit auseinander. Die Wandlung Scholz' wird von Maetzig und Wolf auf ziemlich einfache, lineare Weise geführt. Jedoch sind die entscheidenden Faktoren, die Scholz' Änderungen bewirken, von solcher dramaturgischer und historischer Wucht, daß die Linearität geradezu logisch erfolgen muß.¹⁶⁴

In der Auseinandersetzung mit der Geschichtlichkeit ästhetischer Bildqualitäten wird der historisch-politische Lernprozess, den der Handlungsfaden des Film abbildet, zu einem Lernprozess, den das Kino als soziale Praxis und die Zuschauer als Wahrnehmende selbst durchlaufen. Dieser Prozess ist jedoch, entgegen der hier zitierten Deutung, entschieden nicht linear, sondern durchzogen von Wiederholungen, Rück- und Vorwegnahmen.

3.3.3 Lernprozesse des Schuldgefühls

Am besten lässt sich diese Non-Linearität am diegetischen Lernprozess zeigen, der wie ein Stationendrama aus der Frühzeit expressionistischer Dramatik gestaltet ist.¹⁶⁵ Diese zentrale Sequenz befindet sich zwischen der 39. und der 49. Minute des Films, nachdem Dr. Scholz trotz der Mahnung seines Onkels (Albert Garbe), des

¹⁶⁴ Agde: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig, S. 436.

¹⁶⁵ Auch dies ist ein Hinweis darauf, dass ein Verständnis für das Ineinandermontieren medialer Organisationsmuster und ihrer historischen Verortung für die Rekonstruktion der affektökonomischen Funktion der Nachkriegsfilme elementar ist.

väterlichen Arbeiterführers, die Leitung der Sprengstoffabteilung des Werks übernommen hat und unmittelbar nachdem ‚Fall B‘, d. h. der Krieg, vom ‚Rat der Götter‘ initiiert wurde. Das Stationendrama, das wir mit Dr. Scholz durchlaufen, entfaltet insgesamt eine audiovisuelle Expressivität, die ein ‚Schuldgefühl‘ zum Gegenstand und zum somatisch-synästhetischen Modus eines Zuschauergefühls macht. In ihrem Zusammenspiel gestalten die Stationen einen pulsierenden Rhythmus aus Bedrängung und Flucht, Aktivität und Passivität, Beschleunigung und Verlangsamung.

Die erste Station bringt die systematisch den Film durchziehende Metaphorik (0:38:42–0:41:11) in den Vordergrund: Das Deutsche Reich ist eine Fabrik, seine Bevölkerung besteht aus Materialien und Substanzen in einer unüberschaubaren Apparatur von Leitungen und Rohren, durch die sie passiv hindurch geleitet werden. Eine Fehlfunktion in einer der Apparaturen droht einen Unfall auszulösen und Dr. Scholz – der gerade dabei ist, mit den zwei Aufsichtsratsmitgliedern von Decken und Hüttenrauch eine Fabrikführung zu unternehmen – eilt zu Hilfe und verhindert Schlimmeres.

In der Art und Weise, in der die Verbindung von Wahrnehmung und Handeln, vom Hören des Alarms und des Pfeifens austretender Dämpfe, vom Sehen der Anzeigen, Messgeräte und Ventile hin zu Bewegungen und Anweisungen funktioniert, gibt uns der Film einerseits ein Bild der Kontrolle, ein Bild der sensorischen Integration von Wahrnehmung, Affizierung und Aktion, ein Deleuzesches Bewegungs-Bild in Reinform.¹⁶⁶ Andererseits ist dieses Bewegungs-Bild eingebettet in Bildkompositionen, bei denen kaum zu entscheiden ist, ob die Figur tatsächlich eine aktive Bahn durch die Fabrikanlage zieht oder ob wir es nicht vielmehr mit einer Illusion der Kontrolle zu tun haben, ob nicht die Bahnen durch die leitende Gefäße immer schon vorgegeben sind, jede Abweichung eigentlich unmöglich ist.

Die Station endet mit einer Figuration der Wahrnehmung und Bewegung zweiter Ordnung: Die beiden *leitenden* Angestellten des Konzerns, von Decken und Hüttenrauch, werden als unbewegter, wahrnehmender, kontrollierender Gegenpol zu den Geleiteten ins Bild gesetzt. Ihre enthobene Dominanz schließt so die Bewegungsfiguration eines ‚geradeso verhinderten Unfalls‘ ab. Der Film präsentiert damit eine sinnlich prägnante Gestalt für das alltägliche Leben im Dritten Reich: Eine ständige Notsituation, die keine Möglichkeit der Handlung jenseits des unmittelbarsten Wirkungskreises zuließ und in der das Individuum sich stets unter Beobachtung wusste.

166 Deleuze: Das Bewegungs-Bild.

Die zweite Station (0:41:11–0:43:09) zeigt einen grausamen Tierversuch als Synekdoche für die Vernichtung der Juden und anderer Volksgruppen, der Staatsfeinde, Homosexuellen und Behinderten. Wie um die These einer ‚Banalität des Bösen‘¹⁶⁷ vorwegzunehmen, setzt die Station damit ein, dass eine Laborassistentin einen winselnden Hundewelpen in die Versuchskammer trägt, die seinen Tod bedeutet. „Armes Tierchen“, sagt sie, führt aber die Handlung ungebrochen, in flüssiger Bewegung zu Ende und *denkt* sich offensichtlich nichts weiter dabei.

Der Gegenstand des Experiments ist ein mehrfacher, die Szene funktioniert in der Überkreuzung von Wahrnehmungsprozessen bzw. in der sukzessiven Einklammerung von drei Triaden aus Blickdispositiven, Erblicktem und Erblickenden:

Die erste Trias besteht aus dem Blickdispositiv Glasscheibe, dem Blickenden Dr. Scholz und dem Erblickten, das Zucken der sterbenden Tiere, das durch eine hereinmontierte Aufnahme gezeigt wird, die tatsächlich einen solchen Versuch dokumentiert. Diese Trias wird eingeklammert von einer zweiten: Das Labor selbst ist nun das Dispositiv, Hüttenrauch und von Decken sind die Beobachtenden, Dr. Scholz ist der Gegenstand ihres psychologischen Experiments, die Tiere sind ihr Stimulusmaterial. Sie beobachten, wie sich das Zucken der sterbenden Tiere im Zucken in seinem Gesicht fortsetzt. Und dies wiederum findet sich eingeklammert in einer dritten Trias: Das filmische Bild macht als Form etwas für den Blick der Zuschauer aus ihrer historischen Gegenwart heraus sichtbar. Wir sind die Blickenden, Dr. Scholz’ Ohnmacht und seine Umklammerung durch die beiden Repräsentanten des Regimes sind das, was es zu Erblicken gilt. Das Zucken der sterbenden Tiere wandert in das Zucken in Dr. Scholz’ Gesicht und wird zum diabolischen Augenzwinkern zwischen von Decken und Hüttenrauch.

Für die Zuschauer entwickelt sich in dieser Schachtelung einer politisch kalkulierenden Reaktion auf eine menschliche Reaktion auf eine chemisch-biologische Reaktion das Horrorbild einer ausweglosen Situation. Dabei beginnt es zunächst harmlos: In regelmäßig langen, halbnahen Einstellungen wird das Labor etabliert, werden die Figuren im Raum platziert. Türen öffnen und schließen sich (zur Versuchskammer und zum Laborraum). Als sich die dreifache Relation aufgebaut hat – wir sehen Scholz von hinten in die Kammer schauend, rechts und links Hüttenrauch und von Decken auf ihn schauend – beschleunigt sich die Schnittfrequenz, der Befehl „Gas!“ fällt, ein unangenehmes, hohes, scharf dissonantes Pfeifen setzt ein und wird konstant lauter. Die Einstellungen werden

¹⁶⁷ Vgl. Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München 2011 [1963]; Hannah Arendt: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik. München 2006 [1965].

wieder langsamer, während kurze unregelmäßige, elektronisch-akustische Missklänge die mimischen und gestischen Reaktionen Scholz' und zuletzt die Todeszuckungen eines Lammes und eines kleinen Hundes begleiten. Während diese Schmerz erregende Tonkulisse das Geschehen in eine sich aufdrängende Präsenz fasst, rücken es die folgenden Einstellungen in eine ebenso qualvoll spürbare Distanz. Die Kamera schaut durch ein Fenster auf Scholz, der hinaus ins Off blickt – nicht zuletzt ein Anklang an eine ikonisch gewordene Einstellung aus *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*. Hinter ihm gestaffelt sind in einer Bilddiagonale von vorne rechts nach hinten links die anderen Figuren und das Blickfenster der Versuchskammer. Es ist als ob der Film plötzlich in der Zeit springt, in den Bildmodus des Trümmerfilms schaltet. Von *diesem* Sehen gibt es keine Verbindung zum Handeln und der Raum des Figurenblicks wird zu einer zeitlichen Dimension, die sich auf eine Gegenwart der Zuschauer, auf die Zeugen der dritten Trias richtet. „Aber Dr. Scholz, Sie wollten doch immer das Endresultat ihrer Hydrazin-Forschung kennenlernen“, spricht ihn von Decken über die Schulter an und deutet so auf die zeitlich eingeklemmte Stellung dieser Szene zwischen einer offenen Situation – die Forschung, das Experiment als Vorstufen der Wirklichkeit – und einer immer schon bereits eingetroffenen, nicht rückgängig zu machenden Realität der Gaskammern.

Die letzte Einstellung dieser Station zeigt Dr. Scholz, der stur geradeaus gerichtet an einem Gleis entlangläuft. Parallel dazu durchquert ein Zug das Bild von hinten links nach rechts vorne, also genau in der Richtung, die eine Einstellung zuvor die zeitliche Dimension auf den historisch nachträglichen Blick der Zuschauer eröffnete. Hellweiße Dampfschwaden steigen aus der Lokomotive und den Fabrikschloten im Hintergrund auf, das pfeifende Geräusch des strömenden Gases erklingt wieder. Transportiert er Giftgas? Menschen? Die folgenden drei Stationen umkreisen diese Frage der Sichtbarkeit des Zuges und der Unsichtbarkeit seines Inhalts: Wissen und Nicht-Wissen, Wissen und Handeln, Wissen und Sprechen als Figuration der Inkommensurabilität, d. h. in Gleichsetzungen, die nicht aufgehen, die eben keinen gemeinsamen Nenner finden.

Da sind auf der einen Seite unhintergehbare Formen der Evidenz: der Sohn Dieter spricht es direkt aus: „Unser Werk hilft mit, mit den Juden und Untermenschen in den Konzentrationslagern aufzuräumen“ (0:43:09 – 0:44:26). Und da ist die physisch sichtbare Gaskartusche Zyklon mit der Aufschrift „Einheitspackung für Auschwitz“, auf die Scholz unvermittelt stößt, als er sich ‚mal im Werk umsieht‘, so als wäre er detektivisch einer versteckten Wirklichkeit auf der Spur (0:44:26 – 0:45:20). Da sind aber auf der anderen Seite die Blockaden, die Lähmungen und die Erkenntnis, dass diese Evidenzen mit jeglicher Idee von Handlung inkommensurabel sind. Er kann mit seinem Wissen, mit der Giftgaskartusche einfach *nichts tun*, er kann es nicht einmal kommunizieren. Im Gegenteil, er wird

selbst durch sein Wissen von der Bewusstlosigkeit des Banalen und Alltäglichen isoliert, das in Form eines platten Fahrradreifens (0:45:20 – 0:46:09) auftritt.

Was diese drei Stationen – das (aus-)gesprochene Wort, das Objekt ‚Gaskartusche Zyklon‘ und das Alltägliche – inszenatorisch zusammenhält und mit der vorherigen Station, dem Tierexperiment, verbindet, ist die Fortsetzung der Blick- und Bewegungsrichtungen der Figur Dr. Scholz sowie der Richtungsvektoren zwischen ihm und den Elementen der Evidenz. Die Objekte der Evidenz – sein Blick, der Zug, Dieters Blickrichtung als er die Wahrheit ausspricht, die Kisten mit Zyklon B – werden stets durch eine diagonale Verbindung von Bildtiefe und Vordergrund ins Bild gesetzt, die wie erwähnt nicht zuletzt eine zeitliche Dimension bedeuten und den Vordergrund auf die historische Gegenwart der Zuschauer beziehen, auf den sich die Vergangenheit zu bewegt. Demgegenüber bestehen die Blick- und Bewegungsvektoren des Protagonisten aus abwärtsgerichteten Krümmungen. Er wendet sich immer wieder ab, kann keine neue Bewegung initiieren. Es ist, als ob er sich auf der Spitze des Pfeils, der von den Tatsachen und Objekten, die eine Schuld implizieren, auf ihn und auf die Zuschauer zeigt, winden würde und als ob jede Abkehr nur eine neue Diagonale, eine neue anklagende Evidenz hervorbringen würde. Was dabei entsteht, ist genau jenes Pulsieren aus Bedrängung und Flucht, das man mit dem expressiv-synästhetischen Modus eines Schuldgefühls fassen kann.

Die geschichtspolitische Wendung dieser Inkommensurabilität von Evidenz und Handlung, die sich DER RAT DER GÖTTER vornimmt, wird anschließend durch die verstörende Wirkung der sechsten Station (0:46:09 – 0:47:51) klarer. Die Gelassenheit des Onkels konfrontiert die Zuschauer plötzlich mit der Situation, den Lernprozess, den man doch eigentlich gerade erst nachvollziehen sollte, als bereits vollzogen doziert zu bekommen: Erst spricht er die Metapher, das Deutsche Reich sei eine Fabrik, direkt aus:

Im Ausland weiß man Bescheid. Bloß wir Deutschen wissen wieder von nichts. Siehst Du, Hans, dass ist wie mit unserem Werk. Die Leute, die draußen vorbei gehen, merken den Gestank schon auf fünf Kilometer, aber wer mittendrin sitzt, spürt schon gar nicht mehr, dass es stinkt.

Und dann münzt er dies in eine absolut passive Haltung des Abwartens um, mit der die bedrängende Dimension der Schuld negiert wird. Er verkörpert ein Wissen um das, was kommt oder kommen soll, ein vorweggenommenes Nachher, das für seine eigenen, es konstituierenden Gefühlsprozesse blind ist. Hier wird die Unnötigkeit dessen behauptet, was man den Antrieb des Schuldgefühls nennen kann: einer Handlung *an der Vergangenheit*.

Und es ist genau der Skandal der Irreversibilität, der in der siebten und letzten Station dann doch noch einmal durchbricht (0:47:51–0:48:41). Das Radio tritt als Stimme des Gewissens auf: „Wisst ihr auch, dass man in Dachau an Häftlingen tödliche Experimente mit Giftgasen macht, die von deutschen Chemikern entwickelt wurden?“ Mit der Zertrümmerung des Radios erfolgt die verzweifelte Abwehr des Schuldgefühls, wird die Stimme zum Schweigen gebracht – und zwar vorläufig mit Erfolg, denn der ausagierte Zorn provoziert die beruhigende Erkenntnis, am Ende doch gar nicht wirklich schuldig zu sein:¹⁶⁸

Dr. Scholz: Verdammte Giftgasproduktion!

Frau Scholz: Giftgas. Ja, damit hast du doch bestimmt nichts zu tun.

Dr. Scholz: Ach, das verstehst du nicht!

Frau Scholz: Ja, aber das ist doch gar nicht deine Abteilung.

Dr. Scholz: Naja, es ist nicht meine Abteilung. [Pause] Wie soll das alles nur enden?

Im Zusammenspiel der sieben Stationen entwickeln sich klaustrophobische Bilder und Fluchtbewegungen. Diese sich wiederholende Dynamik, die eine sinnliche Evidenz ins Bild rücken will und zugleich die Flucht vor der Evidenz ist, produziert eine körperliche Affizierung, die ein synästhetisches Äquivalent des Schuldgefühls darstellt. Und zwar als ein ‚Wissen um etwas‘, das sich als Gefühl äußert, d. h. in einer anderen Form des Wissens, die nicht in Konzepten und sprachlich-diskursiven Inhalten wohnt, sondern ihren Sachverhalt als leibliche Reaktionen und Erfahrungen formt. Die jeweiligen Stationen umkreisen in der somatischen Aktivierung ein ‚Objekt‘ der Schuld, das in keiner einzelnen Information oder in keinem einzelnen Gegenstand gegeben ist. Es bezeichnet vielmehr die Qualität, die die qualvoll verendenden Tiere, die Gaskartuschen und die Radionachrichten gemeinsam haben. Und sie kreisen eine ganz bestimmte deiktische Funktion ein: Die pure Funktion des ‚Sieh und hör, was du getan hast‘ wird zum Modus der Wahrnehmung selbst – ohne, dass das ‚was‘ und das ‚tun‘ sich dabei isolieren lassen.

Letzten Endes fordert der Film die Wirksamkeit persönlicher Moral, eine affektive Grundierung des Handelns und Denkens und schränkt sie zugleich ein, indem er diese als eine Figuration der Ohnmacht suspendiert und erst in der Schlusssequenz des Films, in der Vereinigung des Protagonisten mit der Masse der Werktätigen, in einer überpersönlichen Moral aufgehen lässt. Auch hier zeigt sich, dass die Behauptung, dass die „Linearität geradezu logisch erfolgen muß“,¹⁶⁹ fehlgeht. Die dramaturgische und expressive Funktion des Schuldgefühls arbeitet

¹⁶⁸ Vgl. Greenspan: *Practical Guilt*, S. 173.

¹⁶⁹ Agde: *Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig*, S. 436.

gerade über Zeit-Versetzung, Retrospektion und Arbeit an der Irreversibilität. Denn es ist nicht so, dass „mit der plötzlichen Erkenntnis des Mißbrauchs durch den Konzern sich für Scholz sein Versagen und die moralische Notwendigkeit seiner Verantwortung [erhellte]“. ¹⁷⁰ Im Gegenteil, sie verdunkelt sich, wird diffus und aufgeschoben. Nachdem er vor dieser ca. zehnminütigen Sequenz ganze dreizehn Minuten lang nicht zu sehen war – die Zeit, in der sich seine Forschung quasi ohne ihn in Krieg und Gaskammern realisierte –, verschwindet der Protagonist erneut für zehn Minuten von der Bildfläche. Auch das Medium Film hat die Gnade des inneren Exils zu bieten.

Woran sich der Film in diesem Stationendrama abarbeitet, ist der Widerspruch zwischen dem Präsenzeffekt, dem singulären und jeglichem raumzeitlichen Vektor entbehrenden Ereignis, eine „Einheitspackung Zyklon für Auschwitz“ zu sehen, und einem gleichermaßen zeitlosen ideologischen Beziehungswissen, das in dieser Packung nur einen Beweis für die Mittel und Wege erkennt, mit denen das Kapital seine Interessen verfolgt. In diese Lücke schlägt sich die Retrospektion des Schuldgefühls und in der Hyperaktivität eines retroaktiven schlechten Gewissens werden einige Szenen des Films neu lesbar. So kann es dann auch mal passieren, dass man meint, man wäre doch selbst beinahe vergast worden: In der ersten Begegnung mit dem Protagonisten (0:02:07–0:04:36), sehen wir ihn hustend und würgend ein Fester aufreißen, während hinter ihm der Rauch einer chemischen Versuchsreihe aufsteigt. „Ist doch ein Teufelszeug!“ Hier wird deutlich, dass der Film auf ein ‚Wissen‘ seiner Zuschauer anspielt, das diese zugleich im Folgenden erst zu erlernen haben.

In diesem Gegensatz zwischen einem Anspruch auf Gewissheit und dem Anspruch des Gewissens wird spürbar, was der Film auf einer anderen Ebene gerade negieren will, nämlich dass es eine frei flottierende Verantwortlichkeit vor jeder einzelnen Verantwortbarkeit gibt. Die Herstellung handlungstheoretischer Kausalität und Täterschaft, Fragen von Freiwilligkeit, Zwang, Zurechnungsfähigkeit usw. sind nicht die Matrix moralischer Kategorien, sondern sekundäre Formen, die den verletzten Gefühlen, den Rissen im Weltverhältnis eine sinnstiftende Gestalt und symbolische Lesbarkeit geben sollen. ¹⁷¹ Im Falle von DER RAT DER GÖTTER ist es die Frage der wissentlichen und der unwissentlichen Beteiligung an den Untaten, die im Zentrum der ideologischen Auflösung der Verantwortung steht. Das Leben im Nationalsozialismus, seine moralische und politische Beurteilung steht unter den Vorzeichen einer Trennlinie zwischen einer wissentlichen und einer unwissentlichen, insgeheim das Menschliche bewah-

¹⁷⁰ Agde: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig, S. 436.

¹⁷¹ Vgl. Lotter: Scham, Schuld, Verantwortung, S. 211–214.

renden ‚Beteiligung‘, ohne dass die Quantität oder die Qualität der Taten, um die es dabei geht, eine Rolle in der Urteilsformulierung spielen sollen.¹⁷² Es ist, möchte ich behaupten, genau diese Trennlinie, der das Schuldgefühl zunächst widerspricht, und die eingeführt wird, indem der Film das Schuldgefühl dramaturgisch in andere Gefühlsdomänen überführt, die damit dann vereinbar sind: die Scham über die eigene Unwissenheit und der Zorn über die Taten der Anderen.

Der Film begibt sich in die paradoxe Situation, dass er nicht nur eine Vergangenheit zeigt, „die nicht aufhört, sich einzuschreiben, allerdings nicht in die Gegenwart der Handlung, sondern in die Zukunft der historischen Ereignisse“¹⁷³ – so wie es Thomas Elsaesser an Konrad Wolfs *STERNE* (DDR/BG 1959) analysiert. Er zeigt auch zugleich, wie sich eine Gegenwart in die Vergangenheit einschreibt: Nicht, indem sie das Vergangene ungeschehen machen will, sondern indem sie das historisch Geschehene als unvermeidbar und in sich selbst, als Ende der Geschichte, aufgehoben sehen möchte.

Nirgends wird dies so deutlich, wie in dem Verhältnis, dass der Film zu den regelmäßig eingesetzten Montageeinheiten aus Dokumentaraufnahmen einnimmt: Die Musik von Hanns Eisler geht den einzelnen Passagen von Aufrüstung, Kriegsbeginn, Rückzug, Zerstörung und Kapitulation immer ein Kapitel voraus, klingt schon bei der Aufrüstung nach Krieg und klingt nach Niederlage, während gerade die ersten Panzerdivisionen in Polen einfallen. Dass „der Sache damit eine in die Zukunft weisende Deutung“¹⁷⁴ gegeben wird, wie Maetzig selbst meint, ist aber zu bezweifeln. Denn die Kapitulation ist 1950 genauso Vergangenheit wie die Aufrüstung. D. h., eine ‚weisende Deutung‘ gibt es in der Tat, sie weist nur nicht *in die Zukunft*, sondern *aus der Gegenwart* auf die Bilder. Sie werden als Bilder aus ihrer eigenen, bedeutungsoffenen Zeitlichkeit in eine Überdeterminiertheit überführt, die sie still stellt, damit sich das in der Narration entfaltete ideologische Beziehungswissen in ihnen einnisten kann, alle Wege in die Vergangenheit, bis auf einen, versperrend:

Sämtliche Wirtschaftsentscheidungen, die der IG Farben Vorstand trifft, werden unmittelbar mit den politischen Ereignissen kurz geschlossen. Dem Zuschauer wird auf diese Weise der Eindruck direkter Zusammenhänge vermittelt.¹⁷⁵

172 Vgl. Becker/Schöll: In jenen Tagen, S. 50 – 51.

173 Thomas Elsaesser: Diagonale Erinnerung. Geschichte als Palimpsest in *Sterne*. In: Hermann Kappelhoff, Bernard Groß, Daniel Illger (Hg.): *Demokratisierung der Wahrnehmung*. Berlin 2010, S. 95 – 114, hier S. 97.

174 Maetzig: *Filmarbeit*, S. 31.

175 Kober: *Antifaschismus im DDR-Film*, S. 207.

Das prägnanteste Beispiel hierfür ist sicherlich die erste Dokumentarsequenz, die visuelle Dokumente der Aufrüstung musikalisch zu einem Kriegsakt werden lässt. Sie wird eingeleitet von einem Telefonat, in dem Geheimrat Mauch verkündet, dass „die Vorbereitung für Fall A beginnt“. Gemeint ist das Aufrüstungsprogramm. Es folgt der Schnitt auf ein Dokument, eine Rede Hitlers, der direkt an den Auftrag anzuknüpfen scheint: „Das Ziel ist uns gesetzt. Deutsche Arbeiter fanget an!“ In dieser Hinsicht ist auch einer Deutung zu widersprechen, die meint, die dokumentarischen Elemente „potenzierten die Authentizität des Films und wirkten auf die fiktive Fabel und die fabulierte Figur des Helden zurück“.¹⁷⁶ Es ist doch vielmehr so, dass die ‚Fabel‘ auf die Dokumente einwirkt, sie in die Logik ihres Beziehungswissens einverleibt und damit Aufrüstung, Massenmord und Krieg sowie Wiederaufbau auf die dargestellten Planspiele des Konzerns reduziert und dabei die jeweiligen konstitutiven Elemente völkisch-nationaler Großmannssucht und Rassenideologie ausblendet.

3.3.4 Prozesse der Scham und des Zorns

Die einzige Ausnahme, in der dokumentarische Bilder einen nicht festgelegten Bedeutungsspielraum bewahren, sind die Aufnahmen, deren Vorführung diegetisch gerahmt wird. Es sind Bilder aus den befreiten Lagern, die in einer Szene projiziert werden, in der die Nürnberger Prozesse nachgestellt werden (1:08:01–1:15:23), Bilder, die zum Teil auch in *TODESMÜHLEN* und anderen *re-education*-Filmen gezeigt wurden und hier remontiert sind. In ihrem Zentrum – zeitlich wie logisch – befindet sich die Aufnahme einer Lieferung Zyklon. Hier schweigt die Musik. Stattdessen hören wir ein leises, aber stetig ansteigendes Gemurmel, man könnte sagen, es sei die Unruhe der zeitgenössischen Kinoszuschauer, die Gegenwart der Filmwahrnehmung, die plötzlich auf der Tonspur durchbreche.

Was genau in dieser Unruhe zum Ausdruck kommt, wird im weiteren Verlauf entfaltet. Zunächst darüber, wo wir als Zuschauer verortet sind, nämlich nicht in der Totalen, in der scheinbar objektiven, von außen blickenden Aufsicht – wie in den meisten bekannten Bilddokumenten der Nürnberger Prozesse –, sondern im Zwischen, entlang der Achse von Anklagevertreter und der Bank der sich windenden, herausredenden Angeklagten. Die Inszenierung entwickelt dann eine zentrifugale Dynamik durch die Montage aus sich umblickenden, suchenden Figuren (1:10:05–1:11:50), eine Dynamik, die den ganzen Bildraum atmosphärisch

¹⁷⁶ Agde: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig, S. 438.

erfasst und die Achse aus anklagendem Blick und angeblickten Angeklagten sprengt, eine Dynamik der Blicke in alle Richtungen, aus allen Richtungen, die sich als die spürbar gewordene Sichtbarkeit der Scham und der Schande – nicht nur dieser Figuren, sondern ganz dezidiert der Zuschauerwahrnehmung – bezeichnen lässt. Die Verortung der Kamera wird im Folgenden zunehmend instabil, heftige Schwenks wechseln mit stehenden Einstellungen, eine extreme Untersicht wird plötzlich von einer extremen Aufsicht abgelöst.

Mitten in diese Schamatmosphäre fällt nun der Auftritt Dr. Scholz' (1:11:50 – 1:15:23), wobei die Bezeichnung ‚Auftritt‘ die Sache überhaupt nicht trifft, denn er erscheint nicht von irgendeinem Außen, er tritt durch keine Tür oder dergleichen, aber genauso wenig ist er schon da. Seine diegetische Anwesenheit ist uns bildlich völlig vorenthalten worden und auch die erste nur zwei Sekunden dauernde Einstellung, in der seine Anwesenheit gezeigt wird, nachdem sein Name fällt, filmt ihn nicht in Großaufnahme, sondern im Bildhintergrund halb versteckt, in einem Türrahmen eingeklemmt und von Gerichtsprotokollanten teilweise verdeckt. In anderen Worten: Dr. Scholz tritt nicht als Figur auf, sondern verkörpert die Scham. Er geht aus dieser Schamatmosphäre selbst hervor und zieht die Blicke auf sich. Die Scham erweist sich hier als ein Gefühl, das nach Verwandlung strebt, „an unstable sensuality that desperately seeks metamorphosis into the expressive corporeality of some other emotion“.¹⁷⁷ Scholz löst die Schamatmosphäre, indem seine eingangs zitierte Rede die affektpoetische Doppelentlastung aus eindeutigen Schuldbekennnis und aus auf die kriminell Schuldigen gerichteter Empörung möglich macht:

Denn der ansteckende Charakter einer Atmosphäre der Scham hat vielleicht sogar wirkungsästhetische Konsequenzen [...]. Weil auch die Zuschauer diesen Affekt gezwungenermaßen miterleben, wird der Versuch der Herauslösung durch Schuld eines Protagonisten [...] vom Publikum als entlastend erfahren und daher als dramaturgische Lösung nur zu gern angenommen.¹⁷⁸

Die Dramaturgie des Films scheint zunächst auf die Nürnberger Prozesse hinauszuweisen, tatsächlich sind diese aber nur der Endpunkt einer ersten Binnenstruktur, die sich in der letzten halben Stunde gespiegelt sieht. In dieser Spiegelungsstruktur will der Film sein Argument evident machen, dass sich die Geschichte wiederholen muss, damit sie sich nicht wiederholen kann. Was in vielen Nachkriegsfilmen als therapeutische Wiederholung fungiert – „stets muß ein zweiter Schock den Heimkehrer aus seiner Lethargie reißen, damit er wieder an

177 Katz: *How Emotions Work*, S. 147. Vgl. Landweer: *Scham und Macht*.

178 Benthien: *Tribunal der Blicke*, S. 230.

das Wunder des Wiederaufbaus glaubt“¹⁷⁹ –, ist hier zu einer ritualisierten rhetorischen Waffe geworden. In einer Ausgabe der von Kurt Maetzig betreuten DEFA-Wochenschau *DER AUGENZEUGE* heißt es anlässlich der von der SED boykottierten Wahl zur Berliner Stadtverordnetenversammlung im Dezember 1948:

Wie fing die Geschichte denn an? Erst kamen sie mit ihren Parolen, genau wie heute. Dann: Im Gleichschritt, marsch! [...] Damals wie heute: Antisowjethetze als Massenverdummung. [...]

Aber die Geschichte wiederholt sich nicht. Was '33 möglich war, kann '48 nicht noch einmal passieren. Vor '33 waren wir uneinig und vom Klassengegner bewusst gespalten. Wir konnten das Unheil zwar bekämpfen, aber nicht verhindern. Heute sieht das Bild anders aus. Heute arbeiten die Werktätigen in allen Ländern der Erde an der Stärkung der Friedensfront. Hinter uns Werktätigen steht nicht nur der Wille zum Frieden, sondern auch die Macht, ihn zu sichern. An dieser Front des Friedens werden alle Demagogen und Kriegshetzer, alle Rüstungshyänen und Konzernherren scheitern!¹⁸⁰

Dies ist nur eines von zahlreichen Beispielen, mit denen sich zeigen ließe, inwiefern dieses Deutungsmuster des ‚damals wie heute, aber...‘ pertinent war.

In der Spiegelkonstruktion von Versuchung, Unglück und Prozess finden in *DER RAT DER GÖTTER* nun signifikante Ersetzungen statt. Den Teufelspakt geht nicht Scholz selbst ein, sondern sein Sohn, womit der Film wie einige andere DEFA-Produktionen das Figureschema generationenübergreifender Wiederholungen und Differenzen für ein ebensolches Deutungsmuster aktiviert. Der Teufel ist jetzt der amerikanische Vertreter der Standard Oil (Willy Kleinau), der in den Besprechungen des Chemiekonzerns zunehmend die aktivste Rolle einnimmt. Das zu verurteilende Verbrechen ist die nach dem Krieg fortgesetzte Sprengstoffproduktion, die eine verheerende Explosion auslöst (1:28:23–1:33:46) und die nicht qua Dokument und Musik als Vergangenheit dargestellt wird. Sie erfährt eine inszenatorische Komposition der Präsenz und erhält dadurch in zeitlicher Quantität und qualitativer Intensität ein ungleich größeres Gewicht als die Bilder der Kriegszeiten, der Vernichtungslager oder der Trümmererfahrung. Und zuletzt wird die Urteilsinstanz von den Opfern der Explosion, von der Masse der Werktätigen und ihrer Angehörigen und nicht von einer korrumpierbaren Jurisdiktion verkörpert (1:39:34–1:43:32). Zentral ist dabei der Wechsel der Zuschauerperspektive, die nun nicht mehr selbst beurteiltes Objekt der Erarbeitung eines vorgegebenen Wissensbestandes ist, sondern Subjekt eines urteilenden Wissens. Die ‚Einstellung‘ wechselt vom Angeklagten zur Anklage.

¹⁷⁹ Brandlmeier: Von Hitler zu Adenauer, S. 46.

¹⁸⁰ *Der Augenzeuge*, No.132/1948 (D 1948). Off-Kommentar zum Beitrag: „Wer die Wahl hat, hat die Qual – zum 5. Dezember 1948.“

Spätestens mit diesen Ersetzungen wird deutlich, was der Film ausklammert: Noch ganz zu Beginn gibt es eine Andeutung davon, dass der Nationalsozialismus ein Phänomen war, das eventuell irgendetwas mit der Mobilisierung der Massen und mit Führerkult zu tun gehabt haben könnte, als sich Scholz und sein Onkel in einer 28 Sekunden langen Einstellung durch eine amorphe Menschenmenge von NSDAP-Anhängern und Gegendemonstranten wühlen (0:07:04–0:07:32). Allerdings wird diese Anerkennung einer bestimmten Erscheinung von Öffentlichkeit im Folgenden negiert, indem die Masse erst in der Organisation gegen den Klassenfeind, in diesem Prozess vor den Toren der zerstörten Fabrik überhaupt wieder zu sich findet. Aus dem kurzen Aufblitzen einer chaotischen Anordnung wird am Ende eine ruhige, dauerhafte und gestalthafte Figuration der Masse der Arbeiter. Mit ihrem Auftritt als Nemesis, der Inkarnation der strafenden Gerechtigkeit, bringt diese einen Raum zum Handeln hervor, der ohne sie zuvor nicht vorhanden war: Geheimrat Mauch, der eigentlich gekommen war, um die Menge zu beschwichtigen, wird bildlich aus diesem Körper ausgeschlossen und somit in die Tiefen der Geschichte zurückgeschickt.

Die offensive Belastung der Entscheidungsträger ist als affektdramaturgische Station einer Figuration des Zorns der Gerechten gestaltet, die ihre Steigerung dadurch erfährt, dass sie von einem Einzelnen – von Scholz – ausgeht und von anonymen Anderen aufgegriffen und geteilt wird.¹⁸¹ War die Scham und ihre hemmende, individuierende Tendenz noch der affektive Modus des ersten Prozesses, so hat sie sich hier in eine Gemeinschaft geflüchtet: „Without any need for reflection, the individual in shame knows instantly and vividly that his or her integrity depends on being folded into membership in a transcending community.“¹⁸² Der Zorn speist sich aus der Verwandlung des diffusen Schuldvorwurfs in eine eindeutige Zuschreibung von Verantwortung auf Geheimrat Mauch sowie aus der Vereinigung aller Anwesenden als Betroffene. Erst der Auftritt des Geheimrats bündelt die Stimmungen aus Empörung, Verzweiflung und Hoffnung, die Figurationen körperlichen Schmerzes und Mitleidens der einzelnen Figuren:

Das Gefühl des Zorns muss ein personales Objekt besitzen; es muss jemanden geben, dem gezürnt wird. [...] Während Empörung noch vage sein kann in der Zuschreibung von Verantwortung für das wahrgenommene Unrecht, muss im Zorn der Gegner bereits identifiziert sein.¹⁸³

181 Vgl. Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 297.

182 Katz: How Emotions Work, S. 319.

183 Demmerling/Landweer: Philosophie der Gefühle, S. 305.

Ein zentraler Aspekt der Schlussanklage ist nicht zuletzt ihre rhetorische Herstellung einer quasi tribalen Gemeinschaft auf den Ebenen der Sprache und der Bildlichkeit: So verteidigt die Menge vor dem Tor ihr *Territorium*, die Fabrik, die durchweg als Metapher für Deutschland, für das Vaterland gestaltet wurde. Auch Scholz' Rede appelliert immer wieder an *Verwandtschaftsbeziehungen* – „eure Männer und Söhne“ – und die Montage der Nah- und Großaufnahmen zielt weniger auf Individuation, denn auf eine Figuration der *Ähnlichkeit*, in der jedes Gesicht nur die expressive Fortsetzung der Anderen ist.¹⁸⁴

In dieser Operation, in der die eine schicksalhafte Emanation des Geschichtsprozesses, der vom Kapital gesteuerte Faschismus, durch eine andere, die Arbeiterschaft, bestraft wird, konstruiert der Film nicht nur ein scheinbar erinnerungsloses Ende, sondern eine zeitliche und historische Irreführung: Denn die Fabrik ‚Nationalsozialistisches Deutschland‘, deren Hauptprodukt der Krieg und der Genozid waren, wird nicht etwa von außen durch die alliierten Kräfte zerstört. Sie zerstört sich selbst von innen und sie befreit sich selbst, indem die wahrhaft Schuldigen nun ‚draußen vor dem Tor‘ bleiben müssen. Der Bruch mit der Vergangenheit erfolgt nicht an der ‚Sollbruchstelle‘ von Kriegsende und Befreiung, er geht mitten durch die Nachkriegszeit, es ist der Bruch, den man dann den ‚Kalten Krieg‘ nennen wird.¹⁸⁵

Das Beziehungswissen, das im Laufe des Lernprozesses zu einer Evokation eines schlechten Gewissens geführt hat, wird dazu benutzt, kein solches mehr haben zu brauchen. „Zyklon für Auschwitz“ und die Dokumente der Lager werden durch die Gleichsetzung mit der Fabrikexplosion und damit den deutschen Arbeitern als Opfern des Kapitals verdrängt und reduziert auf den „Antisemitismus als Sonderfall des antikommunistischen, antihumanistischen Wesens vom Faschismus“.¹⁸⁶

184 Vgl. J. Philippe Rushton: Genetic Similarity Theory, Ethnocentrism, and Group Selection. In: Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Frank Kemp Salter (Hg.): *Indoctrinability, Ideology, and Warfare*. New York/Oxford 1998, S. 369–388, hier S. 371–372. Vgl. auch Roger D. Masters: On the Evolution of Political Communities. The Paradox of Eastern and Western Europe in the 1980s. In: Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Frank Kemp Salter (Hg.): *Indoctrinability, Ideology, and Warfare*. New York/Oxford 1998, S. 453–478, hier S. 457.

185 Maetzig behauptete in einem späteren Interview, dass dadurch, dass der Film erst parallel zu den Staatsgründungen entstanden sei und ‚nur‘ in der Zeit von 1933 bis 1948 spiele, er gar keine Partei für die DDR und gegen die BRD genommen haben könne. In der Schlussmontage ginge es um eine internationale Friedensbewegung und nicht darum, eine konkrete Stellung im Kalten Krieg zu beziehen. Etwas später im gleichen Gespräch sagt er jedoch, dass der Prozess gegen die Industrie für ihn genau den Wendepunkt hin zum Kalten Krieg bereits markierte und als solcher dargestellt werden sollte: Brady: Discussion with Kurt Maetzig, S. 78 und S. 87.

186 Agde: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig, S. 432.

Das Gefühl einer Verantwortlichkeit, das der Film mühsam erarbeitet hat, wird so schlichtweg negiert, verschwindet im blinden Fleck der Friedensfront, bzw. in einer Neudefinition von Verantwortung, die nicht mehr bedeutet, dass man auf etwas zu antworten habe, sondern die nur noch darauf zielt, „die Wiederholung von Fehlern der Vergangenheit zu vermeiden“.¹⁸⁷

3.3.5 N₂H₄

Ist die Schuldfrage also ‚geklärt‘? Hat DER RAT DER GÖTTER die empörungswürdige kriminelle Schuld der Kapitalisten sauber von der politischen Schuld aller getrennt? Hat er die Frage der moralischen und metaphysischen Schuld tatsächlich als gesellschaftlich irrelevant im rein Individuellen eingekapselt? Es gibt ein Element der filmischen Gestaltung, das sich wie ein roter Faden durch den Film zieht und das mich zweifeln lässt. Das Element heißt ‚Hydrazin‘ – die farblose, nach Ammoniak stinkende und bei Luftkontakt rauchende Stickstoffverbindung N₂H₄, die Basis der Sprengstoffe und Giftgase, um die es in der Narration geht.

Warum ist das wichtig? Es gibt uns eine Idee davon, was es mit der Obsession des Films auf sich hat, seine Welt und seine Figuren rauchend, dampfend, qualmend ins Bild zu setzen. Seien es die kleinen Apparaturen des chemischen Labors, die großen Maschinen der Fabrik, der Zigarettenrauch in Mauchs Salon, der Scherz des jungen Dieter, der ein Glas Champagner in einen kleinen Vulkan verwandelt, die Rauchsäule im Hintergrund, welche dem Geheimrat bildlich aus dem Kragen quillt, als er die empörte Masse zu bändigen sucht.

Der Film durchsetzt die Zuschauerwahrnehmung mit Figurationen, die man einerseits aus heutiger Sicht nicht anders verstehen kann, als durch die metonymische Beziehung zu den Schornsteinen der Vernichtungslager. Andererseits funktionieren sei auf einer allgemeineren Ebene als die Amalgamierung einer Reihe von Oxymora. So ist der Rauch sowohl ein quasi magisches Naturereignis als auch ein streng technisch-wissenschaftliches Phänomen. Er steht für eine Sichtbarkeit von Prozessen sowie für deren Vernebelung und Verschleierung. Er verläuft in genau vorgegebenen, abgedichteten Bahnen und Röhren oder kann an unvorhersehbaren Stellen austreten. In anderen Worten: Dieser Rauch ist die radikale Sichtbarmachung der Durchdrängung von Wissen und Nicht-Wissen in einer vorbegrifflichen Weltsicht des Kinos, in der die Schuld von allen geteilt wird.

In der Austreibung des qualmenden Teufels Mauch durch die Gestaltwerdung der Masse als Friedensfront wird das gewonnene Beziehungswissen auf die ver-

¹⁸⁷ Agde: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig, S. 430.

letzten, diffusen Gefühle – auf die Schleifen von Bedrängung und Flucht, auf die ansteckende Schamatmosphäre des ersten Prozesses – projiziert und behauptet eine eindeutige Lesbarkeit derselben. Das ideologische Identitätsangebot des Films, nämlich die von jeglichem Vorwurf befreite Klasse der Arbeiter und Bauern und die klassenbewusste Intelligenz, wird – eben *weil* es ein kollektives Identitätsangebot *ist* – durchkreuzt von sichtbaren Zeichen einer unsichtbaren Kraft, einem widerstreitenden Weltbezug, der sich erst in der Wahrnehmung der Zuschauer realisiert.

In dieser Hinsicht erweist sich die ideologische Gewissheit in doppelter Hinsicht auf eine kollektive Emotionalität bezogen. Es entsteht ein Sinn der Zusammengehörigkeit durch die affektive Umwidmung einer kollektiven Emotionalität, indem sich diese auf ein anderes ‚Wir‘ bezieht: Das klassenkämpferische ‚Wir‘ ist nur als Bearbeitung eines anderen, unausgesprochenen ‚Wir‘ zu denken, als eine Bearbeitung der ‚Volksgemeinschaft‘.

Die ‚nationale Front des Antifaschismus‘ wird heimgesucht von jenem Gefühl, dessen Ende sie selbst sein will. Das schlechte Gewissen des Klassenbewusstseins manifestiert sich in einer Dimension kollektiver Emotionalität. Bevor es zur Anklage der objektiv Schuldigen kommen kann, muss man durch eigene Schuldgefühle und eigene Scham hindurchgehen, um sich der Unschuldigkeit seiner eigenen Mitschuld zu vergewissern:

A central cause of guilt feelings [...] is just the agent's need to reassure himself that he is *not* guilty. [...] The need to clear oneself of real or objective guilt can in this way generate guilt feelings.¹⁸⁸

Was sich in der Distanzierung der Arbeiter vom ‚Rat der Götter‘ – von denen, die nicht oder nicht mehr zum ‚Wir‘ gehören – ausdrückt, ist die Abwehr des kollektiven Schuldgefühls, dem man sich nicht entziehen kann, das umso stärker wirkt, je mehr man den Schuldvorwurf abwehren will. Während die Reaktion auf die Evokation der Schuldgefühle narrativ in einem Versuch der Bestrafung mündete, äußerte sich das Scheitern der ersten formalen Verurteilung in Nürnberg in einer Schamatmosphäre, die wiederum darauf hinauslief, die Schuldigen als nicht zu ‚uns‘ gehörig aus der Gemeinschaft auszustoßen und sich so von Verwerfbarkeit zu befreien.¹⁸⁹

188 Greenspan: Practical Guilt, S. 173 [Herv. im Orig.].

189 Vgl. Brian Lickel, Toni Schmader und Marchelle Barquissau: The Evocation of Moral Emotions in Intergroup Contexts. The Distinction Between Collective Guilt and Collective Shame. In: Nyla R. Branscombe, Bertjan Doosje (Hg.): Collective Guilt. International Perspectives. Cambridge 2004, S. 35–55, hier S. 47 und S. 50–51.

Die motivierende und handlungsleitende affektive Grundierung der Arbeiterfront besteht aus der Vermeidung eines Schuldgefühls, aus dem Versuch, aus der Retrospektion herauszugelangen, ohne sich einer Anerkennung oder gar Wiederherstellung der Integrität der Opfer widmen zu müssen, ohne deren Perspektive einzunehmen oder die Unmöglichkeit einer solchen Einnahme einzugestehen.¹⁹⁰

In der Affektdramaturgie des Films entwickelt sich mit der Verwandlung eines Schuldgefühls in ein Schamgefühl auch eine Änderung des Identitätskonzepts. Zum einen wird in dem Übergang von der Schuld zur Scham die Zugehörigkeit des Individuums zu einem diffus zusammengesetzten Volk der Täter und Dulder durch die gefestigte, homogenisierte Zugehörigkeit zur gereinigten Klasse der Arbeiter ersetzt.¹⁹¹ Zum anderen verändert sich die Art und Weise, in der Zugehörigkeit überhaupt verstanden und verkörpert wird: Basiert ein kollektives Schuldgefühl auf einer Wahrnehmung von sozialer Bindung als Produkt der Interdependenz unabhängiger Akteure, so dass Normverletzungen immer primär als Verletzungen anderer Personen konzeptualisiert und empfunden werden, ist im Schamgefühl die soziale Bindung grundlegend und für jedes Individuum wesentlich, ist die Normverletzung eine Verletzung einer diffusen, quasi-natürlichen Ordnung.¹⁹² In dieser Hinsicht ist die Ersetzung der Schuldgefühle durch den Prozess der Scham und des Zorns eine machtpolitische Verschiebung, mit der sich deutlich das Bedürfnis nach Konformität und Ordnung als affektive Grundstruktur des entstehenden Arbeiter- und Bauernstaates abzeichnet.

In dieser Konvertierung einer affektiven Einstellung inhärenten sozialen Identitätskonzepts parallelisiert *DER RAT DER GÖTTER* nicht nur die Wandlung seines Protagonisten vom Wissenschaftler zum Arbeiterführer. Er generiert „die formale antifaschistische Einheit des neuen Staatsvolks als Ersatz für die verlorene gesamtdeutsche Identität“,¹⁹³ als Ersatz für die Volksgemeinschaft, die er selbst als nicht existent darzustellen meinte und die er indirekt bestätigt, gerade indem er ihr eine neue Form gibt.

190 Vgl. Zebel/Doosje/Spears: *It Depends on your Point-of-View*, S. 155.

191 Vgl. Lickel/Schmader/Barquissau: *The Evocation of Moral Emotions in Intergroup Contexts*, S. 44–47.

192 Vgl. Landweer: *Scham und Macht*; Ruth Benedict: *The Chrysanthemum and the Sword*; Greenspan: *Practical Guilt*, S. 134; sowie Prinz: *The Emotional Construction of Morals*, S. 307.

193 Brandlmeier: *Von Hitler zu Adenauer*, S. 45.

3.4 Geklärte Gefühle

„Irgendwo müssen wir doch hin mit unserer Verantwortung“,¹⁹⁴ heißt es in Borcherts *Draußen vor der Tür*. In den verschiedenen Versuchen der Klärung der Schuldfrage, sowohl in philosophischen und tagespolitischen Stellungnahmen als auch im Film und den anderen Künsten, war dies stets eines der dominanten Grundmotive: Wenn man erst genügend die Unterschiede definiert und über Schuld geredet habe, dann müsse man nicht mehr selbst urteilen, diese Schuld nicht mehr affektiv erfahren, nicht mehr nach Verantwortung fragen, sondern könne sie den eindeutig Schuldigen zur Last legen.

Als Hannah Arendt fünf Jahre nach Kriegsende über einen Deutschlandbesuch schreibt, beginnt sie zunächst mit der Schilderung einer allgemeinen Abwesenheit von Gefühlen:

But nowhere is this nightmare of destruction and horror less felt and less talked about than in Germany itself. A lack of response is evident everywhere, and it is difficult to say whether this signifies a half-conscious refusal to yield to grief or a genuine inability to feel. [...] This general lack of emotion, at any rate this apparent heartlessness, sometimes covered over with cheap sentimentality, is only the most conspicuous outward symptom of a deep-rooted, stubborn, and at times vicious refusal to face and come to terms with what really happened.¹⁹⁵

Für Arendt war die vermeintliche Klärung der Gefühle nicht etwa ein Maßstab der individuellen und kollektiven ‚Heilung‘, sondern ein Weg, die Spuren der Verbrechen und der Zerstörung des moralischen Wertegerüsts zu beseitigen. Denn im Sinne einer Politik der Gefühle ist nicht jedes Hinter-sich-lassen wünschenswert: „to overcome bad feeling can also be to erase the signs of injustice“.¹⁹⁶ Statt einer Überwindung der Schuldgefühle oder der Scham wäre der einzig produktive historische und politische Prozess der einer Integration der ‚schlechten Gefühle‘ in das affektive Gefüge der jeweiligen Gegenwart und damit eine Anerkennung der Erfahrung der Opfer.

Die Gründe dafür, dass der Beitrag des deutschen Nachkriegskinos für eine solche Politik des schlechten Gewissens eher enttäuschend ausfiel, sind vielfältig: Gerade an *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* wird deutlich, dass es schlichtweg keine Poetik, keine ästhetische Erfahrungsmodalität gab, an die angeknüpft werden konnte, um diesen Bruch der historischen Identität der Erfahrung zugänglich zu machen. Stattdessen verband sich die Flucht in die Privatheit der Ohnmacht – „It

194 Wolfgang Borchert: *Draußen vor der Tür* und ausgewählte Erzählungen. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Reinbek bei Hamburg 1956, S. 26.

195 Arendt: *The Aftermath of Nazi Rule*, S. 342.

196 Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, S. 197.

is as though the Germans, denied the power to rule the world, had fallen in love with impotence as such“¹⁹⁷ – mit einer Grammatik der Exkulpation, die zwischen den verschiedenen ästhetischen und diskursiven Registern wechselte. Der Weg aus der radikalen Vereinzelung der Scham und des Stigmas, der äußeren Wirklichkeit als Zeichen der erkrankten Innerlichkeit führte über die ewig duldsame Liebe der Frau und die Verwandlung des Selbstekels in den moralischen Ekel vor denen, die man als *die* Mörder identifizieren kann.

Was *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und *DER RAT DER GÖTTER* dabei vor allen Dingen gemeinsam haben, ist dass sie nicht die unerträgliche Irreversibilität der Verbrechen in das affektive Profil ihrer Gegenwart eintragen, sondern vielmehr die affektiven Bedürfnisse der Gegenwart an der Vergangenheit handeln lassen: Der eine projiziert eine klare Trennung zwischen dem unschuldigen Dabei-gewesen-sein und der Schuld kausaler Verantwortlichkeit in die Vergangenheit, der andere verwandelt das diffuse Gemisch aus Wissen und Nicht-Wissen in das gute Gefühl, im Klassenkampf auf der richtigen Seite zu stehen. *DER RAT DER GÖTTER* kann schon simulieren, was *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* in seiner Gebrochenheit nur herbeisehnt: eine moralisch intakte Wirklichkeit.

Das Problem, das diese Filme zudecken, übergehen oder im besten Falle als ihr eigenes Unverstandenes spürbar machen, ist, dass ‚man‘ auf eine Art belastet ist, die eben nicht auf Ebene personaler Moral und Rechenschaft aufgeht, dass es also nicht ausreicht, die Grenzen der persönlichen Schuldfähigkeit nachzuweisen oder andere der personal-kriminellen Schuldigkeit zu überführen. Was die Filme damit rückblickend verstehbar, spürbar machen, ist die einfache Tatsache, dass das Spektrum der individuell erfahrenen und gewussten Verbrechen nicht identisch ist mit der kollektiven Komplizität, die sich aus der ‚organisierten Schuld‘¹⁹⁸ zusammensetzte:

Die notorische deutsche kollektive ‚Unfähigkeit zu trauern‘ hatte ihre Quelle in den Schwierigkeiten individueller Deutscher, sich jetzt an etwas zu erinnern, von dem sie sich nicht erinnern konnten, es damals gewusst zu haben. Jetzt wussten sie es – sie sahen es; damals hatten sie es nicht gewusst, jedenfalls *nicht auf die Weise, wie sie es jetzt wussten*.¹⁹⁹

197 Arendt: *The Aftermath of Nazi Rule*, S. 343.

198 Arendt: *Organisierte Schuld*.

199 Dagmar Barnouw: *Zeitlichkeit und Erinnerung. Überlegungen zur Problematik der Schuldfrage*. In: Ursula Heukenkamp (Hg.): *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961)*. Amsterdam/Atlanta 2001, S. 659–674, hier S. 669 [Herv. M.G.].

Der Einsatz der verschiedenen Affektrhetoriken der Nachkriegszeit, vom Kollektivschuldvorwurf der *atrocities-films* und seiner heftigen Zurückweisung über die Grammatiken der Exkulpation, über das Selbstmitleid bis hin zu genuinen Zeichen von Schuldgefühl und Wiedergutmachungswille, lag darin, diese Wissensbestände um die Verbrechen als eine je spezifische Art und Weise der affektiven Vergegenwärtigung zu bearbeiten.

Diese Prozesse müssen distanzierteren Beobachtern vorkommen, wie eine Fortsetzung der nihilistischen Gleichgültigkeit und Urteilslosigkeit, das affektpolitische Erbe der Nazizeit. Man kann seinem Gewissen, seinen Urteilen, seinen Gefühlen nicht trauen:

[T]hey have drawn the half-conscious conclusion that it was their conscience itself that betrayed them – an experience that does not exactly promote moral improvement. [...] The position of an anti-Nazi resembled that of a normal person who happens to be thrown into an insane asylum where all the inmates have exactly the same delusion: it becomes difficult under such circumstances to trust one's own senses. [...] The deep moral confusion in Germany today, which has grown out of this Nazi-fabricated confusion of truth with reality, is more than amorality and has deeper causes than mere wickedness.²⁰⁰

Man hat es mit einer doppelten Zerstörung „aller unserer physischen und moralischen Wirklichkeiten“²⁰¹ zu tun. Zuerst kamen die Auflösung der Selbstverständlichkeiten des Alltags – angefangen bei der Unterbrechung der basalsten Formen zivilen Miteinanders wie den Gesten der Begrüßung²⁰² – und anschließend die destruktive Wirkung der Aggressions- und Weltuntergangspanthasien, der künstlichen Anpassungsversuche, der verzweifelten Selbsttäuschungen durch den Schock der Niederlage, der Trümmer und der plötzlichen Konfrontation mit dem Entsetzen der Weltöffentlichkeit. Es ist genau diese zeitliche Dimension, die in den Nachkriegsfilmen fehlt, die zwar traumatisierte Figuren, unterbrochene individuelle und kollektive Biographien und die Abwesenheit des Selbstverständlichen zeigen, aber nicht das Vorher, das immer nur in passiven, vagen Konstruktionen auftaucht.

Wenn die Wiedergutmachung – als Motivation, Zeitstruktur und körperliche Erfahrung – das zentrale Kriterium des Schuldgefühls ist, dann lässt sich am deutschen Nachkriegskino studieren, inwiefern ein Schuld- und Erinnerungsdiskurs scheitern muss, wenn es ihm nicht gelingt, mit der Verurteilung der schuldbringenden Taten zugleich auch die Verantwortung auf sich zu nehmen.²⁰³

200 Arendt: *The Aftermath of Nazi Rule*, S. 348.

201 Jaspers: *Die Schuldfrage*, S. 12.

202 Tillman Allert: *Der deutsche Gruß. Geschichte einer unheilvollen Geste*. Frankfurt a. M. 2005.

203 Wildt: *Die Moralspezifität von Affekten und der Moralbegriff*, S. 210.

Es geht nicht darum, eine Identität über die Schuld im Zeichen von Angst und Strafe zu bilden, da diese nur Abwehr, Rechtfertigungszwang und damit die Perpetuierung der Schuld als Negation der Verantwortlichkeit bewirkt.²⁰⁴ Sondern es geht darum, über die Schuldgefühle, d. h. über die Anerkennung der Leidenserfahrung und der Restitution der damals verweigerten Solidarität mit den Opfern, über die geteilte Last der Verantwortung, zu einem Gefühl für eine politische Gemeinschaft zu gelangen. Dass dies nicht gelang und noch die überlebenden Opfer am stärksten unter Schuldgefühlen in Folge der Totalität der vom nationalsozialistischen Deutschland organisierten Schuld litten, dass sie und nicht die Deutschen davon gequält waren, die Solidarität mit Toten „dadurch verraten zu haben, daß man den Schaden nicht mit diesen geteilt hat oder teilt“,²⁰⁵ ist „vielleicht der größte Zynismus der Geschichte“.²⁰⁶

204 Claus Henning Bachmann, Dietmar Kamper und Gerburg Treusch Dieter: Schuld und Geschichte – Aufs Spiel gesetzt. In: Gerburg Treusch-Dieter, Dietmar Kamper, Bernd Ternes (Hg.): Kursbuch 37. Schuld. Tübingen 1999, S. 21–32, insb. S. 22, S. 27 und S. 30.

205 Wildt: Die Moralspezifität von Affekten und der Moralbegriff, S. 214

206 Meschnig: Totalität und Ende der Schuld, S. 55.

4 Vergangenheit: Hollywood-Genrepoetiken

Wenn in dieser Arbeit die Konvergenz von politischen und historischen Prozessen mit ästhetischen Erfahrungsmodalitäten im Hintergrund der Fragestellungen steht, dann erscheint der Griff zum populären Unterhaltungs- und Genrekino zunächst nicht selbstverständlich. Dahinter steckt aber ein theoretischer Begriff von Genrekino, der im Folgenden dargelegt und vertieft werden soll.¹ Es soll herausgearbeitet werden, dass die Erfahrungsmodalitäten des Genrekinos zu verstehen sind als eine spezifische Form und mediale Praxis unter anderen, mit der sich ein politisches Gemeinwesen affektiv auf sich selbst bezieht. Aus dieser Perspektive heraus soll plausibel gemacht werden, inwiefern diese Form des Bezugs die Gestalt von Schuldgefühlen annehmen kann.

Hier soll die These verfolgt werden, dass sich im Genrekino ein bestimmtes Denken des Politischen, welches jede Form menschlicher Gemeinschaft nur in der konkreten sinnlichen Dimension eines geteilten Wirklichkeitszugangs und einer geteilten Struktur der Anerkennung von Selbst-Artikulationen verortet, mit einem bestimmten Denken des Ästhetischen verbindet, das die Erfahrung der Kunst allein aus einem allen Menschen gleich zugänglichen Empfindungsvermögen begründet. Was Robert Burgoyne mit Bezug auf Geschichtsfilme im US-amerikanischen Kino der 1980er und 1990er behauptet, lässt sich auf das Genrekino im Allgemeinen übertragen: Hinter jeder noch so kommerziellen und populären Erscheinung steht ein Dialog zwischen der kritischen Neubetrachtung einerseits und der Erhaltung und Tradierung der zentralen Tropen des Gemeinwesens andererseits. Dieser Dialog aktualisiert die fundamentalen Brüche und Machtfragen und artikuliert die grundlegenden Ängste, Ambivalenzen und Hoffnungen dieses Gemeinwesens.²

Um diese Bedeutung von Genrepoetik sinnvoll herauszuarbeiten, ist es allerdings notwendig, sich jenseits der in weiten Teilen der Filmwissenschaft und des Alltagsgebrauchs gängigen Genrebegriffe zu orientieren, die Genre auf reproduzierte Konventionen und auf Produktionszyklen reduzieren. Als Ausgangspunkt für diese Kritik berufe ich mich zunächst auf die Thesen Stanley

¹ Die folgenden Thesen und Überlegungen beruhen maßgeblich auf einer gemeinschaftlich erarbeiteten dreiteiligen Vorlesungsreihe „Genre und Gemeinsinn“ von Hermann Kappelhoff, Michael Lück und mir, die wir ab dem Sommersemester 2013 an der Freien Universität Berlin gehalten haben. Vgl. Hermann Kappelhoff. Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin/Boston 2016.

² Robert Burgoyne: Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis/London 1997, S. 1–15.

Cavells, um diese dann um eine affektpoetische Komponente auf Basis von Theorien zum Melodrama zu ergänzen.

In *Pursuits of Happiness* lehnt Cavell es explizit ab, Genres dadurch zu definieren, dass man eine Menge an notwendigen oder hinreichenden Eigenschaften angibt. Ein Genre ist kein Objekt mit Eigenschaften, an das man den Film als ein weiteres Objekt mit Eigenschaften wie an eine Schablone hält, um sie zu vergleichen und festzustellen, ob sie passen oder nicht. Was er stattdessen vorschlägt, klingt zunächst nicht sehr verschieden davon:

The idea is that the members of a genre share the inheritance of certain conditions, procedures and subjects and goals of composition, and that in primary art each member of such a genre represents a study of these conditions, something I think of as bearing the responsibility of the inheritance.³

In diesem Satz stecken aber zwei entscheidende Aspekte, die ich an dieser Stelle nur kurz beleuchten kann. Zunächst macht Cavell damit deutlich, dass der Bezug eines Genrefilms auf das Genre eine *inhärente* Geschichtlichkeit beinhaltet. Und er führt die Verschiebung ein, dass die Verfahren und Themen, die Genrefilme teilen, nicht etwas sind, was sie schlicht ‚haben‘, sondern dass die Filme eines Genres diese Verfahren und Themen zu ihrem Gegenstand selbst machen. Sie sind Studien ihrer eigenen Bedingungen. Andy Warhols Serienbilder z. B. benutzen den Siebdruck nicht einfach als ein Verfahren der Vervielfältigung, um berühmte Leute wie Marilyn Monroe und Elvis Presley oder industrielle Massenprodukte abzubilden, sondern diese Bilder sind Studien über die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Vervielfältigung und Ruhm, Serialität und Publizität.

Genre verweist bei Cavell auf einen Prozess aus Bewegungen der Kompensation und Negation solcher Bedingungen, in denen jeder Film, jedes ‚Mitglied‘ an den Bedingungen des Genres arbeitet, neue Verfahren hinzufügt oder ersetzt und ‚argumentiert‘, dass er trotzdem oder gerade deswegen an diesem Erbe teilhat. Die Filme eines Genres sind sich nicht ähnlich, weil sie sich auf das gleiche ideelle Muster, sondern weil sie sich aufeinander beziehen: „I would mean not only that they look like on another or that one gets similar impressions from them; I would mean that they *are what they are* in view of one another.“⁴

Diese Art und Weise des Zueinandergehörens ist dabei – und in dieser Hinsicht streng mit dem Geschmacksurteil nach Kant verbunden – durch keinen Begriff und kein Gesetz geregelt. Es gibt keine Summe von Eigenschaften, keine

³ Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA/London 1981, S. 28.

⁴ Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 29 [Herv. im Orig.].

Grammatik,⁵ die bestimmt, wann welche Filme zueinander, zu einem Genre gezählt werden können, außer der Art und Weise in der die Filme sich selbst gegenseitig in Perspektive rücken, einem Urteil aussetzen, sich ein Beispiel geben: „a movie comes from other movies“.⁶ Genrefilm zu sein bedeutet, ein Film über die Bedingungen der Zugehörigkeit zu einem Genre zu sein. Jeder Film erfindet das Genre, an dem er teilhat, neu.

Auf Basis dieses Verständnisses soll im Folgenden argumentiert werden, dass es dieser Prozess der gegenseitigen Bezugnahme von Studien der eigenen Bedingungen ist, der die Inszenierungsweisen der Genrefilme als eine Form greifbar macht, die subjektive, private Erfahrungen in öffentliche konvertiert⁷ und die individuell verkörperte Erfahrung mit geteilten Phantasien kurzschließt: „Showing us our fantasies, they express the inner agenda of a nation that conceives Utopian longings and commitments for itself.“⁸

Inwiefern es auch und gerade immer wieder um ein Scheitern an diesen Utopien und Selbstverpflichtungen geht, soll hier nun mit Blick auf das Schuldgefühl gefragt werden und zwar ausgehend von zwei Genres des Hollywoodkinos: dem Western und dem Kriegsfilm. Beide sind dadurch gekennzeichnet, dass sie von einer spezifischen Krisensituation des Gemeinwesens nach Innen und nach Außen ausgehen.⁹ Zuvor muss auf Basis dieser theoretischen Rahmung das Genrekino weiter ausformuliert werden als ein ästhetischer Erfahrungsmodus, dessen Bedingungen sich maßgeblich anhand der Gestaltung von Affekten und Gefühlen bestimmen lassen.

4.1 Genrepoetiken als ästhetische Erfahrungsmodalitäten

Das Denken der Genre- und Gattungspoetiken¹⁰ nimmt seinen Ausgang bei Aristoteles, der Poetik als eine Herstellung sozialer Lernprozesse versteht, die auf

5 Stanley Cavell: *The Politics of Interpretation (Politics as opposed to what?)*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago/London 1984, S. 27–59, hier S. 45: „The moral of ordinary language philosophy, and of the practice of art, is that grammar cannot dictate what you mean, what is up to you to say.“

6 Cavell: *The World Viewed*, S. 7.

7 Ein Prozess, den Cavell mit Emerson „Denken“ nennt. Vgl. Cavell: *Cities of Words*, S. 29.

8 Cavell: *Pursuits of Happiness*, S. 18.

9 Vgl. Burgoyne: *Film Nation*, S. 8.

10 Aus systematischer und aus etymologischer Sicht gibt es keine stringente Möglichkeit, zwischen diesen Begriffen zu unterscheiden. Es kann lediglich im Deutschen ein verschiedene Gegenstandsbereiche wertend differenzierender Begriffsgebrauch konstatiert werden, dem ich mich aber nicht anschließe.

vielfältige Arten und Weisen den Menschen als Möglichkeitswesen erschließen und die eng mit einer Politik der Gefühle verbunden sind: Mit dem Begriff der Katharsis führt er eines der produktivsten Rätsel in die Geschichte des Denkens der Künste ein. Es verweist unabhängig von der konkreten Interpretation auf die zentrale Rolle der Affektmodulation für die verschiedenen Gattungen und Genres.¹¹

Auch wenn ich an dieser Stelle nicht die systematischen und historischen Linien von der *Poetik* bis in die Gegenwart nachzeichnen kann, so ist der Hinweis hier insofern besonders relevant, weil die gängigen Positionen zu Film und Genre eher von der regelpoetischen Interpretation der *Poetik* durch Horaz und die französische Klassik bestimmt sind.¹² Dort wird die Vorstellung formuliert, dass Gattungen getrennte Entitäten sind, die in einer gegebenen Ordnung durch feste Regeln für die Entsprechungen zwischen ästhetischen Formen und ihren repräsentierten Inhalten zu unterscheiden seien.¹³ Diese Idee einer systematisch und historisch gegebenen Gattungsordnung und ihre strikte Einhaltung wird als notwendig für die jeweilige eigene kulturelle Geltung postuliert und so grundlegend für die Regelpoetiken der frühen Neuzeit und für ihren Vorschriften zur angemessenen Hervorbringung von Werken. Sie ist in der Tat nach wie vor wirksam, wenn die Genres des Hollywoodkinos als Regeln der wechselseitigen Bestimmungen von Inhalten der Darstellung und medialen Formen und Verfahren beschrieben werden.¹⁴ Die konkrete Art und Weise, in der diese Regeln in den Theorien ausformuliert wird, folgt allerdings nicht mehr der Vorstellung einer idealen Form, sondern einer Idee von Prototypen und vor allen Dingen einer Idee von Codeübereinkunft in Form von Konventionen.¹⁵

Unter solchen Konventionen, die das Verhältnis eines Films zu einem Genre regeln sollen, versteht man dann mal mehr oder mal weniger einfache Auflis-

11 Aristoteles: *Poetik*, S. 19. Vgl. Girshausen: Katharsis.

12 Vgl. hierzu Rick Altman: *Film/Genre*. London 1999, S. 1–12.

13 Horaz: *Ars poetica/Die Dichtkunst*, Übersetzt und herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972 [13 v.u.Z].

14 Für einen allgemeinen Überblick, mit dem angemessenen Problembewusstsein ausgezeichnet, verweise ich auf die Arbeiten von Altman und Neale: Altman: *Film/Genre* und Steve Neale: *Genre and Hollywood*. New York 2000.

15 Thomas Sobchack: *Genre Film. A Classical Experience* [1975]. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 121–132, hier S. 121. Weitere Vertreter kanonischer Positionen zu Filmgenres als Konventionen sind Andrew Tudor: *Genre* [1973]. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 3–11; Edward Buscombe: *The Idea of Genre in the American Cinema*. In: Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 12–26; Noël Carroll: *Film, Emotion, and Genre*. In: Carl Plantinga, Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, S. 21–47.

tungen von Eigenschaftsbündeln wie Ikonographien, stereotype Figuren und Handlungselemente. Diese Eigenschaftsbündel schließlich werden als Rahmenbedingungen für das Erzählen und das Verstehen von Narrativen begriffen. Auch hier allerdings gab es eine Verschiebung zwischen den klassischen Regelpoetiken und der Genretheorie des Unterhaltungskinos, denn das Zutreffen der Regel leitet sich nicht mehr aus dem Wahren und Schönen her, sondern es meint ‚nur noch‘ das psychologisch Effiziente oder kommerziell Erfolgreiche – wobei beides im Idealfall mit einander identisch ist. Konventionalität, so die dahinter stehende Überzeugung, erlaubt es dem Film, schnell und unproblematisch narrative Informationen zu überbringen. Diese kognitive Verstehenserleichterung dient der Befriedigung universeller Grundbedürfnisse und damit dem kommerziellen Erfolg.¹⁶ Ein Aspekt wird dabei sichtbar, mit dem die Forschungsansätze zu Genre als produktionsökonomischer Kategorie in eine Reihe mit solchen taxonomischen Ansätzen zu stellen sind: Beide betrachten Genre (die einen implizit, die anderen explizit) unter einem Blickwinkel von Ökonomisierung und präsentieren auf filmanalytische oder kulturhistorische Fragen stets Variationen über die Relation von Aufwand und Ertrag als Antwort.

Dabei ist es vor allem das zugrundeliegende Verständnis von Genre als durch Konventionen geregelt, das hier zu kurz greift: Erstens ist der Begriff der Konvention selbst in seiner sozialwissenschaftlichen Prägung ungeeignet, da er mit einer Vorstellung von Erlaubtem und Verbotenem verbunden ist und Kriterien für das Gelingen oder Misslingen unterstellt. Sprich: er prägt den poetischen Prozessen normative Zwänge auf.

Zweitens birgt dieser Ansatz in sich eine problematische Vorstellung von Geschichte. Diese konstruiert ein transhistorisches, entzeitlichtes Sein¹⁷ und stellt durch die Setzung einer Urform jegliche Tradierung vor die Wahl, sich danach zu formen oder barocke Zerfallserscheinung zu sein. Dass Genrepoetiken nie aufhören sich mit jedem Film zu verändern, wird so nicht greifbar und es entsteht eine Genregeschichte ohne Geschichte.¹⁸

Drittens schließlich führt das Denken in Konventionen und Regeln aus ganz pragmatischer Sicht zu Fragestellungen, die ungeeignet sind, die spezifische Form der Wiederholung von ästhetischen Strukturen zu beschreiben, die mit Gattungen und Genres gemeint sind.¹⁹ Wenn man davon ausgeht, dass ein Set von Regeln

16 Carroll: *Film, Emotion, and Genre*, S. 125. Vgl. als extremes Beispiel aus dem Bereich der evolutionspsychologisch argumentierenden Filmtheorie: Grodal: *Embodied Visions*.

17 Sehr deutlich bei Sobchack: *Genre Film. A Classical Experience*, S. 121–122.

18 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 19–22.

19 Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 16–17.

existiert, eine Liste von Eigenschaften, die das Zusammengehören von Filmen zu einem Genre bestimmen, begibt man sich in ein auswegloses Dilemma:

They are defining a western on the basis of analyzing a body of films that cannot possibly be said to be westerns until after the analysis. [...] We are caught in a circle that first requires that the films be isolated, for which purpose a criterion is necessary, but the criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films.²⁰

Hinter diesen praktischen und ideologischen Problemen des Konventionen- und Korpus-Denkens der gängigen Genreansätze steht das begriffliche Problem, Genres als Objekte mit Eigenschaften zu verstehen, die Regeln unterworfen seien, nach denen Filme als Objekte mit korrespondierenden Eigenschaften hergestellt und kategorisiert würden. Der taxonomische Ansatz kann per se nicht funktionieren, weil er keinen Maßstab hat, der begründet, welche Unterscheidung einen Unterschied macht, was überhaupt ein Genremerkmal sein kann und ob eine Eigenschaft nun notwendig oder hinreichend ist, um einen Film so oder so zu klassifizieren.

Dies ist nicht nur ein theoriehistorisches Problem. Auch in aktuellen Veröffentlichungen zu filmischen Genres herrscht immer noch – trotz der Lippenbekenntnisse, es handle sich um Dynamiken und offene Prozesse – eine Art Zwei-Welten-Theorie: Hier die Welt der Ideen, der Klassen und Begriffe, dort die Welt der Erscheinungen. Und dazwischen das zirkuläre Problem der Inklusion und Exklusion, der Taxonomie und Korpusbildung.²¹

Es geht an dieser Stelle darum, das Genrekino auf der Ebene der Immanenz der Dynamik expressiver audiovisueller Formen und als System der Rekombination und Interaktion solcher Dynamiken zu beschreiben und nicht als Kategorisierung auf der Basis von Regeln und Konventionen. Es soll so greifbar werden als eine Form kultureller Kommunikation und Bedeutungsgenerierung, die über

20 Tudor: Genre, S. 5. Der häufig vorgeschlagene Ausweg aus diesem Dilemma ist in der Regel keiner, denn entweder konstruiert man einen kulturellen Konsens (Tudor: Genre, S. 7: „Genre is what we collectively believe it to be.“) bzw. ein Genrebewusstsein (Jörg Schweinitz: Genre und lebendiges Genrebewußtsein. In: *Montage/AV* 3 (1994), H. 2, S. 99–118) als analytisch undurchdringliche black box, die alle theoretischen und analytischen Probleme in sich aufnimmt, oder man zieht sich auf eine bloße Untersuchung institutionalisierter Diskurse in Industrie und Kritik zurück (Neale: Genre and Hollywood, S. 39–43).

21 Als Beispiel für die anhaltende Dominanz dieses Verständnisses die Beiträge in: Markus Kuhn et al. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse*. Berlin/Boston 2013. Symptomatisch für die falsche Alternative zwischen Form- und Diskursanalyse ist Malte Hagener: *Der Begriff Genre*. In: Rainer Rother, Julia Pattis (Hg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Berlin 2011, S. 11–22.

die Gestaltung körperlicher Empfindungen, über die Modulation von Gefühlszuständen operiert. Dafür beziehe ich mich auf die einschlägigen Arbeiten zum melodramatischen Modus bei Brooks, Gledhill und Kappelhoff, mit deren Hilfe der kulturelle Modus der Welterschließung des Melodramas als eine grundlegende Funktionsweise von Genrekino verstanden werden soll.

Mit Gledhill verstehe ich dabei „the concept of modality as the sustaining medium in which the genre system operates.“²² Melodrama als Modus ist dabei nicht identisch mit dem *women's film* oder dem *family melodrama*, sondern es ist die Form der Sinnstiftung, welche diesen und anderen Genres zugrunde liegt, ein „mode of conception and expression, as a certain system for making sense of experience, as a semantic field of force“²³ oder in anderen Worten ein „culturally conditioned mode of perception and aesthetic articulation.“²⁴

Im Folgenden soll in aller Kürze der Begriff des melodramatischen Modus dargelegt werden und so gezeigt werden, wie er sich in die einzelnen Genremodalitäten ausdifferenziert, in denen jeweils unterschiedliche Formen sozialer Erfahrungen und Konflikte „in visceral, affective and morally explanatory terms“²⁵ organisiert werden. Für eine engere Beschreibung des melodramatischen Modus kann man zunächst von Brooks' Definition als dem „mode of excess“ ausgehen: „the postulation of a signified in excess of the possibilities of the signifier, which in turn produces an excessive signifier making large but unsubstantiable claims on meaning.“²⁶

Die melodramatische Erzählung begnügt sich nicht damit, die banalen Oberflächen der Wirklichkeit zu beschreiben und die Dinge aufzuzeichnen, wie sie sind, wiederzugeben was passiert, was gesagt wird und was für Gesten gemacht werden. Die Dinge, Sprechakte und Gesten werden ‚unter Druck gesetzt‘ damit sie eine unbegrenzte und unbestimmte, emotionale, moralische Bedeutung preisgeben.²⁷ Während Brooks dies zunächst auf den Roman bezogen als eine sukzessive Dramatisierung des Leseprozesses darstellt, so wird dieser Modus mit Bezug auf das Bühnenmelodram und auf audiovisuelle Formen verstehbar als eine Dramatisierung des verkörperten Wahrnehmungsprozesses in der Zeit seiner

22 Christine Gledhill: Rethinking Genre. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London 2000, S. 221–243, hier S. 227.

23 Peter Brooks: The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven/London 1995 [1976], S. xvii.

24 Gledhill: Rethinking Genre, S. 227.

25 Gledhill: Rethinking Genre, S. 229.

26 Brooks: The Melodramatic Imagination, S. 199.

27 Brooks: The Melodramatic Imagination, S. 1.

Entfaltung.²⁸ Der Zuschauer erfährt die Welt als einen affektiven Prozess, in dem die Oberflächen der alltäglichen Wirklichkeit sich als Artikulationen einer von ethischen Kräften durchwirkten Dimension offenbaren.

Die Erscheinungen verwandeln sich in spektakuläre Interaktionen und Beziehungen zwischen Figuren und Objekten. Weniger die ‚Tiefe‘ der Bedeutungen spielt dabei eine Rolle als vielmehr die Tatsache, dass die Zuschauer qua Spektakel und affektiver Betroffenheit mit einer Welt moralischer Konflikte in unmittelbaren Kontakt treten.²⁹

Der Begriff des „moral occult“,³⁰ den Brooks dafür einführt, ist nicht unproblematisch, da er zunächst eine bloße Verfallserscheinung der sakralen Ordnung impliziert. Aber streng genommen bedeutet er nicht mehr und nicht weniger als das Drama einer Okkultisierung, d. h. die Verborgenheit des Moralischen als etwas Unsinnlichem in der sinnlichen Wirklichkeit. D. h. er meint die prekäre Wahrnehmbarkeit des Guten und des Schlechten. In diesem Sinne lässt sich der melodramatische Modus als eine kulturelle Praxis begreifen, die ein fundamentales Problem der alltäglichen Erfahrung bearbeitet. Nämlich die Frage, wie ich den Anspruch der Moral erkennen und moralische Probleme artikulieren kann. Wie identifiziere ich ethische Imperative? Und die Antwort dieses Erfahrungsmodus ist: Indem ich Moral und Gefühl unmittelbar verknüpfe, indem ich soziale und moralische Konflikte affektiv bewerte und im Prozess der Entfaltung der Konflikte die Gefühle des Mitleids und der Bewunderung, der Angst, des Ekels und der Empörung oder der Scham und der Schuld evoziere. Es geht eben nicht nur um moralische Dilemmata als Gedankenexperimente, sondern um die Schwierigkeit der Moral, sich erkennbar zu machen, das Gute, Unschuldige und Tugendhafte zu zeigen: „making the world morally legible“.³¹

Zentraler Gradmesser der Sichtbarkeit der Tugend ist dabei die Leidensfähigkeit des individuellen, physische und seelische Schmerzen durchleidenden Körpers. Der melodramatische Modus befragt Strukturen des Miteinander, Formen des Sozialen im Zeichen ihrer radikalen Kontingenz daraufhin, ob und wie sie Leiden verursachen: „The realm of melodrama is not a world inhabited by things whose essence threatens to escape us; it is a world in which ideas inflict suffering.“³² Damit ist einerseits der melodramatische Modus als allgemeine Konstante

28 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 16–20.

29 Brooks: *The Melodramatic Imagination*. Vgl. Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 232–234 und Augustin Zarzosa: *Melodrama and the Modes of the World*. In: *Discourse* 32 (2010), H. 2, S. 236–255, hier S. 239.

30 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 5.

31 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 42.

32 Zarzosa: *Melodrama and the Modes of the World*, S. 242–243.

unter den Strategien der Dramatisierung von Erfahrung benannt und andererseits die historische Emergenz einer bestimmten Erscheinungsform von Melodrama als dominanter Form kultureller Sinnstiftung, mit der sich die Kultur der westlichen Moderne als eine Weltwahrnehmung zeigt, die ethische und moralische Imperative aus nichts anderem mehr als aus diesem Leiden herleiten kann:

The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This is the epistemological moment which it illustrates and to which it contributes [...]. It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern.³³

Der melodramatische Modus selbst bzw. das Auftreten bestimmter melodramatischer Formen kann dementsprechend als ein historisches Ereignis gesehen werden.³⁴ Denn was ihn und andere Modi auszeichnet, ist das Potential, in historischen Konstellationen spezifische ästhetische Erfahrungsmodalitäten und Verzweigungen von Poetiken auszubilden und zugleich die historischen Konstellationen in ihren Differenzen und Wiederholungen aufeinander beziehbar zu machen.

Deswegen sind die Gefühle in den melodramatischen Genres nicht die Gefühle der Individualpsychologie, sondern es sind künstliche, ästhetische Gefühle als historisch emergente Weltverhältnisse und Formen der Sinnstiftung, die es ohne die konkreten Formen und ästhetischen Operationen in ihren spezifischen historischen Konstellationen gar nicht gäbe: Ohne den sentimentalischen Roman, ohne die Gothic Novel, ohne das Familienmelodram und den Actionstreifen gibt es das, was wir dadurch jeweils an komplexen Prozessformen zu Fühlen bekommen, gar nicht.

Unabhängig von Fragen des konkreten, einzelnen Gehalts geht es bei dem melodramatischen Modus um eine Art und Weise der Erfahrung, für die man ein Primat der Gestaltung eines affektiven Erlebens durch dynamische Rhythmisierung und Oberflächenstrukturen behaupten kann. Sie appellieren an die Zuschauer, moralische Entitäten und soziale Ideen am eigenen Leib als affektive Verstrebenungen zu realisieren – sie sind insofern radikal säkular, historisch und geschichtlich verfasst und stellen spezifische soziohistorische Schauplätze der Untersuchung menschlicher Leidensfähigkeit her.³⁵ Laut Gledhill kann es gar

³³ Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 14–15.

³⁴ Vgl. Stanley Cavell: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London 1996, S. 42.

³⁵ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 228–234. Für Gledhill ist an dieser Stelle auch entscheidend, dass damit im neunzehnten Jahrhundert die klassenspezifischen Formen proletarischer und

nicht das eine singuläre Genre des „Melodrams“ geben, weil dieser Modus per se Grenzen verwischt und dabei andere Modi und Register kultureller Produktion in sich aufnimmt. Die Realisierung sozialer und moralischer Konfliktfelder als affektive Verstrebungen bezeichnet dann auch die Ebene, auf der sich Differenzierungen und Verbindungen der einzelnen Genres als komplexe Ausfächerungen des melodramatischen Modus als kulturellem System beschreiben ließen:

Thus action and sentiment, pathos and spectacle, presumed today to appeal to differently gendered audiences, are drawn into a composite aesthetic and dramatic modality, capable of different emphases and generic offshoots.³⁶

Die Unterscheidung zwischen einzelnen Genres verläuft demnach nicht zwischen verschiedenen Ikonographien, Stereotypen und Korpora, sondern zwischen verschiedenen grundlegenden Bildformen und Zeitstrukturen.³⁷ In diesem Sinne sind nicht nur die Genremodalitäten des melodramatischen Modus, sondern auch die anderen Modi ästhetischer Erfahrung, wie insbesondere der komische oder der tragische Modus, „different versions of reality“,³⁸ die sich durch je andere Strukturen und Effekte auszeichnen und dabei sowohl diachron als auch synchron zueinander im Verhältnis stehen.

Genres sind verschiedene Formen ein Wahrnehmen, Fühlen und Denken in leiblich-materiellen Prozessen zu generieren und so alltägliche, historische, soziale, politische, geschlechtliche usw. Beziehungen und Konflikte zu gestalten. Sie tun dies durch die Erzeugung verschiedener komplexer Raum- und Zeitstrukturen, die als Modulierungen und Dramatisierungen des Rezeptionsprozesses zu verstehen sind. Und diese perzeptiven Strukturen der „narrative and physical rhythms“³⁹ bezeichnen die Ebene, auf der sich so etwas wie Genrehybridisierung erst als sinnvolles Konzept filmanalytisch und kulturwissenschaftlich begreifen lässt, denn letzten Endes beschränkt sich kein Genrefilm auf einen einzelnen Ausdrucksmodus, sondern gestaltet seine Affektdramaturgie immer schon durch

bourgeois Unterhaltung miteinander kurzgeschlossen wurden und so etwas wie ein modernes Massenpublikum entstand.

36 Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 230.

37 Ein exemplarischer Versuch, eine solche Form der Unterscheidung zu systematisieren, ist Linda Williams' Begriff der *body genres* (Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess* [1991]. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 159–177).

38 Brooks: *The Melodramatic Imagination*, S. 203.

39 Cavell: *The World Viewed*, S. 31.

die Interaktion verschiedener Modi und Affektdynamiken und konstruiert so Fluchtlinien im historischen Raum der Genre- und Gattungs-poetiken.⁴⁰

4.2 Genrepoetik und Schuldgefühle

Welche Verbindungen bestehen nun zwischen den affektiven Dynamiken, den Zeitstrukturen der einzelnen Genremodalitäten des melodramatischen Modus und dem Schuldgefühl als einer bestimmten Verlaufsgestalt und leiblichen Dynamik? Einerseits kann man zeigen, dass für bestimmte Formen des *Thrillers* und der *Suspense* die Destabilisierung moralischer Perspektiven eine Option für das Spiel mit der Balance zwischen Kontrolle und Kontrollverlust darstellt. Hier wären die Zeitstrukturen des Schuldgefühls Grundelement der Genrepoetik, besonders deutlich eventuell in jenen aktuelleren Varianten, die unter der Bezeichnung *mindgame* gefasst werden, wie *MEMENTO* (USA 2000, Christopher Nolan) oder *SHUTTER ISLAND* (USA 2010, Martin Scorsese). Diese operieren dezidiert mit der Revision der moralischen Perspektiven über eine ständige Revision der zeitlich-epistemischen Zusammenhänge. Andererseits lässt sich behaupten, dass Schuldgefühle in allen Genrefilmen eine mögliche aber nicht unbedingt für ihre Bedingungen konstitutive Rolle spielen, sondern eine affektive Modalität der Studie dieser Bedingungen darstellen. In anderen Worten: Sie sind dort Teil der Affektpoetik eines Films, wo der Prozess der Kompensation und Negation der „procedures and subjects and goals of composition“⁴¹ sich in Form einer moralisch wertenden Revision vollzieht.

Die Leidenserfahrungen, die im melodramatischen Modus inszeniert werden, meinen nicht bloß in der jeweiligen Gesellschaft vorfindbare Interessenskollisionen und Probleme, sondern sind als moralische und vor allem als politische Konflikte konstitutiv. Sie betreffen ganz unmittelbar Fragen der Gewaltausübung in der Entstehung und Aufrechterhaltung der Gemeinschaft, der intimen Verbindung von Terror und Zivilisation, der Labilität von zivilen Ordnungen und ihre Bedrohung durch innere Machtkonflikte und Gewalt, sie betreffen die unaufhörlichen Prozesse von Ein- und Ausschließungen, von Haben und Nicht-Haben, von Sollen und Begehren. Die affektiven Dynamiken solcher Fundamentalkonflikte sind dort relevant, wo es keine Möglichkeit gibt, sie durch einen Appell an eine höhere Ebene aufzulösen und wo es tatsächlich nicht mehr um die Lösung

⁴⁰ Vgl. Matthias Grotkopp und Hermann Kappelhoff: Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film. In: Sébastien Lefait, Philippe Ortolí (Hg.): In Praise of Cinematic Bastardy. Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39.

⁴¹ Cavell: Pursuits of Happiness, S. 28.

des praktischen Konflikts geht, sondern um den Protest der Leidenserfahrung als einzig möglichem aber immer nur vorläufigem Beweis moralischer und ethischer Imperative.

Eine solche affektpolitische Fassung des Verhältnisses von Genrepoetiken und gesellschaftlichen Sollbruchstellen stellt sich dezidiert außerhalb einer Traditionslinie, die sie entlang einer Dichotomie von ‚rituellen‘ und ‚ideologischen‘ Funktionsweisen beurteilt.⁴² Es geht mir an dieser Stelle nicht darum zu klären, ob die Dramatisierung und Moralisierung ‚gesellschaftlicher Widersprüche‘ im Genrekino die realen Bedürfnisse der Zuschauer manipulativ ausnutzt und verhindert, dass diese sich den Problemen im wahren Leben widmen können und dass die Filme damit im Interesse derer agieren würden, die von diesen Widersprüchen profitieren.⁴³ Es ist aber auch nicht meine Absicht, aus einer naiven Position heraus Genrefilme als freien und phantasievollen Selbstaussdruck einer Kultur zu feiern, in denen das Publikum seine Ideen und Werte widergespiegelt sieht.⁴⁴

Die Konflikte, Widersprüche und Probleme, die hier reflektiert werden, sehen sich nicht in die eine oder andere Richtung aufgelöst, sondern sie werden jeweils als ungelöst und konstitutiv für jegliche politische Gemeinschaft verfügbar gemacht. In diesem Sinne sind Ausdrucksmodi und Genremodalitäten die Register, in denen sich das Gemeinwesen auf sich selbst bezieht: „society talking to itself“.⁴⁵ Dass die Bedingungen und Ausdrucksmodi auf einer grundsätzlicheren Ebene, als der vorfindlicher sozialer Konflikte zu betrachten sind, ist nicht zuletzt durch ihre spezifische Herstellung von Geschichtlichkeit und Erbe zu begründen. Die Bedeutung generierenden Strukturen der Genres sind immer schon Wiederholungen und vorläufige Re-Konstruktionen, die sich in der größeren Sinneinheit des Genresystems zueinander verhalten. Sie konstruieren Geschichtlichkeit, indem sie sich als gegenwärtige Weltentwürfe immer auch auf andere Entwürfe in einem kontinuierlichen Prozess der Kompensation und Negation von Aus-

⁴² Vgl. Altman: *Film/Genre*, S. 26–28 und Neale: *Genre and Hollywood*, S. 220–230.

⁴³ Vgl. als extreme Variante: Judith Hess-Wright: *Genre Films and the Status Quo* [1974]. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 60–68.

⁴⁴ Vgl. u. a. John G. Cawelti: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago 1976.

⁴⁵ Gledhill: *Rethinking Genre*, S. 238. Nach Gledhill artikulieren Modi soziale als ästhetische Fragen und umgekehrt und betreiben einen fortwährenden Austausch zwischen kulturellen Konflikten und fiktionalen Welten. Ich meine allerdings, dass die konstruierten fiktionalen Welten nicht bloß die Felder vorfindlicher sozialer Grenzziehung widerspiegeln und daraus dann affektive Erfahrungen und moralische Einstellungen in Bezug auf diese konkretistisch gedachten Grenzziehungen liefern.

drucksformen beziehen und so Fluchtlinien einer geteilten Geschichte herstellen. Und diese Geschichte, so letztlich meine These, lässt sich unter anderem als ein Gefühl fassen, das die Bindung an die Gewaltzusammenhänge und Konflikte sowie vor allem aus den unerfüllten Hoffnungen und Verprechen, aus denen eine politische Gemeinschaft hervorgegangen ist und welche sie nach Außen und nach Innen kennzeichnen, als ein Schuldgefühl erfahrbar macht:

Even within the area of mass culture, there always exist a current of opposition, seeking to express by whatever means are available to it that sense of desperation and inevitable failure which optimism itself helps to create.⁴⁶

Genres haben sich im historischen Werden als die unterschiedlichen Formen kristallisiert, in denen Filme sich als ästhetische Formen auf einander beziehen. Sie entwerfen die Wahrnehmungswelt eines historisch situierten Gemeinwesens so, dass dieses für sich selbst anschaulich wird. Sie konstituieren einen komplexen Prozess der Bildung, Konsolidierung und Erweiterung von Zugehörigkeitsgefühlen, der sich auf keinerlei absoluten Begriff oder absoluten Ursprung mehr beziehen kann. Im Sinne Rortys⁴⁷ ist dieser Prozess nur als die radikale Kontingenz jeglicher politischer Gemeinschaft zu begreifen und realisiert sich nie anders denn in der Gestaltung individueller Erfahrungen in historisch entstandenen, veränderbaren Gegenwarten.

Die Art und Weise in der die Gesellschaft also in den Genremodalitäten zu sich selbst spricht, ist die einer Modulation eines ganzheitlichen Gefühls zur Welt eines miteinander geteilten Selbst- und Weltverhältnisses. D.h. die Genremodalitäten sind Teil einer historisch kontingenten politischen Wirklichkeit, deren innere und äußere Gewaltzusammenhänge sie artikulieren und somit die Möglichkeiten anderer Formen des Zusammenlebens formulieren. Genres betreiben in ihrer jeweiligen Bezüglichkeit auf und Rekombination von Ausdrucksmodalitäten eine Hervorbringung des gesellschaftlichen Zusammenhalts als Erfahrungsmodus: Sei es der Gangsterfilm als Revision des Glücksversprechens im Zeichen der Urbanität,⁴⁸ sei es der Science-Fiction-Film als technikgeschichtliche Übertragung der Gewissheit individueller Sterblichkeit auf die Nation und die Gattung Mensch,⁴⁹

46 Robert Warshow: *The Gangster as Tragic Hero* [1948]. In: ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA/London 2001, S. 97–103, hier S. 98–99.

47 Vgl. Rorty: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*.

48 Warshow: *The Gangster as Tragic Hero*.

49 Susan Sontag: *The Imagination of Disaster*. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1966, S. 209–225.

oder sei es die Erfahrung der Geschichtlichkeit der Geschlechterverhältnisse im Familienmelodram und in der *comedy of remarriage*.⁵⁰

Das Schuldgefühl wäre in dieser Sichtweise nicht der Zusatz, der zu dem bestehenden Gefühlsregister eines Genres hinzugefügt würde, sondern die affektive Wirkung einer Reoperspektivierung, eines Neufühlens: Es sind die in den expressiven Formen materialisierte gemeinsame Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die *jetzt* als schuldbeladen empfunden werden. Es ist das von individuellen Zuschauern geteilte Gefühl der Zugehörigkeit, das *jetzt* als ein schlechtes Gewissen moduliert wird. Genrepoetik macht genau solche Veränderungen der affektiven Bezüge begreifbar als Verschiebungen und Kontinuitäten in den Erfahrungsmodi des Gemeinwesens.

Besonders deutlich wird dieses Verhältnis sicherlich in den zwei Genres, die im Folgenden exemplarisch analysiert werden sollen:

In ihrem jeweiligen Bezug auf Mythos und Geschichte handeln der Western und der Kriegsfilm von Geburt und Wiedergeburt der Nation in der Überwindung von Unrecht und Gewalt.⁵¹

Die melodramatischen Inszenierungsformen im Western und Kriegsfilm, um die es im Folgenden gehen soll, lassen sich in diesem Sinne verstehen als Neuverteilungen von affektiven und moralischen Einstellungen angesichts der gesellschaftlichen Umbrüche in den USA der 1960er Jahre und um Reoperspektivierungen eines Geschichtssinns angesichts der Erfahrungen des Vietnamkrieges. Die beiden Beispiele – *LITTLE BIG MAN* von Arthur Penn, der u. a. mit *BONNIE AND CLYDE* (USA 1967) zu einem Protagonisten des New Hollywood zählt und *CASUALTIES OF WAR* von Brian De Palma, dessen ganzes Schaffen oft unter dem zweifelhaften Vorwurf des Epigontums betrachtet wird – sind dabei keine Filme aus dem Bereich, den man historisch und poetologisch als klassisches Hollywood bezeichnet. Sie wurden ausgewählt, weil in ihnen der Prozess der Umwertung der Normen und Phantasien in den Formen, auf die sie sich explizit beziehen, besonders deutliches und zentrales Movens ihrer Inszenierungsstrategien ist – ein Prozess der dezidiert nicht mit ‚postmoderner Selbstreflexivität‘ zu verwechseln ist.

Die Gewalt der Prozesse von Ausgrenzung und Grausamkeit gegen den Anderen in der eigenen Vergangenheit – nicht nur als historischer Fakt, sondern als Bewegungsgesetz der Imagination der Gemeinschaft in den Genrepoetiken, deswegen lassen die Beispiele den Vietnamkrieg als ihre Referenz weit hinter sich – wird als Schuldgefühl transponiert in ein Gefühl der neuen Solidarität oder der

⁵⁰ Cavell: *Pursuits of Happiness* und Cavell: *Contesting Tears*.

⁵¹ Kappelhoff: *Der Krieg im Spiegel des Genrekinos*, S. 193.

neuen moralischen Identität. Alte Vorstellungen und Ausdrucksformen von Geschichte und Nation werden so inszeniert, dass sie als Leid bringend und im Widerspruch zum Selbstentwurf der Gemeinschaft erfahren und so verworfen werden.

Mit Robert Burgoyne lässt sich eine solche Neuverteilung der moralischen Identität im Register des Schuldgefühls beschreiben als eine Erfahrung innerer Nicht-Identität, d. h. einer Identität, die sich weder aus einer abstrakten Idee noch aus einem ethnischen Ursprung generiert, sondern aus der Reibungsenergie ein- und ausgrenzender Beziehungen und den daraus entstehenden Gefühlen:

Social identity, as conceived in these films, originates neither from „above“, in alignment with the nation-state, nor from below, with ethnicity or race, but rather from „across“, through horizontal relations whose antagonistic and transitive character is best represented in terms of „inside“ and „outside“. [...] identity is constructed in relations of opposition and, occasionally, imitation „from across“.⁵²

Das Hineinholen eines ‚Außen‘ durch die Realisierung eines schlechten Gewissens und des damit verbundenen Scheiterns von Solidarität ist daher zugleich Kritik und Neubelebung eines Versprechens auf eben diese Solidarität einer politischen Gemeinschaft. Gerade solche Gefühle der Schuld und der inneren Nicht-Identität verweisen damit darauf, inwiefern sich die Geschichte und die Gemeinschaft von metaphysischen oder totalitären Zusammenhängen emanzipiert haben und sich nunmehr qua Genrepoetik als Erfahrung immer wieder generieren.

Die Gefühle der Schuld, der Scham und des Zorns sowie des Stolzes und der Bewunderung in den Ausdrucksmodalitäten der Genres bezeichnen diejenigen Bruchstellen und Konfliktlinien, die sich einstellen, wenn sich die Gemeinschaft als sich verändernd wahrnimmt und sich die Register der Wahrnehmung, der Gefühle und der Expressivität selbst verändern und Gegenstand der Modulation durch ästhetische Prozesse werden. Es ist also nicht nur eine veränderte Beschreibung (Rorty) oder ein verändertes Narrativ (Burgoyne), das entsteht, wenn in den entscheidenden Momenten und Neufigurationen der Geschichte die Grenzbereiche ins Zentrum der Gemeinschaft⁵³ gerückt werden, sondern tatsächlich ein verändertes Gefüge der Erfahrungsmodi und der Gefühle für die geteilte Welt.

Deswegen geht es nicht allein um das Schuldgefühl für dieses oder jenes historische Ereignis während der Eroberung des Westens oder in den Kriegen der amerikanischen Nation. Sondern diese sind der Bezugspunkt, die Quelle für ein verändertes Gefühl für die Gemeinschaft, ein Gefühl für die Geschichte einer

52 Burgoyne: Film Nation, S. 3.

53 Burgoyne: Film Nation, S. 12.

verlorenen Unschuld. Was sich im Folgenden wird zeigen müssen ist, wie sich Filme durch Refigurationen der Genrepoetiken des Westerns und des Kriegsfilms auf Verschiebungen in der Affektökonomie der Gemeinschaft beziehen und diese Verschiebungen als ästhetische Erfahrungsformen gestalten. Es gilt, die Filme als poetisches Kalkül zu analysieren, das im veränderten Bezug auf eine geteilte Vergangenheit zugleich auf einen veränderten Modus politischer Legitimation in der Gegenwart zielt:

Political legitimation depends just as much on collective memory as it ever has, but this collective memory is now often one disgusted with itself, a matter of „learning the lessons“ of history more than of fulfilling its promise or remaining faithful to its legacy.⁵⁴

4.3 LITTLE BIG MAN: Die Dysfunktionalität des Western

Wie kaum ein anderes Genre des Hollywoodkinos ist der Western mit einer bestimmten Idee von ‚*promise*‘ verbunden. Sie besteht in der einfachsten Formulierung darin, dass man sich mit der Landschaft, mit der *wilderness* identifiziert und sie von einer dynamischen *frontier* der Kultivierung und Ordnungsstiftung durchziehen lässt. Der klassische Western, jedoch nicht die Geschichte, die er begründen will, endet, bevor dieser Prozess die *wilderness* als Freiheitsversprechen und Objekt der Begierde zerstört haben wird. Ein Charakteristikum dieser dynamischen Bewegung ist die Behauptung einer Notwendigkeit von Gewalt im Moment der Begründung der Ordnung und einer gleichzeitigen Notwendigkeit der Verschleierung oder Rechtfertigung dieser Rolle der Gewalt.⁵⁵

Das Verhältnis von notwendiger Gewalt und notwendiger Verschleierung der Gewalt gilt dabei sowohl für die inneren als auch für die äußeren Beziehungen der weißen Gesellschaft. Nach innen besteht das Dilemma der Revolverhelden in SHANE (USA 1953, George Stevens) oder THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALENCE (USA 1962, John Ford) darin, dass mit offener physischer Gewalt zwar das pure Naturgesetz des Recht des Stärkeren aufzuhalten aber nicht der Frieden einer Gemeinschaft zu stiften ist:

Power may prevent chaos, but it is impotent to establish the order of community; powerlessness may attract destruction, but accepting the limitation of one's individual power can

⁵⁴ Olick: The Politics of Regret, S. 122.

⁵⁵ Cavell: The Incessance and the Absence of the Political, S. 310. Vgl. Cawelti: The Six Gun Mystique. Bowling Green 1971, S. 14 und Slotkin: Gunfighter Nation, passim.

attract higher power to one's aid. And a stern moral is drawn: justice, to be done, must be seen to be done; but justice, to be established, must not be seen to be established.⁵⁶

Nach außen wiederum überschreibt der Mythos von der „regeneration through violence“⁵⁷ den Prozess der Verdrängung Anderer, sprich der indigenen Bevölkerung, als eine Nebenwirkung der unvermeidbaren Bewegungsdynamik und permanenten Transformation, die ‚Amerika‘ bedeutet. Insofern ist der Western

the elaboration of the communal fantasy of the bringing of law to a land, having to serve at the same time as the veiling of the fact that the land was not previously void of human order, but that the new bringers or supplicants of law have voided that order.⁵⁸

Zentral für die Affektdynamiken des Westerngenres ist letzten Endes die grundlegende Transitorität als eine seiner Bedingungen, wie sie im einem der berühmtesten Vertreter im Strukturelement der Postkutsche verkörpert und studiert wird: Die Gemeinschaft der Passagiere in *STAGECOACH* (USA 1939, John Ford) konstituiert sich in der Bewegung und in der begrenzten Räumlichkeit im Kontrast zur Weite der Landschaft und löst sich immer auf, stratifiziert sich umgehend, wenn die Kutsche irgendwo ankommt und anhält.⁵⁹ Der Start- und Endpunkt der Reise ist identisch, was zählt, ist lediglich die Möglichkeit, wieder aufbrechen zu können.

Die Affektregister des Genres speisen sich aus solchen Momenten des Zwischenzeitlichen, der kontingenten Loyalitäten, der Freundschafts- und Bindungsgefühle sowie der melodramatischen Leidenserfahrungen und der Rechts- und Unrechtsempfindungen. Dazu kommen die Register der Inszenierung von Gewalt, die einerseits den Schrecken und die Ohnmacht – das Pathos der Schwächeren – und andererseits den *Thrill* und die *Action* umfassen. Mit diesen Dynamiken und Mustern gestaltet der Western ein affektives Bild der Geschichte – nicht als eine glorifizierende und verfälschende Erzählung von einer gemeinsamen Vergangenheit, sondern als eine Vorstellung von denjenigen Kräften, Zeitlichkeiten und Prozessformen, die Geschichte und Identität überhaupt erst produzieren.

Auf den ersten Blick scheint die *frontier*, als das dominante Deutungsschema einer impliziten „theory of cause-and-effect and therefore a theory of history“,⁶⁰ in

56 Cavell: *The World Viewed*, S. 58.

57 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 10–12.

58 Cavell: *The Incessance and the Absence of the Political*, S. 310.

59 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 309–311.

60 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 6.

sich kohärent und in seiner ideologischen Funktion eindeutig. Sie beschreibt in der Formulierung von Slotkin einen Prozess der Geschichtswerdung durch äußere, physische Expansion auf Basis einer vorhergehenden Trennung und einer anschließenden Wiederherstellung:

The Myth represented the redemption of American spirit or fortune as something to be achieved by playing through a scenario of separation, temporary regression to a more primitive or „natural“ state and *regeneration through violence*.⁶¹

Der entscheidende Punkt ist nun, dass die Konfliktlinien und Sollbruchstellen von diesem Mythos nicht vollständig harmonisch aufgelöst werden, dass er in sich vielgestaltig und in ständiger Revision befindlich ist. Dies liegt vor allen Dingen daran, dass das Zusammenspiel zwischen einer fundamentalen Transitivität und einer Vorstellung „of a world divided by significant and signifying borders“⁶² zwangsläufig in eine beständige Ambivalenz widersprüchlicher Zuschreibungen und Bewegungsdynamiken mündet, die immer zugleich den Traum eines Bruchs mit dem Vergangenen *und* die expansive Kontinuität der Zivilisation behauptet.⁶³ Damit werden diese Grenzziehungen und die ihnen zugrundeliegenden Gewaltakte und Gewaltzustände einerseits für eine Vielzahl von Aus- und Einschließungsmechanismen verfügbar – die Wildnis und die Zivilisation, der Osten und der Westen, monopolistisches *big business* und fortschrittlich-demokratische Kleinsiedler und Kleinunternehmer, Stadt und Land, Kulturen der Gewalt und der christlichen Nächstenliebe etc.⁶⁴ Andererseits sind genau diese Mechanismen nicht homogen, sondern geraten immer wieder miteinander in Konflikt und machen so die fundamentalen Operationen von gewaltsamer Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen und das von ihnen hervorgebrachten Leid und die Schuld sichtbar. Das Problem der Gewalt als Katalysator einer (Wieder-)Herstellung der Gemeinschaft ist das aller Katalysatoren: Sie werden in den Reaktionen, die sie verursachen, einfach nicht verbraucht.

Die innere Vielgestaltigkeit des *frontier*-Mythos zeigt sich etwa bei Cawelti, der vier grundlegende Traditionen des Westen unterscheidet, die untereinander in Widerstreit sind und so den Stoff für melodramatische Konflikte und Umverteilungen von Werten liefern.⁶⁵ Sie sind zugleich einander ergänzende Rechtferti-

61 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 12 [Herv. im Orig.].

62 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 351.

63 John G. Cawelti: *The Frontier and the Native American*. In: Joshua C. Taylor: *America as Art*. Washington D. C. 1976, S. 135–183, hier S. 141.

64 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 351.

65 Cawelti: *The Frontier and the Native American*.

gungsschema für die Ausbeutung, Vertreibung und Ausrottung der Ureinwohner Nordamerikas. Diese gewaltsame Verdrängung stellt nun eine Facette dar, auf die ich mich im Folgenden besonders konzentrieren möchte, da sie die plakativste und fundamentalste Form der gewaltsamen Ein- und Ausschließungen des Westerngenres darstellt: das Verhältnis der *frontier* zu den *Native Americans*. Dabei sollte von Anfang an klar sein, dass es an keiner Stelle um die Repräsentation oder Misrepräsentation der *Native Americans* in den Indianern des Westerngenres gehen soll.⁶⁶ Auch wenn es legitim sein mag, eine angemessene und objektive Darstellung als wünschenswerten, moralischen und ästhetischen Maßstab zu formulieren, so ist doch evident, dass das Studium des Westerns „will reveal little about Native American people of the past or present, but a lot about the evolution of the white American attitudes and values“.⁶⁷

So ist der Westen immer zugleich der Ort, an den die Zivilisation der Ostküste noch nicht ganz hinreicht und der Ort, an dem sich eine ganz andere, religiös erneuerte Form der Gemeinschaft einstellen wird. Während dem einen die Ureinwohner nur als Ärgernis und Hindernis des Fortschritts sind, sind sie dem anderen ein zugleich faszinierendes und bedrohliches Gegenüber. Der Westen ist aber auch für das Individuum die Möglichkeit sich gegenüber der Gesellschaft völlig neu zu verwirklichen – sei es durch ein neues Verhältnis zur Natur, sei es durch das Versprechen plötzlichen unermesslichen Reichtums.

Für die *frontier* als Ort der Selbstfindung ist der Indianer nicht nur „positive symbol for whatever natural virtues were being projected onto the frontier“,⁶⁸ sondern er wird zugleich mit einer höheren Einsicht ausgestattet, die eine Einsicht in die Unausweichlichkeit des eigenen Verschwindens gleich mit beinhaltet. Gleichzeitig kann seine gewaltsame Verdrängung auf ein bloßes Begleitphänomen reduziert werden, das immer nur den wenigen angelastet werden kann, die den Wunsch nach Vermögen zu rücksichtslos und gierig verfolgen. Damit gewinnt er als Opfer der Wenigen und Hüter verlorener Schätze die öffentliche Sympathie für

66 Ich habe mich in diesem Kapitel dafür entschieden, im Folgenden für die Figuren der Filme die Bezeichnung „Indianer“ statt „Native Americans“ zu benutzen und damit deutlich zu machen, dass gar nicht erst der Versuch gemacht wird, die Darstellungen des Westerns auf eine historische Lebenswirklichkeit zu beziehen, auch wenn zugleich in Kauf zu nehmen ist, dass die historische Subsumption dieser Lebenswirklichkeiten unter die ideologischen, mythologischen und symbolischen Verzerrungen der hegemonialen Perspektive in dieser Terminologie nicht revidiert werden kann. Vgl. Cawelti: *The Frontier and the Native American*, S. 137, Fn.

67 Michael Hilger: *From Savage to Nobleman. Images of Native Americans in Film*. Lanham, MD/London 1995, S. 2. Vgl. Michael Valdez Moses: *Savage Nations. Native Americans and the Western*. In: Jennifer L. McMahon, B. Steve Csaki (Hg.): *The Philosophy of the Western*. Lexington 2010, S. 261–290.

68 Moses: *Savage Nations*, S. 152.

sich, weil er der weißen Gesellschaft erlaubt, die tatsächlichen blutigen Konflikte und die anhaltenden Ungerechtigkeiten zu vergessen und stattdessen den unwiederbringlichen Ruhm und Zauber des *Vanishing American* nostalgisch genießend zu betrauern.

Entscheidend ist nun, dass diese Rechtfertigungsschemata einander – zumindest potentiell – zu durchkreuzen vermögen und die einzelnen Formen des *frontier*-Mythos die inneren Ambivalenzen und moralischen Konflikte als grundlegende Krisenformation einer Gemeinschaft gestalten. Dies findet insbesondere dort statt, wo der Prozess einer Identität „from across“ (Burgoyne) sichtbar und in diesen durch Prozesse der Störung und der affektiven Verschiebung eine grundlegende Ambivalenz von Gewalt und Schuld eingetragen wird.

4.3.1 „So our slaughtered beauty mocks us...“

Als Gegenstand soll mir hier der Film *LITTLE BIG MAN* dienen, da er sichtlich von der Absicht getragen ist, nicht nur eine mögliche Revision des *frontier*-Mythos zu gestalten, sondern tatsächlich die Transmutabilität der Bedingungen des Genres wiederum so zu wenden, dass sie zu unmöglichen, zu moralisch und affektiv unerträglichen Bedingungen werden. Nicht der Widerspruch zwischen verschiedenen Begründungen und Bewegungsdynamiken der *frontier*, sondern der Fakt der ständigen Grenzziehung wird dabei schmerzhaft erfahrbar.

Dabei schließt *LITTLE BIG MAN* an mehrere Traditionslinien des Genres zugleich an. Da sind zum einen die Kavalleriefilme John Fords und ihre Ambivalenz zwischen einer Kritik der Illusion eines gleichberechtigten Rechtsdiskurses zwischen Weißen und *Native Americans* und ihrer gleichzeitigen Bestätigung.⁶⁹ Besonders *FORT APACHE* (USA 1948, John Ford) überführt das Bild einer wilden Unabhängigkeit letztlich in eine Vorstellung von den Indianern als den einfachen Leuten, von den Umständen und der korrupten Elite gebeutelt.⁷⁰

Eine andere Traditionslinie, auf die sich *LITTLE BIG MAN* sehr direkt bezieht, ist die des ‚going native‘, die seit James Fenimore Coopers Lederstrumpf-Erzählungen (1823–1841) dazu dient, neue Gemeinschaftsformen zu imaginieren und diese zugleich immer schon als unmöglich zu betrauern: von der Letztheit des *Last of the Mohicans*, über die zum Scheitern verurteilte Romanze zwischen dem weißen Mann und der roten Frau in *BROKEN ARROW* (USA 1950, Delmer Daves) als

⁶⁹ Vgl. Michael J. Shapiro: The Demise of ‚International Relations‘. America’s Western Palimpsest. In: *Geopolitics* 10 (2005), H. 2, S. 222–243.

⁷⁰ Moses: *Savage Nations*, S. 271.

Metapher für den unerreichbaren Frieden zwischen den Rassen, bis hin zur Bildung des neuen, umweltbewussten weißen Paares, mit dem Segen der dem Untergang geweihten *Natives*, in *DANCES WITH WOLVES* (USA 1990, Kevin Costner).

Diese und weitere Bildformen und Zeitstrukturen überführt *LITTLE BIG MAN* in einen affektdramaturgischen Parcours zwischen melodramatischen Inszenierungsweisen und einem Modus der Satire, mit dem die Leidenserfahrungen mit einer Wahrnehmung von Beliebigkeit, von der Willkür und Unbegründetheit ihrer Ursachen konfrontiert werden.⁷¹ Während einerseits – in Relation zu den Indianern – an die moralischen Gefühle der Zuschauer appelliert wird, wird andererseits die historische Selbstpositionierung, der eigene Standpunkt der weißen Gesellschaft durch Absurditäten und durch die Aushöhlung der Idealvorstellungen, die sie von sich selbst produziert hat, lächerlich gemacht. Damit werden zweierlei Wirkungsstrategien deutlich, die zum Potential des Genrekinos gehören, selbst in der Negation seiner Prozeduren und Kompositionsmuster noch valide Auskünfte über den Stand und das Selbstverständnis eines Gemeinwesens zu liefern. Die melodramatischen Umwertungen der Begründungs- und Verschleierrungsmechanismen der Gewalt sowie die satirische Disorganisation des dargestellten Gesellschaftsbildes machen entscheidende Verschiebungen im Affekthaushalt dieses Gemeinwesens verfügbar. Die Zufälligkeit und Haltlosigkeit als Darstellungskalkül des einen Modus verleiht der Moralisierung, dem affektiven Seite-Beziehen als Wirkungsabsicht des anderen, erst seine Bedeutsamkeit.

Wir haben es bei *LITTLE BIG MAN* mit einem jener Western zu tun, in und mit denen das ganze Genre gemeint ist und zur Disposition steht. Es steht zur Disposition als die Form, die aus der nordamerikanischen Landschaft und den Menschen, die sich in ihr westwärts bewegen, ein Bild der US-amerikanischen Geschichte erschafft und das befriedigende Gefühl evoziert, man sei immer noch Teil einer andauernden Eroberung des Westen. Der Film beruht auf dem gleichnamigen Roman von Thomas Berger aus dem Jahr 1964, dessen Verhältnis von Farce und Geschichte er in ein Verhältnis von Farce und Filmgeschichte überträgt.⁷² Film und Buch werden aus einer Rahmenhandlung heraus perspektiviert, in welcher der 121 Jahre alte Jack Crabb (Dustin Hoffman) seine Lebensgeschichte als ein Pendeln zwischen zwei Kulturen, den Weißen und den Cheyenne erzählt:

It was Crabb's quite extraordinary fate to be captured by the Cheyennes at the age of ten, raised by them as a brave, rescued by the whites at the age of fifteen, and then to spend the next twenty years surviving two marriages, bankruptcy, sometime careers as an Indian scout

⁷¹ Vgl. zur Satire: Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, S. 223 – 239.

⁷² Thomas Berger: *Little Big Man*. London 1999 [1964].

and con artist, alcoholism, a brief period as a suicidal hermit, and, finally, General Custer's ill-timed decision to push on into the territory of the Little Big Horn.

The film has the circular form of encounters with friends or relatives that Jack has somehow lost earlier along the way. [...] Most important, however, are the re-encounters with his Cheyenne family, presided over by the ancient chief, Old Lodge Skins (Chief Dan George), through whose eyes Jack Crabb watches the virtual extinction of „human beings,“ which is what the Cheyennes call themselves.⁷³

Das Mittel der Rahmenhandlung ist dabei jedoch mehr als ein narrativer Kniff. Es verweist auf die Zeit seiner Entstehung als eine Umbruchsituation, als ein Moment der Realisierung eines endgültigen Verlusts. *LITTLE BIG MAN* kam Weihnachten 1970 in die Kinos und zur gleichen Zeit schreibt Stanley Cavell über ein Ende der Mythen als natürlichem Zustand des Kinos:

Every American city has someone in it who remembers when part of it was still land. In the world of the Western there is only land, dotted here and there with shelters and now and then with a dash of fronts that men there call a city. The gorgeous, suspended skies achieved in the works of, say, John Ford, are as vacant as the land. When the Indians are gone, they will take with them whatever gods inhabited those places, leaving the beautiful names we do not understand (Iroquois, Shenandoah, Mississippi, Cheyenne) in place of those places we will not understand. So our slaughtered beauty mocks us, and gods become legends.⁷⁴

Der Verlust, von dem hier also die Rede sein soll, meint nicht allein das Verschwinden der Indianer, sondern der möglichen Zukünfte, die im Western hätten enthalten sein sollen. Die Diskrepanz zwischen der Gegenwart und der Landschaft als geschichtlichem Versprechen ist dabei nur eine Facette der Desillusionierung. Tatsächlich geht es dem Film darum, die „epistemological foundation upon which we have constructed American history“⁷⁵ zu revidieren und zwar nicht nur durch die satirischen Inhalte, die er dem Roman entnimmt, sondern indem er unmittelbar an den audiovisuellen Mustern, den expressiven Formen und Zeitstrukturen des Westerngenres arbeitet.

In dieser Hinsicht ist es zwar korrekt, darauf zu verweisen, dass der Film sich in einen Zeitgeist der Gegenkulturen, der sexuellen Revolutionen, der Bürgerrechts- und Antikriegsbewegungen einfügt.⁷⁶ Aber als vorgefertigte Zuschrei-

⁷³ Vincent Canby: Movie Review. *Little Big Man*. In: *New York Times*, 15. Dezember 1970.

⁷⁴ Cavell: *The World Viewed*, S. 59–60.

⁷⁵ W. Bryan Rommel-Ruiz: *American History Goes to the Movies. Hollywood and the American Experience*. New York/London 2011, S. 119.

⁷⁶ Margo Kasdan und Susan Tavernetti: *Native Americans in a Revisionist Western. Little Big Man (1970)*. In: Peter C. Rollins, John E. O'Connor (Hg.): *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington 1998, S. 121–136, hier S. 125. Vgl. Moses: *Savage Nations*, S. 274–275.

bungen scheinen mir diese Bezugnahmen sowohl den Blick auf die Details der audiovisuellen Inszenierung als auch auf die fundamentalere Bedeutung der Genremodalitäten zu verdecken: „The film, much more than the novel, is a search for identity.“⁷⁷ Erst von einer Analyse des Films als einer Befragung der moralischen Identität ausgehend können diese zeitgeschichtlichen Bezüge sinnvoll herausgearbeitet werden und die politischen und sozialen Prozesse von Macht und Gewalt der Gegenwart sinnvoll auf ein Bild der Geschichte bezogen werden.

Denn letztlich ist die Umwertung der im Mythos des Westerns enthaltenen Vorstellung von Geschichte nicht nur eine diskursive Operation, sondern man muss sie auch als eine affektive Erfahrung fassen: Stolz oder Scham, Zorn oder Schuld – wenn es drauf ankommt, entwickelt das Pathos der Zugehörigkeit, Angesichts von Gewalt, die im eigenen Namen ausgeübt wurde, moralische Appelle.

4.3.2 Dramaturgie der Gewalt und (Stereo-)Typen des Genres

Das vielleicht wichtigste und offensichtlichste dramaturgische Strukturelement des Films ist der beständige Wechsel der Zugehörigkeit des Protagonisten als Jack Crabb oder als Little Big Man, Adoptivsohn des Häuptlings Old Lodge Skins, zu den zwei Kulturen der Weißen und der Cheyenne. Diese Wechsel jedoch passieren nicht einfach: Jedes Mal, wenn um diese Figur die Grenzen der Zugehörigkeit neu gezogen werden, handelt es sich um gewaltsame Begegnungen zwischen Weißen und Indianern. Die Tatsache, dass es sich bisweilen um „two movies in one“⁷⁸ handelt, deren Vorstellungen von Werten, Politik, Moral, Besitz und Gemeinschaftsformen sich nicht berühren, sondern nur von Gewaltakt zu Gewaltakt kollidieren, ist nicht die Schwäche des Films, wie es einige Kommentatoren⁷⁹ auszumachen scheinen, sondern präzise die Erfahrung, um die es LITTLE BIG MAN geht: dass die Formen der Imagination amerikanischer Geschichte keinen anderen Übergang zwischen Gesellschaftsformen denken lassen als den eines dauerhaften Kriegszustands.

⁷⁷ Jacquelyn Kilpatrick: *Celluloid Indians. Native Americans and Film*. Lincoln/London 1999, S. 85.

⁷⁸ Dan Georgakas: *They Have not Spoken. American Indians in Film*. In: Gretchen M. Bataille, Charles L. P. Silet (Hg.): *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*. Ames 1980, S. 134–142, hier S. 140.

⁷⁹ Georgakas: *They Have not Spoken*, vgl. Kilpatrick: *Celluloid Indians*, S. 84–94.

Der Mythos von der „regeneration through violence“⁸⁰ wird am laufenden Band reproduziert, nur dass sich zu keinem Zeitpunkt eine „redemption of American spirit or fortune“⁸¹ einstellen will. Damit macht der Film eine der fundamentalen Operationen des Genres sichtbar und durchkreuzt die Behauptung, es wäre möglich, Macht und Legitimität aus Gewalt herzuleiten, was nach Hannah Arendt, mit der ich hier diese beiden Begriffe von einander getrennt wissen möchte, nicht statthaft ist:

Zwischen Macht und Gewalt gibt es keine quantitativen oder qualitativen Übergänge; man kann weder die Macht aus der Gewalt noch die Gewalt aus der Macht ableiten, weder die Macht als den sanften Modus der Gewalt noch die Gewalt als die eklatanteste Manifestation der Macht verstehen.⁸²

Macht entsteht für Arendt „wann immer Menschen sich zusammentun und gemeinsam handeln“⁸³ und stammt aus der Berufung auf eine gemeinsame Vergangenheit. Gewalt dagegen ist instrumentelles Mittel und „kann gerechtfertigt, aber sie kann niemals legitim sein“.⁸⁴ Die epistemologische Operation von *LITTLE BIG MAN* ist es nun zu zeigen, dass es zum Modus des Western gehört, an dieser Stelle eine Gleichsetzung⁸⁵ oder kausale Herleitung zu behaupten. Der Film macht so sichtbar, wie im klassischen Western die Verwandlung einer gerechtfertigten, weil aus Selbstverteidigung und Schutz der Schwachen heraus motivierten Gewalt in eine legitime, die Gemeinschaft fundierende und von der Gemeinschaft fundierte Macht imaginiert wird. Er tut dies, indem er durch Wiederholungen, durch Dauer und Exzess der Gewaltdarstellungen nicht nur ihre mangelhafte Begründung, sondern ihre absolute Nichteignung zur Regelung eines Zusammenlebens demonstriert. Er zeigt, dass Macht „niemals aus den Gewehrläufen kommt“.⁸⁶ Damit steht das, was die *frontier* im Mythos bedeutet, zur Disposition: Sie bezeichnet nicht mehr den Raum, in dem Amerika sich noch nicht ausgebildet hat, aber wo es werden soll, dessen gewaltsame Eroberung und Zivilisierung sich durch die Gemeinschaft, die dort entstehen soll, legitimiert. Stattdessen gibt es nur noch eine Front.

80 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 12.

81 Slotkin: *Gunfighter Nation*.

82 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 58.

83 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 53.

84 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 53.

85 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 54: Die „übliche Gleichsetzung von Gewalt und Macht [beruht] darauf, daß man das staatlich geregelte Zusammenleben als eine Herrschaft versteht, die sich auf Mittel der Gewalt stützt.“

86 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 54.

Diese Revision der Gründungsformel lässt sich nun unmittelbar in der Inszenierungsweise des Films, bzw. in den Revisionen spezifischer Inszenierungsweisen, zeigen. Es gibt eine Szene, die das sehr exemplarisch vorführt: Darin wird eine Postkutsche überfallen (0:49:23 – 0:52:30) und diese Stelle bezieht sich dabei sehr direkt auf eine Szene aus *STAGECOACH* (1:09:15 – 1:17:42), entzieht aber dem Geschehen zugleich eine Bildidee vom Westen, die John Fords Western im Allgemeinen und auch *STAGECOACH* im Besonderen auszeichnet. Ich meine das Bild der Landschaft und des Himmels über ihr, in das sich der heroische Vektor der Bewegung nach Westen einträgt, mit der ganzen Bugwelle an Siedlung und Zivilisierung, die in der von der Kutsche aufgewirbelten Staubwolke imaginär hinterher strömt. Dieses Bild lässt durch seine erhabene Weite jegliche Besiedlung und Zivilisierung als ein Projekt empfinden, das räumlich wie zeitlich niemals an seine Grenzen stoßen könnte.

LITTLE BIG MAN wiederholt nun zwar die tumultuarische Mischung aus Gesten des Heroismus, der Feigheit und der Pietät im Inneren der Kutsche sowie bestimmte Aktionen, die diese Szene unverkennbar an *STAGECOACH* anlehnen, insbesondere der Sprung von der Kutsche und von Pferderücken zu Pferderücken auf das vorderste Pferd des Sechsspänners. Aber der Bewegung der Kutsche selbst wird das spezifische Verhältnis zur Landschaft entzogen. Kein Schwenk in der Totalen zeigt uns – wie gleich zweimal in *STAGECOACH* – die lauernden Indianer mit einer Ethnizität signalisierenden Fanfare. Überhaupt zeichnet sich die Kadrierung in *LITTLE BIG MAN* durch eine extreme Nähe und Fragmentierung aus: ein chaotisches Bündel aus Menschenkörpern, Pferdekörpern, Kutschenteilen und umherfliegenden Gepäckstücken. Dieser Kampf findet außerhalb von Kategorien des Territorialen statt und damit gehen der Heroismus der Bewegung und ihr Potential, eine zivilisatorische Speerspitze zu sein, verloren.

Eine andere Facette der Revision der Ausdrucksmodi des Genres lässt sich ebenfalls an der audiovisuellen Umkehrung einer Szene von John Ford, in diesem Fall aus *THE SEARCHERS* (USA 1956), zeigen. Mit den klassischen *captivity narratives* hing stets eine in der Darstellung immer nur antizipierte oder suggerierte Gewalt zusammen, insbesondere an Frauen. Fords Tonfilmwestern – von *STAGECOACH* und *DRUMS ALONG THE MOHAWK* (USA 1939) bis *CHEYENNE AUTUMN* – spielen mit den rassistischen und sexualisierten Angst- und Lustphantasien und versuchen zugleich, die Projektionen dieser Phantasien auf die Indianer als „the source of much of the worst violence on the frontier“⁸⁷ kritisch zu wenden: „Ford

⁸⁷ Ken Nolley: *The Representation of Conquest. John Ford and the Hollywood Indian. 1939 – 1964.* In: Peter C. Rollins, John E. O'Connor (Hg.): *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film.* Lexington 1998, S. 73 – 90, hier S. 87.

shows how graphically and powerfully racist fears fill in the undefined spaces in an ambiguous situation.“⁸⁸ Was *LITTLE BIG MAN* nun ganz zu Beginn (0:03:01–0:07:16) macht, ist erstens, dass er die blutigen Leichen aus dem Dunkel der Vorstellungskraft direkt in den Bildvordergrund rückt: Während im Hintergrund der Planwagen qualmt und die Titel eingeblendet werden, steht im Vordergrund eine Chaiselongue mit bordeauxrotem Polster, auf die in Form und Farbe geschmackvoll passend eine blutige Leiche drapiert ist. Und zweitens macht der Film aus dem Gesicht, dessen Ausdruck für uns moralisch und emotional lesbar macht, was da passiert ist (und das in *THE SEARCHERS* dem designierten Rächer gehört), das Gesicht eines Cheyenne.⁸⁹ Jeglicher Impuls der aus rassistischen und sexuellen Ängsten hervorgehenden Legitimation von Gegengewalt läuft so von Beginn an ins Leere.

Auf die Bearbeitung eines weiteren expressiven Musters des Genres, verkörpert in den Auftritten der Kavallerie bei Ford und insbesondere im Custer-Biopic *THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON* (USA 1941, Raoul Walsh), werde ich an späterer Stelle noch genauer eingehen.

Mit dieser Umstülpung oder Verweigerung der dynamischen Muster des klassischen Westerngenres geht auch eine Suspendierung der in diesen Mustern eingebetteten Rollen als Formen des Agierens und als Formen der Identifikation einher. Das beginnt bereits mit der Wahl des Hauptdarstellers: nicht ‚The Duke‘ John Wayne, sondern der nette junge Mann, der gerade seine Reifeprüfung hinter sich hat.⁹⁰ Als Strukturelement übernimmt der Film aus Bergers Roman den Kontrast zwischen der stabilen Identität Dustin Hoffmans als Little Big Man und der Art und Weise, in der er als Jack Crabb in der Gesellschaft der Weißen von einer

88 Nolley: *The Representation of Conquest*.

89 Auch hier gehen die Wertungen fehl, die den Film an den Ambivalenzen des Romans messen, wo tatsächlich die Cheyenne das Massaker verüben, das den Protagonisten in ihre Zelte führt. Vgl. Hilger: *From Savage to Nobleman*, S. 180, John W. Turner: *Little Big Man. The Novel and the Film*. In: Gretchen M. Bataille, Charles L. P. Silet (Hg.): *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*. Ames 1980, S. 156–162, hier S. 159. Stattdessen geht es gerade darum, dass der Film seine eigenen Ambivalenzen durch ein direktes, auf die konkreten Formen zielendes Verhältnis zur Filmgeschichte herstellt.

90 „Hoffman was widely identified as a personification of the youth culture of the 60s after his performance in *The Graduate* (1966) [sic!] and he had been featured in a 1967 *Life* article („Dusty and the Duke“) as an alternative to the John Wayne model of American heroism.“ (Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 630).

In einer Szene wird diese Verbindung explizit gemacht, indem die Begegnung Jacks mit seiner ehemaligen Ziehmutter (Faye Dunaway) im Bordell genauso kadriert ist, wie eine berühmt gewordene Einstellung aus *The Graduate* (USA 1967, Mike Nichols), in der Hoffmans Figur Ben von Mrs. Robinson (Anne Bancroft) im Schlafzimmer empfangen wird.

Rolle in die andere stolpert: „In the Indian world his identity remains consistent, but in the white world he tries on personalities and lifestyles like one tries on costumes.“⁹¹ Diese Suche nach einer weißen Identität ist insofern zum Scheitern verurteilt, als die sozialen Rollen, die er ausprobiert, tatsächlich eben keine Persönlichkeitsformate, sondern nur noch Kostüme sind.

Aber es ist nicht allein so, dass die Gesellschaft der Weißen – „goal-oriented, hypocritical, and exploitative“⁹² – keine einzelnen sinnstiftenden Identitätsangebote mehr machen kann, sie ergibt auch als Ganzes keinen wie auch immer gearteten Mikrokosmos, kein soziales Gefüge mehr. Es handelt sich um eine Gesellschaftsform, in der die Pluralität der Individualitäten nur in Form des gegenseitigen Betrugs zur Geltung kommt. Während es dem Roman an einigen Stellen eher um die Begegnungen mit den mal mehr und mal weniger verschlüsselten historischen Figuren zu gehen scheint, von Wild Bill Hickock und Wyatt Earp zu Walt Whitman, geht es dem Film um die von Jack jeweils ausprobierten Typen und Stereotypen des Genres und die dabei aufscheinende Erklärungsbedürftigkeit weißer Sozialität als einer ‚dysfunktionalen Ansammlung‘.⁹³

Um die Bedeutung dieser Operation zu erläutern, ist es hilfreich, auf Stanley Cavells Definition des *type* zurückzugreifen: Bei den Typen des klassischen Genrekinos handelt es sich nämlich für Cavell nicht um bloße Stereotypen und Ähnlichkeiten: „For what makes someone a type is not his similarity with other members of that type but his striking separateness from other people.“⁹⁴ Stattdessen handelt es sich um Formen, in denen sich Individualität und Sozialität versöhnen: „particular ways of inhabiting a social role“.⁹⁵

In der Geschichte des Genres beschreibt die Inszenierung der jeweiligen Sozialitäten – entlang einer ständigen Oszillation der Figuren zwischen stereotypen Figurenmustern als Ähnlichkeiten, bloßen Fassaden und Kostümierungen und den je spezifischen, besonderen Realisierungen – die wandelnden Positionierungen der Zuschauer zu den Möglichkeiten und Grenzen des Werdens und der Anerkennung von Individualität. Filme als Kunst und Formen des Denkens sind Bezugnahmen auf die Möglichkeit politischer Gemeinschaft und individueller Selbstentfaltung, sie sind

91 Kilpatrick: *Celluloid Indians*, S. 85.

92 Kasdan/Tavernetti: *Native Americans in a Revisionist Western*, S. 128.

93 Moses: *Savage Nations*, S. 273. Deswegen ‚scheitert‘ der Film im Übrigen gleichzeitig als der Schelmenroman, der er zu sein vorgibt, da die Gesellschaft eben nicht mehr als stratifiziertes, homogenes Gefüge auftritt, das der Held dann irgendwie durchlaufen könnte, und da diese Gesellschaft immer trickreicher ist, als es jeder Schelm sein könnte.

94 Cavell: *The World Viewed*, S. 33.

95 Cavell: *The World Viewed* [Herv. im Orig.].

about the arbitrariness and the inevitability of labels, and hence about the human need for society and the equal human need to escape it, and hence about human privacy and unknownness. They are about the search for society, or community, outside, or within, society at large.⁹⁶

Es geht also im Westerngenre nicht darum, die Rolle des Siedlers, des Revolverhelden, des Killers und der gutherzigen Prostituierten usw. einfach wiederzuerkennen und sie durch das fertige Etikett in eine feste soziale und narrative Struktur einzufügen. Indem diese Typen durch „inflections of demeanor and disposition“⁹⁷ immer auch eine flüchtige Dimension beinhalten, die den Festlegungen durch Stereotypisierung und sozialer Rollenvorgabe entkommt, beziehen sich die Filme politisch auf die Möglichkeiten sich als Individualität innerhalb einer Pluralität von exzentrischen Selbstentwürfen zur Geltung zu bringen.⁹⁸

LITTLE BIG MAN lässt Dustin Hoffmans Individualität und die sozialen Rollen, in die seine Figur schlüpft, nicht zusammen kommen: Er spielt zwar den *gunfighter*, aber er verkörpert ihn nicht, die Verwandtschaft zwischen individueller Autonomie und Gesetzlosigkeit⁹⁹ ist an ihm vollkommen verloren. Der Humor, den der Film daraus entwickelt, wenn er in absurd überdekoriertem Kostüm schreck- und sprunghaft bei jeder kleinen Bewegung und jedem kleinen Geräusch die Augen zusammenkneifend zur Waffe greift (0:39:59–0:44:58), ist eben nicht der einer Karikatur, die ihr Objekt durch Verzerrung in ihren spezifischen Eigenheiten umso deutlicher hervorkehrt. Es ist vielmehr eine Mischung aus Beschämung und Lächerlichkeit, die sich einstellt, weil diese kulturelle Codierung und damit das Bild von Gemeinwesen, das sie mit transportiert, einfach nicht mehr mit der physischen Realität und der Individualität der Figur zusammengehen. Das unterscheidet den Film dann ganz grundsätzlich von Parodien wie SUPPORT YOUR LOCAL SHERIFF! (USA 1969, Burt Kennedy) oder CAT BALLOU (USA 1965, Elliot Silverstein), in denen in der Regel am Ende auch der unwahrscheinlichste oder widerwilligste Held – auf seine eben ganz eigene partikulare Weise – seine Rolle ausfüllt und die Gemeinschaft verteidigt.

Spätestens dort, wo Jack sich als Alkoholleiche im Morast wälzt (1:39:09–1:40:27 und 1:48:04–1:49:30), die Schminke im Gesicht seiner ehemaligen Ziehmutter und nun Prostituierten (Faye Dunaway) einen bläulich-bleichen Hauch von Verwesung verströmt (1:42:44–1:48:04) und wir der Schwindlerfigur wiederbegegnen, die nicht ihre Seele, sondern Körperteile für die Hoffnung auf

⁹⁶ Cavell: *The World Viewed*, S. 176.

⁹⁷ Cavell: *The World Viewed*, S. 35.

⁹⁸ Cavell: *The World Viewed*, S. 34–35.

⁹⁹ Cavell: *The World Viewed*, S. 176.

schnellen Reichtum veräußert (1:48:04–1:49:30), wird deutlich, dass der Film auch auf ein Geschmacksurteil des Ekels und der Abscheu gegenüber dieser weißen Gesellschaft hinausläuft. Als Jack Crabb geht Dustin Hoffman durch die vielfältigen Traditionen der kulturellen Mythologie der *frontier* hindurch und kehrt nicht nur ihre Widersprüche hervor, sondern er verwandelt sie alle so, dass sie nunmehr als Verschleierung des einen einzigen Mythos erscheinen: des Traums von den verborgenen Reichtümern, vom Amerika als Goldmine. Selbstsucht und Gier erscheinen so als wahrer Ausdruck des *American Dream* und des *pursuit of happiness*.¹⁰⁰

4.3.3 Geschichte und Gegenwart der Massaker

In der bisherigen Darstellung der diversen Umwertungen der Bildformen und Figuren des Genres scheint die Frage nach dem Gefühlsregister dieser Revisionen am deutlichsten durch eine komisch-satirische Note zu beantworten zu sein. Etwas anders sieht es aus, wenn man diese Umwertungen ins Verhältnis zur strukturellen dramaturgischen Funktion der Gewalt setzt. In der ständigen Inszenierung von Kollisionen der Weißen und der Indianer, die stets dazu führen, dass sich die Grenzen der Zugehörigkeit um Jack Crabb/Little Big Man neu ziehen, gibt es eine deutliche Steigerung der Intensität, deren Höhepunkt zugleich die radikale Neuperspektivierung des Genrebildes von der Kavallerie bedeutet. Die Kavallerie wird als ein Denkmuster der amerikanischen Identität beschrieben, das radikal dysfunktional und Ursache unverantwortlichen Leids geworden ist.

Es handelt sich um die Szene, in der eine historische Referenz einerseits und ein Verweis auf die Gegenwart des Films 100 Jahre später andererseits miteinander auf unheimliche Art und Weise zur Deckung kommen – die Massaker vom Washita-River (November 1868) und von My Lai (März 1968) und andere gerade publik gewordenen Gräueltaten amerikanischer Soldaten in Vietnam. Nachdem Little Big Man eine Patchworkfamilie mit vier Frauen und einem Adoptivkind gegründet, seine Hauptfrau Sunshine (Aimée Eccles) ihm einen Sohn geboren und sich der Stamm in einer winterlichen Landschaft – „for once, we were in a save place, given to us by treaty“ – niedergelassen hat, werden sie von der Kavallerie um Custer überfallen, die alles rücksichtslos niedermetzelt. Little Big Man und Old Lodge Skins gehen dabei unbehelligt durch das Chaos hindurch, müssen aber hilflos mit ansehen, wie Frauen, Kinder und zuletzt Sunshine von den Soldaten getötet werden (1:26:10 – 1:33:52).

¹⁰⁰ Vgl. Cawelti: *The Frontier and the Native American*, S. 179–180.

Hier wird das, was immer schon die Verkörperung des bedrohten Eigenen, der Zivilisation darstellte und dessen Verteidigung immer schon die Brücke von der Rechtfertigung der Gewalt hin zur Legitimation der Macht darstellt – nämlich Frauen und Kinder, die sich nicht selbst verteidigen können – eindeutig der Seite des kulturell Anderen zugeschlagen.¹⁰¹ Zudem werden wir als Zuschauer in eine merkwürdige Spannung aus unmittelbar betroffener Nähe und urteilender Distanz zum Ereignis selbst gesetzt, womit die Szene, was noch genauer auszuführen sein wird, die expressive und temporale Struktur eines Schuldgefühls gestaltet. Nicht zuletzt aber wird diese Szene von den bekannten Bildern und Tönen des Genres heimgesucht: Die Erinnerung an eine positive Identifikation mit der heranstürmenden Kavallerie, die in der eigenen Gegenwart eindeutig nicht mehr funktioniert, wird schmerzhaft präsent gemacht.

Eine solche Verbindung von Geschichte und Gegenwart ist allerdings keine genuine Erfindung dieses Films, sondern prägte seinerzeit die öffentliche Wahrnehmung des Kriegs in Vietnam: Feindesgebiet war „Indian country“¹⁰² und um von den Redskins zu den Reds als Feindbild zu kommen, musste man auch nur eine Silbe weglassen. *THE BIG PICTURE: A NATION BUILDS UNDER FIRE* (USA 1967, Harry Middleton), ein Propagandafilm der Abteilung Armed Forces Information & Education des US-Verteidigungsministeriums, holte sich John Wayne als Gastmoderator in ein südvietnamesisches Dorf als Spiegelbild der friedvollen Siedler des amerikanischen Westens und dieser wiederum ließ in *THE GREEN BERETS* (USA 1968, John Wayne/Ray Kellogg), dem einzigen heroisch-optimistischen Versuch Hollywoods einen klassischen Kriegsfilm über den laufenden Krieg zu produzieren, die Soldaten ihr Fort ‚Dodge City‘ gegen heranstürmende Wilde verteidigen.¹⁰³

Wie Richard Slotkin in *Gunfighter Nation* ausführlich schildert, führte dies dazu, dass auch die zeitgenössische Berichterstattung über Kriegsverbrechen in Vietnam geprägt war von einer schlicht invertierten Anwendung der Darstellungsmuster des Western. Slotkin beschreibt die Inszenierung von Bild und Text in der Reportage des *Life Magazine*¹⁰⁴ über das Massaker von My Lai als „cinematic‘ way of telling the story“¹⁰⁵ und schlussfolgert:

101 Nolley: *The Representation of Conquest*, S. 80.

102 Daniel Hallin: *The „Uncensored War“*. *The Media and Vietnam*. New York/Oxford 1986, S. 142–143.

103 Vgl. Hermann Kappelhoff, Christian Pischel, Eileen Rositzka und Cilli Pogodda: *The Green Berets*. *Der Vietnamkriegsfilm als Herausforderung der klassischen Genrepoetik*. In: Thomas Morsch (Hg.): *Genre und Serie*. München 2015, S. 75–110.

104 Hal Wingo et al.: *The Massacre at Mylai*. In: *LIFE Magazine*, 5. Dezember 1969, S. 36–45.

105 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 584.

The inversion of the normal war-movie/Western scenario is now complete. Instead of rescuing the woman/child from rape and slaughter, the Americans commit rape – in fact, child-rape – and murder amid the burning buildings of the „settlement“. We are back in the symbolic terrain of the captivity myth – the terrain of Mary Rowlandson [Autorin eines der ersten berühmt gewordenen Erlebnisberichte einer *captivity*, Anm. M.G.] and Ethan Edwards [von John Wayne gespielter Protagonist in Fords *THE SEARCHERS*, Anm. M.G.] – only now we are the „savages.“¹⁰⁶

Entscheidend für die affektive Wirkung dieser Invertierung ist bei Slotkin – und meine These ist, dass dies auch für die Inszenierung des Massakers in *LITTLE BIG MAN* gilt –, dass man als Rezipient nicht einfach mit der Umkehrung der Zuschreibung von Opfer und Täter die Seiten wechseln kann. Stattdessen zielen die Darstellungen auf ein Gefühl der Implikation des Sehenden in das Gesehene: „The cognitive play which this quasi-cinematic narrative invites seems designed to make us *feel* that complicity.“¹⁰⁷ Die Darstellung zielt im ständigen Wechsel von unbegründeter Grausamkeit einerseits und den diese Grausamkeit verurteilenden Wertungen andererseits auf ein Spiel der Vorstellungskraft mit dem dämonischen Potential der eigenen Zivilisation und bleibt darin bewusst unaufgelöst.¹⁰⁸

Es ist nun genau eine solche Oszillation zwischen einer beobachtenden, urteilenden Distanz und einer unerträglichen Nähe, eine Implikation in die Positionen des Zuschauers, Opfers und Täters zugleich, die die fragliche Szene aus *LITTLE BIG MAN* strukturiert und ihr im Wechsel von Passivierung und Fluchtbewegung die affektive Färbung eines Schuldgefühls verleiht. Dazu gehört maßgeblich die Tatsache, dass die einzelnen Inszenierungsmodi und Affekte, die hier in dieser fast achtminütigen Szene kombiniert werden, eben nicht in eine einheitliche Stimmung aufgelöst werden, sondern dass die geglückte Rettung zugleich ein hilfloses Scheitern ist.

Auf der Ebene der audiovisuellen Komposition und insbesondere der Kameraführung handelt es sich um einen konsequenten Wechsel zwischen Einstellungen aus extremen Totalen, extremen Teleoptiken und sehr kurzen, oft fragmentarischen und von wischenden Bewegungen durchzogenen Naheinstellungen. Nur an wenigen Stellen etabliert sich zwischen diesen Extremen so etwas wie ein Handlungsraum der Figures, die entweder nur stillgestellte Sehende sind oder für Sekundenbruchteile aufblitzende, anonyme Körper, die reiten und schießen oder laufen und getroffen werden.

106 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 586 [Herv. im Orig.].

107 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 584 [Herv. im Orig.].

108 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 586.

Little Big Mans verzweifelter Blick ins Off verbindet sich am Auftakt der Szene einfach nicht in einen kohärenten Raum mit der dagegen geschnittenen extremen Teleaufnahme einer traumartigen Winternebellandschaft, die schemenhaft Reiter zu Pferde zeigen (1:26:40 – 1:26:58). Die folgenden Totalen und Teleeinstellungen werden von einer unheimlichen Marschmusik begleitet, die ganz allmählich lauter wird, und zeigen zunächst die Bewegung der Armee auf das Camp der Cheyenne zu als eine physisch unaufhaltsame Kraft (1:26:58 – 1:27:54): Sie reiten und reiten und reiten, und plötzlich stehen sie mitten zwischen den Tipis und strecken Indianer nieder. Insbesondere diejenigen Aufsichten aus der Totalen, die das Camp am Fluss vom anderen Ufer aus zeigen, haben dabei einen prägnanten Vordergrund von Zweigen und Ästen und machen diese Positionierung als eine der ohnmächtigen Distanz besonders spürbar. Es ist die Position, die Little Big Man am Ende der Szene einnehmen wird, als er zuschauen muss, wie seine indianische Frau Sunshine und ihr gemeinsames Kind umgebracht werden.

Das Eintreffen der Kavallerie im Camp wird durch den Umbruch in vollkommen unübersichtliche, schnell geschnittene Ansichten als ein explosionsartiges Wahrnehmungsereignis gestaltet (1:27:54 – 1:28:28), gegen das Little Big Man nur eine einzige Antwort hat: Er und Old Lodge Skins ziehen sich ins Zelt zurück, wo der alte Häuptling sich in aller Ruhe eine Pfeife anzündet, während Little Big Man wild umherläuft und wir nichts mehr von der Gewalt sehen (1:28:28 – 1:29:37). Während Little Big Man versucht, den Häuptling zur Flucht zu überreden – indem er ihm erklärt, ein Traum hätte ihnen Unsichtbarkeit beschieden –, verändert sich auch die Tonspur und die Militärmusik wird durch indianisches Kampfgeschrei ersetzt, begleitet vom Pfeifen der Geschosse.

Der folgende Abschnitt fügt der Szene noch eine Ebene des voice-over-Kommentars des alten Jack Crabb hinzu, die für viele Passagen des Films charakteristisch ist (1:29:37 – 1:30:51). Während Little Big Man und Old Lodge Skins durch die wild geschnittenen Szenen des Gemetzels laufen, nun wieder von der unheimlichen Musik begleitet, sind die Zuschauer so in eine unmögliche Beziehung zu den Geschehnissen versetzt, die sie zugleich als fern und vergangen und als völlig nah und präsent wahrnehmen. Im Folgenden etabliert sich ein Wechsel aus Nahaufnahmen Little Big Mans und Teleobjektiveinstellungen auf General Custer, die den zuvor bereits gezeigten Totalen und Teleaufnahmen auf die heranstürmende Kavallerie ähneln (1:30:51 – 1:31:19). Ein Gespräch zwischen Custer und seinem Lieutenant wirkt gegen die beiden hier dominanten Pole der Totalen und der schnell geschnittenen Fragmentierung in seiner audiovisuellen Konventionalität (1:31:19 – 1:31:49) bei gleichzeitig extrem rassistischer Rhetorik als retardierendes Moment umso verstörender.

Die folgende Montage ist dann der Klimax des ganzen Films (1:31:49 – 1:33:15): Soldaten schießen auf Ponys und treffen Indianerinnen, die aus brennenden Tipis

stürzen. Auf der Tonspur vermischen sich die Schreie der Tiere mit denen der Frauen und Kinder. Kaum eine Einstellung dauert länger als zwei Sekunden. Die bisher immer nur angespielten und wieder zurückgenommenen Momente von Angst, Verwirrung und Schrecken brechen sich ungehindert Bahn. Ab einem bestimmten Punkt (1:32:16) kristallisieren sich dann aus diesem Chaos zwei Bewegungs- und Blickachsen, die gegeneinander geschnitten werden: Sunshines Flucht vor einem berittenen Soldaten, das Kind im Arm, und Little Big Mans verzweifelte Rufe und Gesten. Dabei werden ihre jeweiligen Bewegungen in ihrer Richtung und Intensität zunächst aufeinander angepasst, beide beginnen ihren Lauf strauchelnd, im Bild von rechts nach links und von hinten nach vorne. Dann trennt sich dies aber wieder auf, er kniet rufend auf allen Vieren im Schnee, während sie aus immer wieder neuen Perspektiven niedergeschossen wird, sich wieder aufrichtet und erneut getroffen wird. Zwischen den Schüssen dünnt die Tonspur dann aus und mit dem letzten Treffer alternieren bei totaler Stille kurze Bilder der stürzenden, das blutige Bündel an sich klammernden Sunshine und des sich windenden, ebenfalls stürzenden Little Big Man.

Die Szene endet damit, dass über Bilder abziehender Soldaten und getöteter Indianer – Kinder, Alte und Frauen – dann ganz allmählich die Militärkapelle wieder zu hören ist. Die letzten Einstellungen zeigen die in Reih und Glied stehenden Musikanten, in den für diese Szene so charakteristischen extremen Teleobjektiv-Aufnahmen, die sie durch die Nebel, Rauch- und Hitzeschwaden zu einer verschwommenen, gespenstischen Erscheinung machen.

Wenn man diese chronologisch aufgezählten Beobachtungen zusammenfügt, dann erkennt man, inwiefern dieser Szene der retrospektive Charakter des Schuldgefühls eingetragen ist: Exzessive Wiederholungen wechseln mit Retardation – die Episode im Tipi, Custers Belehrung seines Offiziers – und zugleich steigern sich die Evokationen von Angst und Verwirrung, Mitleid und schließlich Schmerz und Ohnmacht. In ihrer ganzen zeitlichen Entfaltung entspricht die Szene einer Erfahrung der Irreversibilität: Das Schlimmste ist immer schon eingetroffen, es quält, aber man kann es nicht ändern. In den Teleaufnahmen und Totalen sowie in den unverbundenen fragmentarischen Details wird jede Form von Aktivität und zeitlichem Fluss blockiert. Auch die Körperinszenierung und die Bewegungen der Figuren schwanken beständig zwischen einer Aktivierung, einem Fluchtimpuls und der totalen Passivierung des Protagonisten, der nur noch in sich zusammensacken kann. Man will wegschauen, Augen und Ohren verschließen, aber es drängt sich immer wieder auf.

Die Wirkung der Musik ist dabei von besonderem Interesse, nicht nur weil sie in ihrer ständigen Wiederholung und ihrem vorwärtstreibendem Rhythmus die Unaufhaltsamkeit des Geschehens maßgeblich mit verursacht. Es handelt sich nämlich tatsächlich um die von Custer persönlich ausgewählte, Gemeingut ge-

wordene Schlachthymne der 7. Kavallerie, das irische Trink- und Tanzlied „Gerryowen“. Damit kehrt der Film eine der zentralen Darstellungstropen des Westerngenres in ihr Gegenteil:

Music, which is typically used to guide emotional responses in the audience, maintains this Eurocentric emphasis in the positive emotional resonance Westerns give to folk songs, military tunes, and traditional hymns. Indian music, when it is suggested, is as limited as Indian speech and almost invariably associated with war, stereotypically invoking a sense of threat and suspense.¹⁰⁹

Der entscheidende Punkt ist nun, dass der Film nicht einfach die Seiten wechselt, nicht einfach die indianische Perspektive einnimmt und von dort aus das Handlungsgeschehen und den affektiven Ton neu bestimmt. Stattdessen ändert sich radikal das Gefühlsregister der ethnozentrischen weißen Perspektive: Es sind die *eigenen* Symbole und Zeichen, die eine Bedrohlichkeit ausstrahlen. Diese kulturelle Komplizenschaft enthält gleichzeitig die lähmende Ohnmacht, die eigene Vergangenheit nicht aufhalten zu können: „The ‚voice‘ of the music brings up feelings of swelling pride at odds with the reality of what the soldiers are doing to the village. The result is eerily disconcerting inner speech.“¹¹⁰

Nicht einfach nur das Entsetzen über die drastische Darstellung abgeschlachteter Frauen und Kinder macht diese Szene aus, sondern das dumpfe Gefühl, dass dies mit anderen Bildern und Tönen des Genres und der Operationen des Mythos in einem kausalen Zusammenhang stehen könnte.¹¹¹ Ganz besonders handelt es sich dabei um Bilder und Töne aus *THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON* – wobei dieser Bezug, und das gilt auch für die anderen Verweise des Films, deutlich diffuser ist, als es die Kategorie des Zitats fassen könnte, denn schließlich geht es um die sinnstiftende Funktion der Formen in einem kulturellen Feld.

In *THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON* ist es nun so, dass die Kraft der Musik, das zugleich energische und fröhliche Motiv in einer Montagesequenz in der Mitte des Films das entscheidende Bindemittel für die Entstehung der 7. Kavallerie als einer Körperschaft mit einer geteilten Identität wird: In sich immer weiter vermehrenden, vergrößerten Ensembles – von Sologesang mit Klavierbegleitung bis zum großen Blasorchester – untermalt „Gerryowen“ erst die Formation dieser Militäreinheit, bis sie schließlich vor den Augen der Öffentlichkeit aus stolzen Damen und Repräsentanten des Ostens und wohlwollenden Trappern, den Pionieren der *frontier*, defiliert. Anschließend, immer noch vom gleichen Motiv getragen, nun

¹⁰⁹ Nolley: *The Representation of Conquest*, S. 82.

¹¹⁰ Kilpatrick: *Celluloid Indians*, S. 93.

¹¹¹ Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 613.

etwas schneller und mit anderen bekannten Motiven wie dem Trompetensignal des Angriffs und indianisch konnotierten Trommeln vermennt, führt eine Montage aus, was die Schrifttafel hierzu verspricht: „And so was born the immortal 7th U.S. Cavalry which cleared the plains for a ruthlessly advancing civilization that spelled doom to the red race.“

LITTLE BIG MAN schafft es, das Bilderrepertoire und die frivole Geste, mit der hier die Komplizierungen der Historie beiseite geschoben werden, aus diesem und vielen anderen Filmen aufzurufen und zwar als ein Bauchgefühl: ‚Ich kenne diese Musik, ich kenne diese Bilder, aber irgendetwas ist anders.‘ Die Dramaturgie der Gefühle funktioniert dabei als eine Art von Dysfunktionalitätsdetektor und in genau dieser Kapazität begründet sich die Wirkung dieser Szene: Sie greift unmittelbar in das Selbstbild eines Gemeinwesens ein.

Deswegen ist auch die Frage, ob es hier entweder um My Lai *oder* um Washita, entweder um die Indianerkriege *oder* um Vietnam geht, auch die falsche Frage.¹¹² Genau weil niemandem die Verbindung zu Vietnam entgehen konnte, ist es umso entscheidender, dass LITTLE BIG MAN darauf hin arbeitet, das Wiedererkennen dieses Blutbads zugleich auf die Figuren, narrativen Grundmuster und Bildstrukturen des Genremythos zurückzuführen. Er nutzt die Identifikationsmuster und affektiven Operationen, um sie als Trugschlüsse und Fallstricke zu entlarven. Er konfrontiert die Attraktivität der Selbstbilder, die der Mythos generiert, mit der historischen Schuld, die diese Selbstbilder verursacht haben und nach wie vor verursachen. Es geht um genau den Kurzschluss zwischen den historischen und imaginären Bildern der Kavallerie und den gegenwärtigen Bildern geopolitischer und militärischer Macht.¹¹³

Wegen dieser Querverbindung der historischen und zeitgenössischen Bilder des Militärischen ist es auch wichtig, dass man die Parallele zwischen Washita und My Lai, die LITTLE BIG MAN zieht, mit der Binnenlogik der dramaturgischen Rolle der Gewalt in Verbindung setzt. Es ist nämlich zugleich eine Steigerung und Erinnerung an andere Szenen des Films, die nicht auf die Vietnam-Metapher zu reduzieren sind. So gibt es schon früh im Film eine Szene, in der die Cheyenne zu

¹¹² Vgl. für eine solche kontrastierende Haltung Kilpatrick: *Celluloid Indians*, S. 93.

¹¹³ Man vergleiche die berühmte Szene des Helikopter-Angriffs von *Apocalypse Now* (USA 1979, Francis Ford Coppola), die nicht nur inhaltlich von der Beerbung der Kavallerie durch die Helikopter-Staffel handelt – wie auch schon affirmativ in *The Green Berets* – sondern auch formal den gleichen unheimlichen Umbruch eines von Musik als psychologischer Kriegsführung untermalten, unaufhaltsamen Anmarschs in die Explosion von Gewalt und Zerstörung nutzt. Auch die extremen Teleeinstellungen einer flächigen, flimmernden Kulisse aus Rauch und Feuer sind in beiden Filmen quasi identisch, nur dass im einen Pferde und im anderen Hubschrauber durch den Bildvordergrund wischen.

spät an der Stätte eines Massakers erscheinen (0:17:07–0:18:40) und beschließen „We must have a war on these cowards and teach them a lesson.“ Diese Szene mündet jedoch in einer Slapstick-Einlage, in der die Kriegsführungen der Indianer und der Weißen miteinander kontrastieren (0:20:02–0:22:01). Das zweite Mal, als explizit Frauen und Kinder durch die Armee getötet werden, sind wir mit Jack Crabb als Scout buchstäblich auf der falschen Seite des Geschehens, nämlich auf Seite der Armee (1:04:00–1:10:17). Obwohl er sofort aus der Gewalt ausschert, scheitert er daran, sich den Indianern als einer der ‚ihren‘ zu erkennen zu geben, die richtige Seite zu beziehen.

Insgesamt lässt sich von einer affektdramaturgischen Steigerung der Inszenierung der Massaker reden, die sich nicht nur in der quantitativen und qualitativen Steigerung der expliziten Gewaltdarstellung zeigt. Sondern diese Steigerung transponiert das Verhältnis von traurigem Entsetzen über Ohnmacht und Zorn schließlich zu einem Gefühl schmerzhafter Schuld, das der Zuschauerposition als in das Geschehen implizierter und zugleich entzogener Position eingeschrieben wird: Das Zuschauergefühl ist das Gefühl eines immer Zu-Spät-Kommens, immer unversehens Sich-Auf-Der-Falschen-Seite-Wiederfindens.

An dieser Stelle wird deutlich, warum der Film diese auffälligen Wiederholungsschleifen eingebaut hat. Genauso wie Schuldgefühle etwas damit zu tun haben, dass man Ereignisse sich selbst immer wieder repräsentiert, sie durchspielt, sich an ihnen abarbeitet, genauso arbeitet sich auch *LITTLE BIG MAN* ab: an der weißen Gesellschaft, an den Massakern, an der Figur ‚Custer‘ als Verkörperung des Militärs und am Militär als Bild der Gemeinschaft.¹¹⁴

So entsteht in dem Verhältnis, das der Film in den Wiederholungen zur Kavallerie entwickelt, ein Impetus, der – aus der Schuld heraus – mit der Schlacht am Little Big Horn (1:51:18–2:03:35) so etwas wie eine Erfüllungsphantasie des Wunsches nach Wiedergutmachung enthält. Das ist insofern wichtig, als – wie Hannah Arendt in *Macht und Gewalt* schreibt – die Selbstanklage ‚Wir sind alle schuldig‘ an sich noch keine konkrete Handlungs- oder Veränderungsansage enthält. Sie ist aber ein Zwischenschritt, man ist bewegt, betroffen, angesprochen. Erst in der Wut und Empörung über Ungerechtigkeit entwickelt sich eine politische Dimension der menschlichen Affektivität.¹¹⁵ Doch diese Erfüllungsphantasie ist nicht ohne innere Widersprüche, denn in der gewaltsamen Bestrafung Custers reinstalliert der Film die regenerative Funktion der Gewalt im Mythos der *frontier*:

114 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 292.

115 Arendt: *Macht und Gewalt*, S. 63–65.

It implies that its violence is an essential and necessary part of the process through which American society was established and through which its democratic values are defended and enforced.¹¹⁶

Indem *LITTLE BIG MAN* den Indianern diejenigen Werte und Tugenden zuschreibt, die im klassischen Hollywood die Selbstbeschreibung ergaben, und indem er zugleich die Bedrohung und Rettung dieser Werte in Akten der Gewalt und der Gegengewalt durchspielt, ist dieses klassische Westerngenre dysfunktionalisiert und am Ende doch zugleich bestätigt:

To recover one's proper role in the myth of regenerative violence we must actually or implicitly identify with the enemy and see him as an embodiment of those virtues we once claimed as our own.¹¹⁷

Allerdings verstünde man sowohl die Funktion des Mythos als auch die Wirkungsintention des Films als Intervention in die Affektökonomie der US-amerikanischen Gesellschaft falsch, wenn man diese Identifikation als eine tatsächlich einnehmbare Position und politische Agenda interpretiere.¹¹⁸ Als eine Modulation der Affektregister des Genres, der Evokation von Freundschafts- und Gruppenbindungen, der Rechts- und Unrechtsgefühle hin zu einem Gefühl geteilter historischer Schuld geht es dem Film gerade darum, eine affektive und moralische Haltung der Disidentifikation gegenüber der bis in die Gegenwart anhaltenden Rolle der historischen Selbstbilder in der Begründung nicht legitimierbarer Gewalt einzunehmen.

4.3.4 Ein Gefühl für die eigene Geschichte

Wenn es in *LITTLE BIG MAN* um die störende Einschreibung einer Perspektive des Anderen geht, so ist es zunächst offensichtlich, dass es sich bei diesen Cheyenne, die sich selber ‚Human Beings‘ nennen, mit Betonung auf der ersten Silbe, nicht um eine konkrete historische Gruppe handelt, sondern um die Verkörperung einer Idee von einer anderen Form des Sozialen. Eine der Grundmaximen des Westerngenres bleibt auch hier intakt: Nur ein metaphorischer Indianer ist ein guter Indianer. Es ist erst diese Verzerrung, die aus den unsichtbaren real-historischen Lebensweisen der *Native Americans* in ihrer Partikularität eine Projektionsfläche

116 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 352.

117 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 591.

118 Vgl. Slotkin: *Gunfighter Nation*.

für die Selbstzuschreibung einer weißen nationalen Identität macht – sei es in der Abgrenzung, als Gegenbild oder als Spiegel, als Prisma oder in Form der gegenseitigen Überbietung, in der jeder edle Wilde seinen Weißen findet, der noch ein bisschen edler und noch ein bisschen wilder sein kann.¹¹⁹

Am Ende beschließt der Häuptling Old Lodge Skins: „It is a good day to die.“ Und als ihn Little Big Man nach dem Grund fragt, antwortet er: „Because there’s no other way to deal with the white man.“ Im Roman heißt es an einer früheren Stelle:

Whatever else you can say about the white man, it must be admitted that you cannot get rid of him. He is in never-ending supply. There has always been only a limited number of Human Beings, because we are intended to be special and superior. Obviously not everybody can be a Human Being. To make this so, there must be a great many inferior people. To my mind, this is the function of white men in the world. Therefore we must survive, because without us the world would make no sense.¹²⁰

Und als ob er diesen letzten Satz nun beim Worte nehmen wollte, lässt der Film, im Gegensatz zum Roman, den Häuptling eben nicht aus eigener Willenskraft sterben. Im Roman formulieren seine letzten Worte noch die Utopie eines universellen Indianertums:

Even if my people must eventually pass from the face of the earth, they will live on in whatever men are fierce and strong. So that when women see a man who is proud and brave and vengeful, even if he has a white face, they will cry: “That is a Human Being!”¹²¹

Man könnte behaupten, dass dies 1970 nicht mehr vorstellbar ist, dass es Little Big Mans/Jack Crabbs insistierende Anwesenheit ist, die genau diese friedliche Akzeptanz des eigenen Verschwindens verhindert. Mit den Worten Vine Delorias: „But the Indian survives because whites have many unanswered questions about who they are.“¹²²

In seiner von vornherein gegen den Film eingenommen vergleichenden Kritik zwischen Film und Roman schreibt John W. Turner dazu:

119 Vgl.: Nolley: *The Representation of Conquest*, S. 88 und Rommel-Ruiz: *American History Goes to the Movies*, S. 120 – 123. Kilpatrick: *Celluloid Indians*, S. 67. Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 19 und S. 630. Man denke nur an *AVATAR* (James Cameron, USA 2009) um sich die anhaltende Attraktivität des letztgenannten Musters zu vergegenwärtigen.

120 Berger: *Little Big Man*, S. 157.

121 Berger: *Little Big Man*, S. 419.

122 Vine Deloria: *Foreword/American Fantasy*. In: Gretchen M. Bataille, Charles L. P. Silet (Hg.): *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*. Ames 1980, S. ix–xvi, hier: S. xiv.

In the novel, Berger captures this ironic sense of the Indian defeated even in victory by concluding Jack's narrative of the battle with the death of Old Lodge Skins. [...] More than simply the death of one man, the death of the old chief symbolizes the death of a mode of life.

Penn's comic ending, therefore, not only undermines the dignity of Old Lodge Skins, but also raises questions about Penn's historicism. To a great extent, Penn seems to resist the historical implications of the conflict on the Plains. By opting for a sentimental ending, Penn undermines the effectiveness of his cinematic achievement in the Washita scene [...].

As a result, the movie lacks the closure that its story demands. Having entered the arena of history, Penn obligates himself to a narrative structure that rests on the opposition between the past and the present.¹²³

Der Punkt ist, dass hier sehr genau aufgeschlüsselt, aber nicht als Folge seiner genrepoetischen Funktionsweise erkannt wird, was der Film tatsächlich nicht sein will: eine historisch-genaue, wertende Darstellung der Indianerkriege der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und eine Grabrede auf eine untergegangene Lebensweise. Es geht ihm nicht um Geschichte als Ansammlung von Ereignissen, sondern um die Formen und Prozesse, in denen diese Geschichte gedacht wird: Es geht ihm um die Spielregeln in dieser ‚arena of history‘. Deswegen operiert der Film eben sowohl im melodramatischen als auch im satirischen Modus. Er versucht sich im Rekurs auf diese und andere Ausdruckssysteme an der Revision der sentimental Form des Westerngenres. Und diese Revision will gerade keinen ‚Abschluss‘, keinen ‚Gegensatz von Vergangenheit und Gegenwart‘ erreichen, sondern wahrnehmbar machen, inwiefern die Gewalt der Geschichte die eigene Gegenwart mit gestaltet.¹²⁴ Indem er ‚seinen‘ Indianer am Leben lässt, beharrt der Film auf der Möglichkeit einer Neuentwurfs des Gemeinwesens durch den imaginären Kontakt mit dem, was man vernichtet hat. Die Aussicht auf ein besseres Leben, eine offenere und friedlichere Gesellschaftsform für die Weißen überlebt mit dem Bild des *Native American* und dieses ist unmittelbar verbunden mit einem kulturellen Schuldgefühl als einem spezifischen Gefühl für die eigene Geschichte.¹²⁵ Während dieses Weiterleben des alten Häuptlings die Hoffnung beinhaltet, dass die Herrschaft des Weißen Mannes ein vorübergehender Fehler, eine Fata Morgana im Werden dieser anderen Gemeinschaft sei, so bleibt dieser Hoffnung die Erkenntnis eingeschrieben, dass das Werden einer jeden Gemeinschaftsform mit Gewalt und Schuld verbunden ist.

123 Turner: *Little Big Man*, S. 161.

124 Vgl. Ahmed: *Cultural Politics of Emotion*, S. 200.

125 Vgl. Maurine Trudelle Schwarz: *Collective Guilt, Conservation, and Other Postmodern Messages in Contemporary Westerns*. In: *American Indian Culture and Research Journal* 26 (2002), H. 1, S. 83–105, hier S. 86–87, S. 92 und S. 95.

Nachdem die ‚regeneration through violence‘ durch die Dysfunktionalität ihrer eigentlichen Anwendungspraxis im klassischen Westerngenre hindurch revidiert und wieder gewonnen wurde, taugt diese Maxime eben nicht mehr selbst als historische Erklärung, sondern steht als das eigentlich immer wieder Erklärungsbedürftige da. In der Rahmenerzählung des Films erwartet der Interviewer vom alten Jack Crabb einen Western als Erklärung für die Schlacht am Little Bighorn. Er bekommt zwar einen Western – oder etwas, das einem Western ähnelt – aber keine Erklärung. *LITTLE BIG MAN* ersetzt den Mythos nicht durch eine Idee von historischer Wahrheit, sondern durch die innere Vielfalt und Ambivalenz des Mythos, seine Destruktivität, in dem es von nun an immer zwei Seiten der *frontier*, zwei Seiten der Gewalt gibt.

Wenn der Western also die Art und Weise bezeichnet, in der sich Amerika als geschichtlich versteht, die Zuschauer sich als Teil eines historischen Nationalwesens erfahren, dann zeigt *LITTLE BIG MAN*, dass und wie um 1970 diese Art, sich als historisches Projekt selbst zu gründen, zu katastrophalen Folgen führt. Eine implizite Geschichtstheorie, die Fortschritt, Selbsterhaltung und Selbstfindung in der Eroberung und Umwidmung von Territorien sucht und die von der Mayflower bis zur Landung in der Normandie hoch funktional war, geht zeitgleich mit dem Vietnamkrieg verloren. Als Wertesystem und Ausdrucksform einer nationalen Kultur wird der Mythos des Westerns genau dadurch zerstört, dass die offizielle Politik der *Nixon-administration* den Mythos ungebrochen zu erhalten meinte, während Filme wie *LITTLE BIG MAN* versuchten, den Mythos zu retten, indem sie ihn dysfunktionalisierten.¹²⁶ Sie bearbeiten das Genre als kulturelles Muster und betreiben eine spezifische Genealogie der Moral, um die falsche Vertrauensseligkeit in die Wertigkeit der Werte zu erschüttern und die Möglichkeit besserer Werte zu denken.¹²⁷ Die richtigen Gefühle können helfen zu verstehen, dass man sich selbst missversteht.

4.4 CASUALTIES OF WAR: Eine Revision der Affekpoetik des Kriegsfilmgenres

Die Ausführungen zum Western haben auf eine Traditionslinie hingedeutet, in der das Militär als Synekdoche für Vorstellungen von Amerika, Demokratie und Nation steht.¹²⁸ Sowohl für den Western als auch für die offiziellen Begründungs-

¹²⁶ Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 623.

¹²⁷ Vgl. Prinz: *The Emotional Construction of Morals*, S. 217.

¹²⁸ Vgl. Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 359.

mechanismen und Kritiken des Zweiten Weltkriegs, des Korea- und Vietnam-Krieges gilt:

once the „cult of the cavalry“ was established as a major division of American mythic space and was seen to be responsive to the course of political events, its fictive rationales and heroic styles of action [...] became functional terms in public discourse and symbols of the correct or heroic response to the challenges of the Cold War.¹²⁹

Diese Übertragung lässt sich auch zwischen den beiden Genres des Western und des Kriegsfilms aufweisen, handelt es sich doch jeweils um Formen der Rechtfertigung der Gewalt und der Transformation der Grenzen der Gemeinschaft. So gehorchen sowohl die Kavalleriewestern wie *FORT APACHE* und *RIO GRANDE* (USA 1950, John Ford) als auch die Kriegsfilme der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg – von *THEY WERE EXPENDABLE* (USA 1945, John Ford) bis *ATTACK* (USA 1956, Robert Aldrich) – einer „populist perspective, in which the real, if unsung, heroes are the enlisted men and junior officers often needlessly sacrificed by conceited and vainglorious senior commanders“.¹³⁰

Im Unterschied jedoch zum Zweiten Weltkrieg und zum Korea-Krieg, zu denen Hollywood jeweils in unmittelbarer Zeitgenossenschaft Filme herausbrachte – wenn auch im Falle des Letzteren in deutlich bescheidenerem Umfang –, fand die Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg im Kino, mit Ausnahme von *THE GREEN BERETS*, erst mit zeitlicher Verzögerung bzw. eben in allen möglichen anderen Genres außer dem Kriegsfilm statt:

Although the Vietnamization of America was a subtext of almost every important movie put out in this country between *BONNIE AND CLYDE*, and *THE GODFATHER, PART II*, movies didn't deal head on with the war while it was going on.¹³¹

Man könnte dieses Argument sogar so weit zuspitzen, dass für das Kino der späten 1960er und frühen 1970er das zentrale Kriterium für die kulturelle und politische Relevanz dieses war: Taugt es als Subtext?¹³²

129 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 365.

130 Moses: *Savage Nations*, S. 267. Vgl. Kappelhoff: *Der Krieg im Spiegel des Genrekinos*.

131 Steve Vineberg: *DePalma in Vietnam*. In: *The Threepenny Review* (Sommer 1990), H. 42, S. 25–27, hier S. 25.

132 Vgl. hierzu die Beiträge in John Carlos Rowe und Rick Berg (Hg.): *The Vietnam War and American Culture*. New York 1986; Michael Anderegg (Hg.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*. Philadelphia 1991; Linda Dittmar und Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick/London 2000.

Für die Kriegsberichterstattung in den Nachrichtenmedien und insbesondere im Fernsehen gilt zwar, dass die Bebilderung des Krieges in Umfang und in Aktualität völlig neue Maßstäbe erreichte, weswegen einige auch vom „uncensored ‚living-room war‘“¹³³ sprechen. Aber man kann sagen, dass das Fernsehen genauso wenig wie John Waynes *THE GREEN BERETS* in der Lage war, die Konsequenzen daraus zu ziehen, dass die ursprüngliche Idee von heroischer Kriegsführung in der Tradition der Kavallerie scheiterte.¹³⁴ Alle Versuche, den Vietnamkrieg in die Rationalität der Handlungs- und Bewegungslogik der Vormärsche im Zweiten Weltkrieg einzufügen, zerschellten relativ schnell an der Frontlosigkeit der Guerrillataktiken sowie am extrem ambivalenten Verhältnis zur Zivilbevölkerung.¹³⁵

Die Chronologie der expliziten Bezüge Hollywoods auf den Vietnamkrieg liest sich dementsprechend wie eine alineare Rekonstruktion einer Krisenformation der nationalen Autobiographie: Es beginnt mit der körperlich und seelisch verehrten Heimkehr¹³⁶ aus dem Krieg in *TAXI DRIVER* (USA 1976, Martin Scorsese) und *COMING HOME* (USA 1978, Hal Ashby), über die groß angelegten, auteuristischen Blockbuster *THE DEER HUNTER* (USA 1978, Michael Cimino) und *APOCALYPSE NOW*, über Kriegsgefangene befreiende reaktionäre Actionfilme¹³⁷ wie *MISSING IN ACTION* (USA 1984, Joseph Zito) und *RAMBO – FIRST BLOOD PART II* (USA 1985, George P. Cosmatos) hin zu der Frage nach einer moralischen Identität und der Suche nach Vergebung in *PLATOON* (USA 1986, Oliver Stone) und in *CASUALTIES OF WAR*, dem Film, mit dem ich mich im Folgenden genauer beschäftigen möchte.

Die zeitliche Distanz sowie die Diskrepanz zwischen den nachträglichen Siegesphantasien und den Zeichen einer insistierenden kulturellen Verunsicherung führten in der Kritik und der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung zu problematischen Haltungen gegenüber den Filmen. Zwischen einer ideologiekritischen Verengung auf revisionistisch-reaganistische Propaganda und einer Krise ‚realistischer‘ Kriegsrepräsentation geht dabei eine entscheidende Wendung

133 Hallin: *The „Uncensored War“*, S. 158.

134 Vgl. Kappelhoff/Pischel/Rositzka/Pogodda: *The Green Berets. Der Vietnamkriegsfilm als Herausforderung der klassischen Genrepoetik*.

135 Hallin: *The „Uncensored War“*, S. 146.

136 Vgl. Tobias Haupt: *Coming Home Again. Zur Scheinnormalisierung des Kriegsheimkehrers im US-amerikanischen Vietnamkriegsfilm*. In: Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013, S. 160 – 183.

137 Vgl. Gregory A. Waller: *Rambo. Getting to Win this Time*. In: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick/London 2000, S. 113 – 128.

verloren.¹³⁸ Nämlich, dass es sich um Erinnerungsbezüge handelt, die immer schon medial und ästhetisch konfiguriert sind und in denen sowohl die Brüche als auch die Wiederherstellungen individueller Erfahrungsmächtigkeit auf gesellschaftlich geteilte Sinnhorizonte zu beziehen sind:

These Vietnam films are therefore not films that try to tell Americans „how it really was,“ but how a process can be started that might heal the scarred American psyche. In this, they are also films of a successful recuperation. They make it possible to face the fact of defeat, and possibly even of guilt.¹³⁹

Es wäre tatsächlich sehr verkürzend, die Frage nach der Bedeutung der audiovisuellen Kriegsinszenierungen im Kino allein an einer Chimäre von ‚authentischen‘, ‚wahrhaftigen‘ oder ‚realistischen‘ Bildern auszurichten,¹⁴⁰ ohne die Darstellungsmodi des Genrekinos und des Kriegsfilmgenres als ein affektopoetisches Muster von dramaturgischen und inszenatorischen Wirkungsstrategien zu berücksichtigen.¹⁴¹ Letzten Endes geht es diesen Filmen darum, dass dieser Krieg eine irreversible Verschiebung in den Bildern und Mythen Amerikas bewirkt hat, die sie als Rekalibrierungen des Affekthaushalts der Gemeinschaft versuchen aufzunehmen und verfügbar zu machen. Die Grundmotive des Kriegsfilms – die körperliche Marter, die Auseinandersetzung mit dem kulturell Anderen und der Konflikt zwischen individueller Selbstbestimmung und gesellschaftlicher Macht – bilden zugleich „das Dispositiv kultureller Imagination des Geschichtlichen in der amerikanischen Populärkultur“¹⁴² und markieren somit den Krieg als das, was immer schon der unhintergehbare Schatten der Ursprünge und Grenzziehungen der Gemeinschaft ist. In diesem Sinne wird aufgezeigt, wie die Matrix der Bilder

138 Vgl. Jan-Hendrik Bakels: Der Klang der Erinnerung. Filmmusik und Zeitlichkeit affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm. In: Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hg.): Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie. Berlin 2013, S. 266–306, hier S. 267–271.

139 Winfried Fluck: The ‚Imperfect Past‘. Vietnam According to the Movies. In: Hans-Jürgen Grabbe, Sabine Schindler (Hg.): The Merits of Memory. Concepts, Contexts, Debates. Heidelberg 2008, S. 355–385, hier S. 382.

140 Vgl. für einen Ansatz, der schwerpunktmäßig solche Fragen verfolgt: Gerhard Paul: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004.

141 Vgl. Hermann Kappelhoff, David Gaertner und Cilli Pogodda: Einleitung der Herausgeber. In: dies. (Hg.): Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie. Berlin 2013, S. 9–20.

142 Hermann Kappelhoff: Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms. In: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): Verklärte Körper. München 2006, S. 69–89, hier S. 81.

und Narrative der „patriotischen Ballade“¹⁴³ des klassischen Kriegsfilms selbst zum Gegenstand der audiovisuellen Inszenierung wird.¹⁴⁴

Entscheidend ist, dass das Ausmaß in dem der interpretative Rahmen des Genres selbst Objekt einer affektiven Modulation wird, letzten Endes nicht anders ermitteln zu sein wird, als über die Analyse des konkreten Inszenierungskalküls des einzelnen Films. Im Folgenden sollen in der gebotenen Kürze die Bedingungen des Kriegsfilmgenres, seine affektpoetischen Grundmuster skizziert werden und die Vertiefung seiner moralischen und affektiven Bruchstellen durch den Vietnamkrieg erläutert werden. Anschließend geht es mit *CASUALTIES OF WAR* um einen Film, der das Problem einer Verstrickung der Zuschauerposition in eine gemeinschaftlich geteilte Schuld unmittelbar als Produkt der affektiven Matrix der Inszenierung einer kriegerischen Vergemeinschaftung im klassischen Genre herleitet.

Im Rahmen der bereits erfolgten Ausführungen zu Genrepoetik soll der Kriegsfilm hier mit Hermann Kappelhoff als eine Form des kulturellen Genießens verstanden werden, die sich auf eine sentimentale Erfahrungsform des Erinnerns und der Imagination einer kulturellen Identität bezieht:

Eben dies – die Verschränkung der subjektiven Realität leibgebundenen Selbstempfindens mit einer abstrakten Idee von Gemeinschaft – bezeichnet die Nahtstelle, an der sich das Hollywoodkino mit der historischen Erfahrung des Krieges verbindet. Damit ist das Kino als eine ästhetische Erfahrungsform angesprochen, in der sich die symbolischen Praktiken und Systeme, die eine Gesellschaft konstituieren, mit der leibgebundenen affektiven Realität konkreter Individuen verbinden.¹⁴⁵

Das Pathos der Erinnerung und der historischen Erfahrung richtet sich dabei in den Kriegsfilmen nach dem Zweiten Weltkrieg nicht auf die politische und moralische Rechtfertigung des Kriegseinsatzes, wie es noch für Filme wie *BATAAN* (USA 1943, Tay Garnett) oder *GUNG HO! – THE STORY OF CARLSON’S MAKIN ISLAND RAIDERS* (USA 1943, Ray Enright) gültig ist. Ihr Konflikt ist vielmehr der unmögliche Ort des Krieges selbst im Selbstverständnis einer Gesellschaft, der die freie Entfaltung des Individuums das höchste Gut ist und für die ein Anspruch auf Leib und Leben dieses Individuums als Werkzeug der Selbsterhaltung dieser Gesellschaft eine unauslöschbare Schuld darstellt:

143 Kappelhoff: Shell shocked face.

144 Fluck: The ‚Imperfect Past‘, S. 368.

145 Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos, S. 184. Vgl. Kappelhoff: Shell shocked face, S. 76; Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn.

Der amerikanische Soldat selbst verkörpert als Soldat und als Amerikaner zugleich einen unauflösbaren Widerspruch zwischen der Würde des Individuums und seiner Selbstaufgabe in den militärischen Vergemeinschaftungsritualen. [...]

Der Konflikt, der die Kriegsfilme Hollywoods insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg beherrscht, ist die insistierende Frage nach der Schuld an den Soldaten, gleichviel ob sie gefallen, physisch oder psychisch zerstört worden sind.¹⁴⁶

Genau in dieser Hinsicht ist das Bild des Soldaten als Gefallener, als physisch Leidender, als seelisch Gequälter und die Erniedrigungen der militärischen Ausbildung und Befehlsstrukturen Durchstehender ein Bild, das sich immer schon auf den Grund der politischen Gemeinschaft bezieht, um den individuellen Zuschauern

das historische Ereignis als Schicksal einer politischen Gemeinschaft zugänglich zu machen, indem es dieses Schicksal als ein gemeinschaftlich geteiltes Leiden erfahrbar macht.¹⁴⁷

Dabei ist dieses Schicksal nicht ein für alle mal auf eine Bedeutung des historischen Ereignisses festgelegt, denn „die Kriegsfilme verorten nicht nur die dargestellten Begebenheiten, sondern auch ihre Zuschauer stets historisch“¹⁴⁸ und beziehen sich auf eine Gemeinschaft im historischen Prozess des Werdens. Die Geschichte des Kriegsfilmgenres ist dementsprechend nicht nur eine Geschichte der Kriege, sondern auch eine der Neubestimmungen der Gemeinschaft und ihrer Grenzen, Solidaritäten, Ungerechtigkeiten, Demütigungen und damit eine Neubestimmung ihres Affekthaushalts, eine Neubestimmung der Gründe für Stolz, Empörung und Mitleid, Scham und Schuld.

Die Art und Weise, in der das Kriegsfilmgenre darauf zielt, seine Zuschauer in ein geteiltes Gefühl für das Gemeinschaftliche einzubinden, lässt sich nun mit Kappelhoff als die je spezifische Modulation einer Verlaufsform wechselnder Gefühlswerte beschrieben. Diese Gefühlswerte lassen sich zurückführen auf den Kontrast zwischen der Ohnmacht des individuellen Infanteristen, dem Bild des Leidens und der entfesselten Omnipotenzphantasien von Männlichkeit, Kriegstechnik und Kinoaction.¹⁴⁹

Diese Matrix lässt sich nun als ein Parcours aus einer begrenzten Anzahl von Figuren- und Handlungskonstellationen sowie audiovisuellen Ausdrucksmustern

146 Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos, S. 226.

147 Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos, S. 191.

148 Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos, S. 189.

149 Kappelhoff: Shell shocked face, S. 70 – 76. Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos, S. 193 – 194.

entfalten.¹⁵⁰ Diese Konstellationen gehen dabei auf spezifische Affektmodalitäten zurück, die sich aus den genreübergreifenden Affektpoetiken des Hollywoodkinos¹⁵¹ speisen und von Kappelhoff als Pathoszenen des Kriegsfilmgenres bezeichnet werden.¹⁵² Diese Pathoszenen sind insofern schon in sich jeweils als komplexe Affektprozesse konzipiert, als sie jeweils erst über ambivalente oder konflikthafte Gefühlsdomänen zu fassen sind. Sie gestalten als zeitliche Strukturierungen der audiovisuellen Komposition einen komplexen Gefühlsverlauf der Zuschauer auf der Ebene der Szene sowie in ihrer Anordnung über den Film hinweg. Da die einzelnen Definitionen dieser Pathoszenen für die spätere Argumentation zentral werden, möchte ich sie an dieser Stelle kurz anführen:

- Dabei handelt es sich erstens um Szenen, die den Verlust der Formen ziviler Gemeinschaft betrauern und zugleich diesen Trennungsschmerz in ein neu gewonnenes Gefühl der Zugehörigkeit zur militärischen Gemeinschaft zu überführen versuchen.
- Es handelt sich zweitens um Szenen, die den Prozess der Eingliederung des individuellen, physischen Körpers in die ebenfalls konkret physische Körperschaft des militärischen *corps* als eine Oszillation zwischen angstbesetzten Momenten der Bedrängung und Momenten der Erfahrung von Entgrenzung inszenieren.
- In den Pathoszenen, in denen es um das Verhältnis zur Natur geht, lehnt sich der Kriegsfilm einerseits an die Genremodalität des Horrorfilms an und gestaltet andererseits, als Gegenmittel zu Angst und Ungewissheit, eine entfesselte Feindseligkeit und Aggressivität.
- Letztere gehen in die Inszenierung von Kampf und Technologie über, die wiederum den ständigen Umschlag von triumphaler Verschmelzungslust in ohnmächtige Überwältigung als ein spezifisches Genießen in der Genremodalität des Actionkinos gestaltet.
- Die gebrochene Verbindung zwischen dem in die militärische Gemeinschaft eingegliederten Individuum und der zivilen Gesellschaft wird in Pathoszenen des Heimwehs sowohl als medialisierter Erinnerungsbezug während des

150 Vgl. Jeanine Basinger: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. 2. Aufl. Middletown 2003 [1986], S. 14–75; Robert T. Eberwein: *The Hollywood War Film*. Chichester 2010, S. 11–13.

151 Vgl. Grotkopp und Kappelhoff: *Film Genre and Modality*.

152 Kappelhoff: *Genre und Gemeinsein*, S. 136–144. Für die Definitionen und weitere Materialien siehe die Webseite des Projektverbunds „Empirische Medienästhetik“ unter Hermann Kappelhoff: <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/index.html> [letzter Zugriff: 14. November 2016].

Krieges als auch in Form anhaltender Entfremdung des Heimkehrers affektiv gestaltet.

- Das Bild der Sterblichkeit und Verwundbarkeit wird in den Filmen in einer Spanne aus der Agonie des körperlichen Schmerzes und der Trauer, der Transformation der Opfer in Helden inszeniert: „Die Innenansicht einer unauflösbaren, unversöhnlichen Leidenserfahrung bezeichnet das zentrale Pathos des US-Kriegsfilms.“¹⁵³ Es ist das zentrale Pathos, weil sich von ihm ausgehend auch die beiden übrigen Pathoszenen begründen, nämlich
- die Erfahrung von Unrecht und Demütigung als Konditionen der militärischen Gesellschaftsform einerseits und
- das Gemeinschaftsgefühl der medial geteilten Erinnerung an das Leid, an die Verwundeten und Toten andererseits.

Der Kriegsfilm lässt sich anhand dieser Systematik von Ausdrucksfigurationen als eine zeitliche Form analysieren, die zwischen zwei grundlegenden Modi subjektiver Erfahrung changiert, nämlich zwischen dem Leiden und der Lust der Verschmelzung, zwischen Melodrama und Action. Der Motor, der die zweite Hälfte antreibt, ist dabei stets bezogen auf ein Umschlagen der (sexuellen) Entsagungen und der demütigenden Strukturen der militärischen Sozialität in „die Lust am Körperlichen, welche sich zuspitzt in der Raserei, der Rebellion und im explosiven Zorn des Berserkers“.¹⁵⁴ Der Krieger als Held – „a model of successful and morally justifying action on the stage of historical conflict“¹⁵⁵ – droht so immer über das Ziel hinauszuschießen und eine blutrünstige Tradition amerikanischer Kriegsführung als „wars of extermination“¹⁵⁶ wieder aufbrechen zu lassen.

Die Arbeit der Vietnamkriegsfilme am Affekthaushalt des Kriegsfilmgenres bezieht sich nun ganz zentral auf die Entgleisung und Dysfunktionalisierung dieser künstlich gezüchteten Wut des Kriegers, angetrieben von angestautem sexuellen Begehren, von der alltäglichen Frustration sowie der Sinnlosigkeit des Sterbens um ihn herum.¹⁵⁷ Die doppelte Implikation der Zuschauer in die Strukturen der militärischen Bearbeitung des Individuums und in die Mitverantwortlichkeit für die daraus entstehende Grausamkeit wiederum kennzeichnet die Anschlussstelle für eine moralische Identität in Form eines Schuldgefühls.

Diese Umwertungen des Bildes vom Krieger lassen sich zum Beispiel in den gegen den Vietnamkrieg polemisierenden Dokumentar- und Propagandaformen

153 Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos, S. 199.

154 Kappelhoff: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos.

155 Slotkin: Gunfighter Nation, S. 3.

156 Slotkin: Gunfighter Nation, S. 12.

157 Vgl. Kappelhoff. Genre und Gemeinnsinn, S. 329–348.

wie *HEARTS AND MINDS* (USA 1974, Peter Davis) finden. Dessen Kritik bezieht sich auf eine Kultur des universellen Verdrängungswettbewerbs, eines „sinsiter cult of victory in America“. ¹⁵⁸ *HEARTS AND MINDS* gestaltet einen dramaturgischen Verlauf der sich in einem ständigen Wechsel von Geschichten der Desillusionierung und Geschichten der Verblendung und Irreführung bewegt. ¹⁵⁹ Für die Zuschauer wird dieser Wechsel dabei zur Erfahrung einer Kluft zwischen den traditionellen Selbstbildern und den offiziellen Kriegsbildern einerseits und den Bildern von Grausamkeit, Verschwendung und Zerstörung andererseits, zur Erfahrung eines Gefühls von Verantwortlichkeit und eines Patriotismus, der sich nur noch in der Form eines Verlusts spürbar macht: Heimweh nach dem Stolzsein.

Im Folgenden soll es mit *CASUALTIES OF WAR* um einen der Filme gehen, die diese Dysfunktionalisierung in der Darstellung konkreter Fehlhandlungen gegen wehrlose Zivilisten zu fassen versuchen. *CASUALTIES OF WAR* versucht dabei eine expressive Form zu finden, die die moralischen Brüche als Krisenformationen im affektiven Gefüge zu registrieren vermag. Es geht um ein Gefühl der Mitschuldigkeit, das aus den affektiven Grundmustern des Genres selbst herauszupräparieren sei. Wenn die Kriegsfilm von einer Schuld handeln, „die dem Akt des Sich-Erinnerns und des Zuschauens eingeschrieben ist“, ¹⁶⁰ dann beschränkt sich dies von nun an nicht mehr nur auf eine Schuld der Überlebenden gegenüber den gefallenen Kameraden, sondern um die Schuld der militarisierten Gemeinschaft gegenüber dem Anderen und des Verrats an den eigenen Werten und Idealen. Es geht in diesem Film darum, einen tiefgreifenden Wandel im Gefühl für die eigene Geschichte und für die Bindung an das politische Gemeinwesen in der Neugestaltung der Affektpoetik des Kriegsfilmgenres begreifbar zu machen.

4.4.1 Eine Affektdramaturgie der De-Formierung

Die US-amerikanischen Kriegsfilm über den Vietnamkrieg kamen erst nachträglich, ab den späten 1970er Jahren in die Kinos und sind gekennzeichnet durch jeweils verschiedene Versuche, diese zeitliche Spanne selbst in ihrem poetischem Kalkül zu reflektieren. Brian De Palmas *CASUALTIES OF WAR*, beruhend auf einem

158 Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*. Edinburgh 2007, S. 246. Vgl. David Grosser: *We Aren't on the Wrong Side, We Are the Wrong Side*. In: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick/London 2000, S. 269–282, hier S. 279.

159 Vgl. Grosser: *We Aren't on the Wrong Side, We Are the Wrong Side*, S. 276–278.

160 Kappelhoff: *Der Krieg im Spiegel des Genrekinos*, S. 227.

Artikel des Magazins *The New Yorker* aus dem Jahr 1969,¹⁶¹ reiht sich in dieses Prinzip ein, indem er seine Nachträglichkeit in mehrfacher Hinsicht ausstellt. Er tut dies nicht nur über eine narrative Rahmung, die im Jahr 1974 verortet ist, sondern in der audiovisuellen Inszenierung, die einen komplexen zeitlichen und affektiven Bezug zwischen den Zuschauern, moralischen Normen und der historischen Referenz herstellt.

Der Film ist geprägt von einer beinahe pädagogischen Insistenz, die das Thema der Zeugenschaft und des Versagens immer wieder durch Metaphern des kinematographischen Blicks gestaltet, mit der die Frage der moralischen Perspektive und Rahmung unmittelbar als eine ästhetische Operation nachvollziehbar wird. Das ambivalente Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, das die Poetik des klassischen Kriegsfilms prägt, wird hier auf die Frage nach individueller Urteilsfähigkeit und der Implikation in eine moralisch entfesselte Vergemeinschaftungsdynamik zugespitzt:

Four grunts are sent out on a scouting mission with their sergeant („Meserve“); on the way, acting on his orders, they kidnap a seventeen- or eighteen-year-old Vietnamese woman from her family hooch in the middle of the night, gang-rape her, and eventually kill her. The one soldier who refuses to take part, „Eriksson,“ is branded a homosexual and a traitor; when they return to camp, he reports the incident. The army brass is reluctant to bring the men to court-martial, however – to turn on their own, to expose behavior they must know is more than just an isolated case – and Eriksson, whose life has been in danger since he divorced himself from the actions of his buddies, begins to despair of ever bringing them to justice. And then, unexpectedly, a chaplain he confides in is sufficiently shocked and outraged to force the hand of the military higher-ups. The men come to trial, where Meserve stands on his excellent record and claims the victim was a VC spy and even the most inexperienced of the four, „Diaz,“ explains the importance of maintaining a unified front in the jungle. They all end up with stiff sentences.¹⁶²

Inwiefern der Gegenstand dieser Erzählung nicht nur eine für sich gesehen abscheuliche Handlung, sondern ein geradezu epistemisches Skandalon darstellt, wird deutlich, wenn man sich die zentrale Rolle der *captivity* in der nationalen Selbsterzählung vergegenwärtigt, die hier aus der Gefangenschaft bei den Anderen in die Gefangennahme des Anderen umgekehrt wird: „Rescuing the captives is the strongest of mythical imperatives, a self-evident ‚higher law‘.“¹⁶³ Im Folgenden werde ich zeigen, was die Verletzung dieser Selbstverständlichkeit für den zeitlichen Durchgang der Zuschauer durch die Anordnung der Pathoszenen des

161 Daniel Lang: *Casualties of War. An Atrocity in Vietnam*. In: *The New Yorker*, 18. Oktober 1969, S. 61–146.

162 Vineberg: *DePalma in Vietnam*, S. 25–26.

163 Slotkin: *Gunfighter Nation*, S. 361.

Genres in *CASUALTIES OF WAR* bedeutet. Anschließend sollen über ausgewählte detaillierte Szenenanalysen die kinematographischen Operationen De Palmas als eine „Erziehung der Sinne“¹⁶⁴ untersucht und als Mittel der inszenatorischen Evokation von Schuldgefühlen befragt werden.

Auf der Ebene der Handlung und der Affektdramaturgie ist der Film klar strukturiert.¹⁶⁵ Es lassen sich drei sehr distinkte Abschnitte ausmachen, insgesamt gerahmt von einem Prolog und einem Epilog, die in der Zeit unmittelbar nach Kriegsende spielen:

Der erste Teil (0:02:15–0:27:58) verläuft streng entlang eines Grundmusters des klassischen Kriegsfilms und stellt die Formierung der Gruppe um Sergeant Meserve (Sean Penn) als einen zeitlichen Prozess dar, der sich durch die Erfahrung des gemeinsamen Kampfes, ziviler Momente und durch geteiltes Leid und gemeinsame Trauer entwickelt.

Der zweite Teil (0:27:58–1:13:01) setzt dem einen radikalen Bruch entgegen und restrukturiert das affektive Muster des Films rund um die Präsenz des Opfers Oahn (Thuy Thu Le), das entführt, vergewaltigt und getötet wird. Spürbar gemacht wird diese Präsenz für die Zuschauer in der Erfahrung einer grundlegenden Störung innerhalb der Gruppe, die sich aufspaltet in Meserve und seinen Handlanger Clark (Don Harvey), einen gedankenlosen Mitläufer (John C. Reilly), den hin- und her gerissenen Diaz (John Leguizamo) und den Protagonisten und ‚*conscientious objector*‘ Eriksson (Michael J. Fox).

Der Schluss des Films (1:13:01–1:39:28) schließlich widmet sich dem Konflikt zwischen der Binnenlogik einer militärischen Wertegemeinschaft und einem zivilen Wertehorizont in einem ständig neu ansetzenden Versuch Erikssons, dem Unrecht irgendeine Form von Anerkennung zu verschaffen.

Ein zentraler analytischer Schlüssel liegt in der Tatsache, dass das Thema der Herausbildung einer übergeordneten Körperschaft in *CASUALTIES OF WAR* durchgängig thematisiert wird. Aspekte des Aufgehens des einzelnen Individuums in der kollektiven Ordnung des Militärs ziehen sich leitmotivisch durch die affektdramaturgischen Konstellationen des Films. Ich zitiere aus der Definition dieser Kategorie von Pathoszenen:

¹⁶⁴ Peretz: *Becoming Visionary*.

¹⁶⁵ Die dramaturgische Anordnung der Pathoszenen von *Casualties of War* übernehme ich aus der Arbeit des Projektteams um Hermann Kappelhoff, das diesen und andere Kriegsfilme einer vergleichenden Methode qualitativ-empirischer Filmanalyse unterzogen hat: http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/filme/casualties_of_war/index.html [Letzter Zugriff: 14. November 2016].

Figurativ bewegen sich diese Pathoszenen stets zwischen zwei Polen: Zum einen die Betonung individueller Körperlichkeit; diese vermittelt sich inszenatorisch über Bilder einer physischen Nähe, gesteigert in Bildern einer physisch drängenden Enge, in letzter Zuspitzung schließlich in der Inszenierung einer individuellen Körperlichkeit, die explizit nicht oder noch nicht im Gruppenkörper der Truppe aufgeht bzw. aufzugehen vermag. Zum anderen in der Verschmelzung individueller Körperlichkeiten zum Gruppenkörper; dieser Verschmelzung wohnt stets eine zeitliche Dimension inne – als ihr Ausgangspunkt wird das Individuum betont, der Übergang geht inszenatorisch stets mit einer Formierung mehr oder weniger insuffizienter Individualkörper zu einem durchschlagenden Gruppenkörper einher. Dieser zweite Pol rückt oftmals das Motiv des militärischen Drills als treibende Kraft der Verschmelzung ins Zentrum, bildkompositorisch mündet die geglückte Verschmelzung oftmals in geometrische Figurationen des Gruppenkörpers.

Das affektive Potential dieser Pathoszenen gründet sich auf Erfahrungen des Ich-Verlusts einerseits, Erfahrungen einer Entgrenzung individueller Potentiale im Gesamtzusammenhang des Gruppenkörpers andererseits.¹⁶⁶

Hier findet in *CASUALTIES OF WAR* nun eine doppelte Verschiebung statt: Zum einen gerät die affektive Dimension deutlich aus dem Gleichgewicht von der Entgrenzung des Individuums hin zur Angst und Beklemmung. Zum anderen wird das nicht-aufgehende Individuum, Eriksson, nicht einfach als insuffizient dargestellt, sondern als jemand, der sich widersetzt, der in *diesem* Körper nicht aufgehen will. Während die durchgehende Inszenierung einer problematischen Formierung des Gruppenkörpers die Affektdramaturgie über den gesamten Verlauf des Films hinweg bezeichnet, ist damit zugleich auch das Erfahrungsmuster gegeben, dass die militärische Organisationsform einer moralisch bewertenden Haltung zugänglich macht. Die physische Verschmelzung in und die Herauslösung individueller Körper aus dem Gruppenkörper – im Gefecht, im Camp und auf dem Marsch – bildet den permanenten Hintergrund, vor dem die moralischen Fragen Gestalt gewinnen. Diesen Prozess der Formation und De-Formation als zugleich audiovisueller Struktur und affektiv-moralischem Urteil gilt es nun detailliert zu rekonstruieren.

Nach der eröffnenden Klammer führt der Film direkt in eine unübersichtliche Situation, eine Dschungelkampfszene ein (0:02:15 – 0:09:54). Eine expositorische Kamerafahrt parallel zu den sich bewegenden Figuren wird durch statische Kompositionen abgelöst, deren räumliche Bezüge kaum nachvollziehbar sind. Zu Stasis, Dunkelheit und fragmentiertem Raum treten dann hektischer werdende Dialoge und die Geräusche unregelmäßiger Mörsergeschosse in der Ferne hinzu.

¹⁶⁶ Hermann Kappelhoff et al.: Definition der Kategorie „Formierung eines Gruppenkörpers (corps)“. <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/kategorien/formierung/index.html> [letzter Zugriff: 14. November 2016].

Diese physische erfahrbare Drucksituation löst sich in einer entfesselten Montage einschlagender Bomben, rennender oder getroffener Körper, Lichtblitzen und Dunkelheit und geht dann in eine anderen Form der Drucksituation über: Ein Soldat – Eriksson – gerät zwischen einer Bedrohung von oben (den näher kommenden Bomben aus dem Off) und einer Bedrohung von unten (er ist mit den Beinen in einen Tunnel des Vietcong eingebrochen) buchstäblich in die Mangel. Im Laufe der Szene überwindet dann aber eine andere Figur – Meserve – die einzelnen Dimensionen dieses Drucks: Er verbindet durch seine zielstrebige Bewegung die disparaten Räume und rettet Eriksson vor der Gefahr aus dem Tunnel und vor den näher kommenden Einschlägen. Zum Abschluss kooperieren sie erfolgreich gegen einen feindlichen Soldaten in einem explosiven Tötungsrausch und begründen so den wehrhaften Gruppenzusammenhang: Erst der aggressive Trieb der wie ein einziger Körper agierenden Soldaten ist hier in der Lage, sich gegen einen Feind zu behaupten, der mit der Natur verbündet ist und hinter bzw. unter den sichtbaren Oberflächen operiert. Diese Erfahrung von Kampf und Waffentechnologie als audiovisueller Phantasie der Omnipotenz und der Überwindung der chaotischen Kräfte des Feindes und der Natur ist im klassischen Kriegsfilm ein Kulminationspunkt – in *CASUALTIES OF WAR* ist es der Ausgangspunkt, der die tragische Fallhöhe der Truppe als Held markiert.

In den folgenden zwei Szenen (0:09:54 – 0:13:52 und 0:13:52 – 0:19:45) generiert und konsolidiert sich der so begründete Zusammenhalt der Gruppe durch die körperliche Eingliederung individueller Körper in die geschlossene Bewegung durch ein vietnamesisches Dorf hindurch sowie die dabei zugleich erfolgende Abgrenzung nach außen. Ganz und gar eingegliedert in die Gruppe werden alle Individuen dann im Modus des erneuten gemeinsamen Kampfes (0:13:52 – 0:19:45) und der gemeinsamen Trauer um den gefallenen Kameraden Brownie (0:19:45 – 0:23:48) als einer Bewegung, die die Körper und Gesichter der Soldaten ergreift und in der expressiven Reaktion der Trauer und des Zorns miteinander synchronisiert. Tod und Leiden werden hier als etwas inszeniert, das sich erst in der Vergemeinschaftung durch den Gruppenkörper realisiert: die Kameraden teilen unweigerlich den Schmerz des Einzelnen, versuchen diesem Teilen einen Sinn zu geben und reagieren mit Wut und Verzweiflung.

Nach den Szenen der Trauer und des Zorns, mit denen sich die Gruppe endgültig zusammenschweißt, offenbart diese neue, übergreifende Körperlichkeit auch ihr unheimliches Potential als eine übergriffige Körperlichkeit, die sich durch Frustpotential und sexuelle Aggression auszeichnet. Der klassische Hollywoodkriegsfilm der 1940er und 1950er verwendet sehr viel Zeit darauf zu zeigen, wie sich die Soldaten aus einem zivilen Hintergrund herauslösen und in die militärische Gesellschaft eingehen. In *CASUALTIES OF WAR* ist dieser Übergang von Beginn an vollzogen und wird in seiner sexuellen Dimension explizit gemacht,

indem das klassische dramaturgische Muster ab der Szene gebrochen wird, in der den Soldaten ein Bordellbesuch verweigert wird (0:23:48 – 0:27:58). Ein aggressiver männlicher Sexualtrieb gerät so selbst zum Initiationsprinzip und die Verweigerung der Bedürfnisse dieses Trieb durch einen Wachposten wird zu einem Mangel der Schlagkraft des Militärs: Die Kamerafahrt parallel zu den Figuren stellt diese als eine dynamische Einheit dar; abrupt wird ihre fließende Bewegung gestoppt – es gibt keinen Sex, denn der ist heute Abend vom Feind ausgebucht worden.

Es ist, als ob sich der Rückstau dieser aufgehaltenen Bewegungsdynamik in eine Angst einflößende Qualität dieser Körperlichkeit spürbar umsetzt: Die militärische Sozialität setzt sich über diese Selbstbeschränkung hinweg und vergeht sich am Zivilen. Die Entführung einer jungen vietnamesischen Frau (0:27:58 – 0:31:40) führt die Zuschauer mit einem unmittelbaren inszenatorischen Bruch in eine Figuration des Horrorgenres ein: Eine Kamerafahrt wird durch die Dauer und die Bewegungsqualität als eine ‚subjektive‘ Perspektive markiert, die jedoch zunächst keiner konkreten Figur zuzuordnen ist. Die Dunkelheit, eine antizipierende Musik, das blaue Licht der Nacht und die markante Röte einer Taschenlampe tragen dazu bei, für die Zuschauer das Ausdruckserleben einer spürbaren Präsenz zu gestalten, einer Entität mit unbekanntem Kräften und Eigenschaften, die sich nicht endgültig oder vollständig im Bild manifestiert. Genau dies meint die Genremodalität des *Horrors* und während der klassische Kriegsfilm diese Erfahrungsform dem Feind und der Natur zuordnet, werden sie hier nun mit der Gruppe verbunden: Der Umschnitt enthüllt zwei Blickträger dieser Angst einflößenden Körperlichkeit – Clark und Meserve. Das Ergebnis ist, dass die Entität, das ‚Monster‘ dieser Szene keine einzelne Figur ist, sondern die Gruppe als eine Körperlichkeit, von der wir nun wahrnehmen, dass wir nicht wissen, wozu sie fähig ist.¹⁶⁷

In den folgenden Szenen (0:31:40 – 0:44:43) gestaltet sich auf Ebene der Figuren- und Kamerachoreographie der Kampf zwischen Eriksson und Meserve um die Deutungshoheit darüber, was ‚Armee‘ und ‚Zusammenhalt der Gruppe‘ bedeuten und was für Handlungsweisen dem entsprechen. Dieser Konflikt wird als ein Kampf um Oahns Körper inszeniert, der zugleich ein Kampf um die Position des zivilen Einspruchs im Inneren des militärischen Körpers ist. Denn um so etwas wie zivile Werte zur Geltung zu bringen, muss Eriksson immer wieder den temporären Austritt aus bzw. die Konfrontation mit der Gruppe und Meserve riskieren. Die Integration individueller Körper in die Gruppe wird zu einem Spiel der zentrifugalen und zentripetalen Kräfte des Gruppenkörpers.

167 Vgl. zur weiteren Analyse dieser Szene Bakels: *Der Klang der Erinnerung*, S. 281–286.

Die Choreographie der Figuren im Verhältnis zum Raum und zueinander ist auch die dominante Ebene, auf der anschließend die Deformation der Gruppe als Ursache oder als Bedingung der Möglichkeit der Vergewaltigung gestaltet wird (0:44:43 – 0:54:30). Als die Vergewaltigung geschehen ist, fällt ein entscheidender Wortwechsel, der die Bedeutung dieses Kampfes noch einmal anders rahmt:

Meserve: You probably like the army, don't you Eriksson? I hate the army.

Eriksson: This ain't the army. This ain't the army, Sergeant.

Dahinter steckt im Grunde die Frage, ob die ‚Armee‘ in etwas bestehen könne oder dürfe, das mit der Zugehörigkeit zur rein männlichen Gemeinschaft eine Bindung an Zivilität ausschließt und sich allein auf einen archaischen Grund des Krieges beruft. Diesen Kampf um die Deutungshoheit und um die Wirkungsmächtigkeit der Gruppe verliert Eriksson: Er scheitert mit dem Versuch, ihr zur Flucht zu verhelfen (0:54:30 – 1:04:01), und muss ohnmächtig zusehen, wie Oahn inmitten einer chaotischen Gefechtssituation in einem hoch stilisierten Leidensbild ermordet wird (1:04:01 – 1:13:01).

Die letztgenannte Szene durchkreuzt die klassische Logik der Gefechtsszene als einer direkten Verbindung der Formierung des Gruppenkörpers mit dem Entgrenzungspotential der Waffentechnik.¹⁶⁸ Die Verschmelzung der vielen Individuen zu einem durchschlagenden Gruppenkörper offenbart ihre selbstzerstörerische Tendenz. Zudem wird das zentrale Pathos des Kriegsfilms – die existentielle Einsamkeit des Individuums im Moment des Schmerzes und des Todes – nicht mehr an eine Erfahrung des geteilten Leides und der sinnstiftenden Rekonstitution der Gruppe gebunden. Es wird stattdessen zum Movens einer Herauslösung des Betrachters aus der Armee und im Folgenden zur affektiven Bindung an eine insistierende, lastende Erfahrung der Zeugenschaft.

In der Wiederholung der Bewegungsmuster und in der Dehnung der Ereignisse zwischen der Entführung und der Tötung entfaltet sich für die Zuschauer die Erfahrung der physisch spürbaren Kräfte des Gruppenkörpers als Zusammenhalt und als Aggressor. Und es gilt dabei nicht nur eine Haltung zu der Vergewaltigung einzunehmen, sondern vielmehr zu der Tatsache, dass die Wahrnehmung der Zuschauer von der ersten Kamerafahrt des Films an in diesen übergriffigen Körper eingewoben, mit ihm solidarisiert war. Es gilt auch eine Haltung zum Scheitern der Flucht, zum Scheitern des Einspruchs und der Ohnmacht Erikssons zu gewinnen. Für die Zuschauer realisiert sich im Verlauf des mittleren Teils des Films ein moralischer Konflikt zwischen der verurteilten Grausamkeit gegenüber Oahn und dem Imperativ des Gruppenzusammenhalts auf der Ebene ihrer sinnlichen Er-

168 Vgl. zur weiteren Analyse dieser Szene Bakels: *Der Klang der Erinnerung*, S. 286 – 294.

fahrung als ein Prozess der ständigen audiovisuellen Formation und Deformation der Physis der Gruppe. Die zeitliche Dehnung ist zugleich die notwendige Dauer des Prozesses in dem Eriksson als neue Form des Protagonisten des Kriegsfilms entstehen kann: nicht der entfesselter Krieger, nicht der kampfproben Veteran und auch nicht der stille Heroismus des einfachen Infanteristen, der alle Leiden und Strapazen auf sich nimmt, sondern der Soldat, der verzweifelt seine moralische Integrität bewahren will.

Das letzte Drittel des Films ist ein Kräftemessen zwischen einem moralisch-wertenden Anspruch des Individuums und der Armee als einer statischen, nicht empathiefähigen Gesellschaftsform, begleitet von der Frage nach einem Sinn der Erfahrung von Sterblichkeit und Verletzlichkeit (1:18:56 – 1:23:04) und gesteigert in einem Ausbruch von Angst und Wut (1:26:38 – 1:31:13). In zwei kurzen Szenen wird gezeigt, wie Eriksson versucht, eine interne Untersuchung der Entführung, Vergewaltigung und Ermordung zu erwirken (1:16:04 – 1:18:56 und 1:23:04 – 1:26:38). Darin wird die militärische Führung als eine von Leid und Zerstörung unbewegte Ordnung wahrnehmbar, die das aggressive Selbstbehauptungsrecht als ihr oberstes Prinzip artikuliert.

Entscheidend ist, dass Eriksson in diesen Szenen nicht mehr als Randfigur im Feld der Kraftverhältnisse der Gruppe verortet ist, sondern sich herauslöst und ihr unmittelbar als Individuum gegenübertritt. Dies gilt auch für die Szene der Trauer (1:31:13 – 1:34:49) – in der Eriksson ‚beichtet‘ und bewirkt, dass die Leiche geborgen wird – die nun nicht mehr der rituelle Gedenkakt ist, in dem sich ein Gemeinschaftsbezug vollzieht. Die Trauer als ein an die Zuschauer gerichteter Erinnerungsappell findet nun weder, wie noch zu Beginn des Films, innerhalb der diegetischen Gemeinschaft der Gruppe noch über extradiegetisch hergestellte musikalische Stimmungen oder symbolische Bezüge statt. Die Kontemplation des Ausstiegs aus der militärischen Ordnung gerät zur Bedingung der Möglichkeit von Trauer und verbindet sich so mit der individuellen Erfahrung von Leid als dem Verlust von Zivilität. Erst der Auftritt einer *deus ex machina* in Form eines militärischen Seelsorgers eröffnet die Möglichkeit, der Unverzeihlichkeit des Verbrechens einen Raum zu geben.

Die folgende Szene vom Militärprozess (1:34:49 – 1:39:28) zeigt dann noch einmal in ihrer absoluten Reduktion, den fixen Standpunkten und begrenzten Kadrierungen, die Inkongruenz von militärischer Justiz und ihrem formalen Urteil einerseits und einem affektiv-moralischem Standpunkt andererseits. Diese Szene zeugt damit von einer Unabgeschlossenheit des Konflikts, der als Kampf um den Körper der Frau begann und als Streit um den Ort des moralischen Einspruchs innerhalb oder außerhalb der militärischen Körperschaft weitergeführt wurde. Dies setzt sich darin fort, dass über eine im voice-over wiederholte Drohung durch den Vorgesetzten das Militär das Recht auf Zorn und Aggression für sich rekla-

miert. Dem Individuum bleiben nur der Schrecken und der Nachhall, die Erinnerung an eine belastende Erfahrung und eine ständige Wiederkehr des irreversibel Geschehenen. Gerade die pathetische Überhöhung der Schließung der narrativen Klammer (1:39:28 – 1:42:51) entlässt die Zuschauer in einer höchst ambivalenten Stimmung.

Die Inszenierung der Formierung eines Gruppenkörpers in *CASUALTIES OF WAR* zeichnet sich dadurch aus, dass sich diese Formierung in ihrem unbedingten Anspruch als eine Angst einflößende Entität darstellt, die jede Form der Abweichung sanktioniert. Die Inszenierung einer individuellen Körperlichkeit, die nicht im Gruppenkörper der Truppe aufzugehen vermag, wird so zu einem moralischen oder ethischen Anspruch an eben diesen Gruppenkörper. Teilt man zu Beginn noch die Trauer und den Zorn der Soldaten über den überraschenden Tod der Figur Brownie, so ändert sich dies zunehmend in Verwunderung und Empörung über ihr Verhalten und letztlich in das Gefühl der Schuld als machtloser, aber doch kompromittierter Zeuge. Ein spezifisches Empfinden wird so als ein individuelles, subjektives Ich-Erleben als moralisches Verhältnis zu den Gesellschaftsformen Militär und Nation gestaltet.

Eine Szene aus dem letzten Teil des Films führt diese dramaturgische Entwicklung noch einmal in konzentrierter Form vor (1:18:56 – 1:23:04): Die Kompanie marschiert. Ein scheinbar kompakter, geschlossener Körper der Armee bewegt sich wie eine Schlange über die Strasse. Ein Segment ist dabei jedoch deplatziert. Ein Neuling (Darren E. Burrows) hat den Anschluss an seine Abteilung verloren, sucht Schutz und Geselligkeit bei Eriksson und seinem Vertrauten Rowan (Jack Gwaltney). Diese weisen ihn genervt ab, was unmittelbar zu seinem Tod führt: Ausgestoßen, aussortiert, weicht er von der Strasse ab und wird von einer Mine zerfetzt. Ungerührt setzt die Armee ihren Weg fort. Die Kamera – und Eriksson – jedoch verharren noch für einen Moment auf dem Körper des Toten, die Augen zum Himmel aufgerissen, eine sentimentale, getragene Streichermelodie setzt ein. Die Unmöglichkeit eines restlosen, reibungslosen Aufgehens des Individuums in den Gruppenkörper erscheint in dieser neuen Perspektive, in der Aufsicht der Kamera, nicht mehr als Zeichen der Insuffizienz des Individuums, sondern als eine Form, in der Körper als das Verwundbare entdeckt werden und das Nicht-Aufgehen des fragilen und gefährdeten Lebens, zum Mal, zum Makel des Gruppenkörpers wird. Eine Pluralität der sich gegenseitig ausgesetzten Körper wird hier als völlig neue Dimension in den Pathoszenen der Formierung eines Gruppenkörpers inszeniert.

4.4.2 Eine Erziehung der Sinne

Im vorherigen Kapitel ging es darum zu zeigen, inwiefern CASUALTIES OF WAR einen Parcours aus den narrativen, inszenatorischen und affektiven Grundformen des Kriegsfilmgenres gestaltet, indem er eine starke Bindung der Gruppe entstehen und schließlich im moralischen Konflikt brechen lässt. Im Folgenden soll beschrieben werden, wie der Film bestimmte Bildformen einsetzt und variiert, um die Wahrnehmung der Zuschauer in spezifische Verhältnisse zu den diversen Körperlichkeiten Erikssons, des Opfers, Meserves, der Gruppe und des Militärs zu versetzen. Dabei beziehe ich mich auf eine Studie des Philosophen und Komparatisten Eyal Peretz, der in De Palmas Filmen eine spezifische inszenatorische Logik untersucht hat.¹⁶⁹ Diese Logik stellt sich als eine Ethik der Wahrnehmung, der Bewegung, des Kadrierens und Dekadrierens dar, ein Denken des Körpers und der Multimodalität des Empfindens im Zeichen der Erfahrung von *Horror*, *Suspense* und *Thrill*.

Die Verknüpfung dieser inszenatorischen Logik mit der affektdramaturgischen Analyse des Films soll es ermöglichen, CASUALTIES OF WAR als eine Gestaltung moralischer Gefühle evident zu machen: die sinnliche Adressierung der Zuschauer über eine Verwebung der diegetischen Zeugenfigur mit den bildlichen Operationen des Films. Die zeitliche Entfaltung der Genrefigurationen und der spezifischen, expressiven Bild- und Bewegungsmuster gestalten ein körperliches Empfinden, in dem sich die Position des Zeugen – seine Anklage und sein Scheitern – mit einer Position der Zuschauer verbindet. Diese Inszenierungsmuster sollen als eine kulturelle Form der Modulation eines Zuschauergefühls als Schuldgefühl nachvollziehbar gemacht werden. Es soll gezeigt werden, wie sie die Wahrnehmung des Geschehens in einen Zustand der Retrospektion und der Irreversibilität versetzen, durch Formen der Dehnung, der Wiederholung und der Isomorphie, durch audiovisuelle Verlaufsgestalten, deren expressive Qualitäten sich für die Zuschauer als die Wahrnehmung einer Welt entfalten, in der sie sich schuldig fühlen.

Nach Peretz werden Moral und Bedeutung bei De Palma als Ereignisse zwischen Körpern, Bewegungen und sinnlichen Exzessen hergestellt. Es geht um Figurenchoreographien, Kamerabewegungen, Kadrierungen, Split-Screens und andere Formen, in denen die Bewegung der Körper vor der Kamera nicht zu trennen ist von der Bewegtheit des Bildes selbst und von der Bewegtheit der ins-

169 Peretz: *Becoming Visionary*. Peretz' detaillierte Analysen widmen sich den Filmen *CARRIE* (USA 1976), *THE FURY* (USA 1978), *BLOW OUT* (USA 1981) und *FEMME FATALE* (F 2002); der theoretische Hintergrund geht von Platons Bilderskepsis über Lacan, Derrida und Nancy hin zu Cavell und Deleuze.

Bild-gesetzten Weltausschnitte. Dies meint nicht ‚nur‘ Stil und Selbstreferentialität, sondern bearbeitet unmittelbar das Verhältnis von Sinnproduktion und Sinnlichkeit.¹⁷⁰

Im Zentrum steht bei Peretz das Prinzip, den Beginn und das Ende der Kamerabewegung als Formen der destabilisierten Orientierung und Bedeutungs-gene-se zu nutzen.¹⁷¹ Dies ist auch in *CASUALTIES OF WAR* von der ersten Szene (0:00:40 – 0:02:15) an präsent: Es beginnt mit einer stehenden Einstellung auf das Interieur eines Straßenbahnabteils, die Kamera ist in der Mitte des Gangs ungefähr auf Hüfthöhe positioniert, so dass das Abteil symmetrisch aufgeteilt wird. Ein gutes Dutzend Leute verteilen sich recht gleichmäßig auf das Bild, in der rechten unteren Ecke ist eine Zeitungüberschrift – „NIXON RESIGNING“ – deutlich zu lesen. Die Bahn fährt durch einen Tunnel in eine Station ein, rote Lichtquellen fahren am Bildrand vorbei, die Bahn hält, Leute steigen ein und aus. Just in dem Moment, in dem eine der einsteigenden Figuren, eine asiatisch aussehende junge Frau mit bunten Ordnern an die Brust gedrückt, sich auf einen Platz mit dem Rücken zur Kamera setzt, beginnt diese eine Fahrt nach vorn (0:01:07). Die Kamera fährt an ihr vorbei und weiter auf eine andere Figur zu, den Star des Films, Michael J. Fox, schlafend den Kopf an das Fenster gelehnt. Als die Kamera ihr Ziel erreicht und die Bewegung anhält, überträgt sich ihre Bewegung auf eine Bewegung der Bahn: Diese fährt ruckartig los und die Figur erwacht und blickt mit einer Mischung aus Neugier, Ungläubigkeit und Erschrecken in das Off. In genau dieser Folge von Ereignis und Bewegung stellt sich das ein, was Peretz als den offenen Horizont der Bedeutungsschöpfung bezeichnet: Der Film deutet uns Zuschauer auf etwas hin, auf eine signifikante Verbindung, ohne dass sich das schon in so etwas wie narrative Information ummünzen ließe.

Ein kurzer Einstellungswechsel von Großaufnahmen auf ihn und halbnahen Point-of-view-Einstellungen auf die junge Frau werden von einer einsetzenden Musik untermalt: Es ist das Bambusflöten-Motiv, dass uns später als das Motiv der Entführung wiederbegegnen wird, genauso wie die roten Lichtblitze, die dazu auf sein Gesicht fallen, als die rote Taschenlampe der Entführer wiederkehren werden. Noch während die ersten Töne der Bambusflöte nachhallen, fährt die Kamera von seiner Position aus auf die junge Frau zu, porträtiert sie in Untersicht, während die Zeitung hinter ihr aufgefaltet wird und erneut „NIXON RESIGNING“ deutlich ins Bild gesetzt wird. Zum Ende eines kurzen Schuss-Gegenschuss-Wechsels wendet sie die Augen ab und die Kamera verharrt im folgenden Umschnitt auf ihm, der den

¹⁷⁰ Peretz: *Becoming Visionary*, S. 127.

¹⁷¹ Peretz: *Becoming Visionary*, S. 36: „In De Palma’s films, it is always the arrest of the camera’s movement that punctuates, that gives the period, and it is always highly instructive in watching his films to notice precisely when he decides to stop moving.“

Kopf wieder an die Scheibe lehnt, und das Bild blendet langsam in den Dschungel über. Die folgenden 100 Minuten sind der Versuch zu entfalten, was dieser Moment des Zusammenzuckens bedeutet, in welchem Sinne sich die konkreten und die metaphorischen Opfer des Krieges in die Gegenwart zusammenzuckender Körper eingetragen haben werden.

Im Durchlauf durch verschiedene, immer wieder reaktualisierte Bewegungsmuster und sich zueinander verhaltende Blick- und Bewegungsachsen sowie die damit verbundenen Gefühlskomponenten wird die Zuschauerwahrnehmung mit einer Figuration des Zeugen verwoben. Diese ist dabei aber nicht identisch mit einem empathie- oder sympathiebasierten Verhältnis zu einer fiktiven Figur, sondern ein Strukturprinzip der audiovisuellen Gestaltung einer Relation zwischen Körpern.¹⁷²

In der Szene der nächtlichen Entführung Oahns aus ihrem Heimatdorf (0:27:58 – 0:31:40) verläuft diese Perspektivierung in drei Abschnitten: Zuerst gibt es eine Identität der Kamerabewegung mit einem unheimlichen Körper, dann bindet sich die Kamera an Eriksson als Zeugen, den sie alternierend mit Point-of-view-Aufnahmen fixiert und schließlich entwickelt sich ein dynamischer Wechsel der Perspektiven. Dieser Verlauf geht einher mit einem Prozess des Durchlaufens von Angst, über Unruhe, hin zu Mitleid und schmerzhafter Schuld, einer Implikation in verwerfliches Verhalten und den gelähmten Impuls des Anhaltens der Zeit, des Rückgängigmachens:

Die kompositorische Anordnung von sinnlich erfahrbaren Bildern der *Angst*, des *Mit-sich-Ringens* und des *Schmerzes* lässt sich hier als ein Parcours betrachten, der gewissermaßen als ein Affektskript des Schuldgefühls gefasst [...] werden kann.¹⁷³

Das ungläubige Staunen im Gesicht von Michael J. Fox ist deshalb auch kein individuelles, der Figur zuzuschreibendes personales Empfinden, es ist genau die Übergangszone der Affekte, es ist die Zeit der Verwandlung des Bilds als Horrorfiguration in ein Bild der Unruhe, es ist die Zeit der Verwandlung der Unruhe in Mitleid und Lähmung.¹⁷⁴ Und diese Zeiten des Übergangs in den Mikrobewegungen des Gesichts einerseits und der Choreographie der Figurenkörper und Kamerabewegungen andererseits sind zusammen die Erfahrung der Zeitlichkeit eines Schuldgefühls im Moment seiner Entstehung als lähmendes Erschrecken.

Auch die Szene der Vergewaltigung (0:44:43 – 0:54:30) ist ein Beispiel dafür, wie CASUALTIES OF WAR das Verhältnis von Figuren und Raum als eine zeitliche

¹⁷² Peretz: *Becoming Visionary*, S. 41.

¹⁷³ Bakels: *Der Klang der Erinnerung*, S. 286.

¹⁷⁴ Vgl. zum Staunen als Affekt-Bild: Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 124 – 127.

Dynamik des Wechsels von energischen Bewegungsimpulsen und schmerzhaften Hemmungen inszeniert und somit als eine affizierende Zeitstruktur gestaltet. Die Choreographie der Figuren und der Kamera, die Dynamik der Blicke und Gesten verwickeln die Zuschauer in einen Prozess des Herausgefordertseins und des Positionbeziehens im Rahmen einer eskalierenden Konfliktsituation. In der zeitlichen Entfaltung dieses Konfliktes entsteht eine Wahrnehmung des Raums der Gruppe als ein Feld von Anziehungs- und Abstoßungskräften, von Kollisionen und Frontbildungen. Diese Entfaltung erscheint auf affektiver Ebene als eine Gefühlsdramaturgie der Empörung, des Ekels¹⁷⁵ und der ohnmächtigen Entgeisterung.

Es beginnt mit einer langen Einstellung (0:44:43–0:46:01), einer langsamen Kranfahrt aus einer Aufsicht in Totale nach unten, in der zunächst Diaz, Meserve, Clark und Hatcher zu sehen sind, im Off hört man die Geisel in der Hütte husten, an der die Gruppe eine Rast einlegt. Mit der Fahrt kommt Eriksson halbnahe vorne sitzend ins Bild, während Meserve aus dem Hintergrund zu ihm schlendert. Meserve verwickelt Eriksson in ein Gespräch, dessen betonte Lässigkeit zugleich auf eine extreme Anspannung verweist: Es geht um die verbale Evokation der fundamentalen Feindlichkeit der Umgebung und die Beschwörung eines Zusammenhalts und gegenseitiger Angewiesenheit trotz allem. Als Eriksson verlegen Zustimmung murmelt, fordert Meserve ihn auf mitzukommen.

Der Lauf der folgenden Eskalation folgt der Logik eines ständigen schlagartigen Wechsels der Bewegungsintensität und der Etablierung des Platzes vor der Hütte als einer Arena (0:46:01–0:49:31). Das Bild schneidet um auf eine Perspektive aus dem Inneren der Hütte heraus, eine Fahrt und Schwenk-Kombination folgt dabei Meserve und Eriksson, die in einer geschwungenen Halbkreisbewegung auf die Veranda der Hütte laufen, wo mit der fließenden Kamerabewegung Oahn hustend ins Bild kommt. Diese Dynamisierung mündet aber sofort in eine sehr starre Bildkomposition, in der Oahn zwischen Eriksson auf der linken und Meserve auf der rechten Bildhälfte eingerahmt wird. Die Symmetrie der Komposition wird aber durch Meserves Aggressivität verschoben. Mit seinem Versuch, die Geisel zu küssen, erhöht sich die Schnittfrequenz und die verbale und gestische Intensität. Als Meserve immer heftiger fordert, Eriksson müsse sich an der bevorstehenden „*interrogation*“ der Gefangenen beteiligen, wird dieser aktiv und es folgt eine erneute Kombination aus Figuren- und Kamerabewegung, die sich zu der vorherigen genau komplementär verhält: Der Kampfplatz ist bereitet.

175 Ich danke Tobias Haupts für den beharrlichen Hinweis, dass die Figuration des Ekels für diese Szene zentral ist.

Eriksson wird vom zeternden Meserve verfolgt, durchläuft die anderen Figuren, die jedoch auf seine Bewegung erst träge reagieren und sich dann um den immer wüster schimpfenden, mit seinem Gewehr um sich schlagenden Meserve als dem Pol mit der größeren Anziehungskraft versammeln. Die folgende, sehr regelmäßige Schuss-Gegenschuss-Montage (0:46:57–0:48:01) zeigt im Wechsel die sich immer massiver formierende Gruppe um Meserve und den aus diesem Gravitationsfeld ausgetretenen Eriksson. Nachdem die verbale Drohung durch homophobe Beleidigungen Eriksson nicht zurück in den Gruppenkörper holt, schlägt Meserves Aggression in eine neue Stufe um – eine neuer Einstellungswechsel zeigt im Profil in Großaufnahme, wie Eriksson von ihm und Clark physisch bedrängt wird. Als auch dies nicht hilft, droht Meserve damit, dass die Geisel vielleicht nicht das einzige Vergewaltigungsopfer bleiben könnte, womit Eriksson erneut vor der physischen Vereinnahmung flieht und der Konflikt sich in eine Duellsituation mit gezückten Waffen wandelt.

Aber auch diese Kombination aus schnellen Schnitten und hastigen Bewegungen wird wieder entschleunigt. Meserve schleudert dem verduztten Eriksson seine Waffe zu, denn er hat den Kampf um den Körper der Geisel längst gewonnen. So wird die nun folgende Vergewaltigung zu einem unmittelbaren Resultat des Bruchs im Gruppenkörper (0:49:31–0:50:53): Mit einem Monolog, FULL METAL JACKET (USA/UK 1987, Stanley Kubrick) zitierend, über das männliche Geschlechtsteil als eigentlicher Waffe, bewegt sich Meserve durch die anderen Figuren hindurch auf dem gleichen Halbkreis zurück in die Hütte, zum Opfer. Während die Kamera ihm folgt, bilden die Anderen nun die Barriere zwischen Eriksson und der Vergewaltigung. Eine melancholische Musik setzt ein, untermalt die Ausweglosigkeit des Geschehens: ein Kontrapunkt für die ununterbrochenen Schreie Oahns.

Mit Oahns kurzen Fluchtversuch auf die Kamera zu, mit der Eriksson und die Zuschauer zugleich adressiert werden, setzt wieder jene Inszenierungsweise ein, die schon in der Szene der Entführung auf das Ergreifen der Geisel folgte: Das Gesehene wird an die Figur des Zeugen gebunden. Ein Gegenschuss auf den erschöpft und ungläubig blickenden, Eriksson wechselt mit dem Anblick Meserves, der die schreiende Oahn auf den Tisch drückt und ihre Hose zerreißt. Eriksson langsame Seitwärtsbewegung wird ergänzt durch eine leichte Kamerafahrt seitwärts auf die stattfindende Misshandlung, die kaum von der ins Bild kommenden Wand verdeckt wird. Als Eriksson bei dem debil grinsenden Clark ankommt, erfolgt ein erneuter Schnitt auf Meserve, der sich umdreht und in die Kamera ruft: „You wanna watch?“ Als Eriksson nun mit einiger Verzögerung einfällt, dass er dies vielleicht nicht will, wird er von Clark gepackt und mit gezücktem Messer erst gezwungen weiter hinzuschauen und dann jedoch weggeschickt.

Ein Umschnitt zeigt nun in einer Halbtotalen und starker Teleoptik die Hütte in der Meserve weiterhin deutlich hörbar, aber kaum mehr sichtbar, sein Opfer malträtiert, davor der Rest der Gruppe und in der rechten Bildhälfte Eriksson, der mit dem Rücken zum Geschehen der Kamera entgegen läuft (0:50:32–0:50:53). Dieses Bild ist dabei extrem verkantet. Die Verbannung Erikssons aus dem Gruppenbild mit Vergewaltigung führt dazu, dass die Zeugenposition direkt in die Bildstruktur selbst eingetragen wird: „He doesn't watch while his comrades violate the girl, but his presence is literally the frame through which we see it.“¹⁷⁶ Im Zwiespalt aus stillgestelltem, voyeuristischem Blick und Nicht-Sehen-Wollen, in der Spannung aus Wahrnehmung und dem exzessiven Ereignis, das in keinen bloß registrierenden Sehen und Hören aufzugehen vermag, gerät das Bild aus den Fugen. Die Vergewaltigung wird zu einer passiv zu erleidenden Dauer, in der dieses Bild, in seiner Gebrochenheit und Unvollständigkeit, auszuhalten ist.

Im Folgenden bleibt diese starre Einstellung konstant, mit zwei durch langsame Überblendungen überbrückten zeitlichen Sprüngen, in denen der weitere Vollzug der Gräueltat jeweils ausgespart wird (0:50:53–0:52:53). Während die Musik eine größere orchestrale Intensität entfaltet und die Schreie kaum mehr zu hören sind, wechselt der Dialog zwischen der Frage der Reihenfolge und dem in seiner Banalität empörend obszönen Wunsch Hatchers nach einem kalten Bier und anderen Erinnerungen an ein ziviles Dasein, die zu einer bössartigen Karikatur ihrer selbst werden.

Die Vergewaltigung wird durch die verkantete, statische Kamera, den eigentlichen Akt unsichtbar machend, als ein ohnmächtiges Bild inszeniert, als ein insistierender aber machtloser Blick. Als die Gruppe nach der vollzogenen Gräueltat lose auf der Veranda verteilt hockt, ist das Bild durch die Nacht und den Regen sowie die Beleuchtung in der Hütte in eine auffällige Farbkomposition aus bläulicher Umgebung und rötlichem Farbfleck aufgeteilt. Im Gegenschuss in extremer Großaufnahme wiederholt sich in Erikssons Gesicht genau diese Farbkomposition, als würde er das Geschehen dadurch bezeugen, dass es sich physisch auf ihn übertragen hat:

One does not then witness necessarily what one has factually seen, but rather, what has been transmitted according to an altogether different logic; one does not witness facts, but the blank and enigmatic excess of an event that is the other, invisible, and haunting side of these facts.¹⁷⁷

176 Vineberg: DePalma in Vietnam, S. 27.

177 Peretz: *Becoming Visionary*, S. 78.

In der audiovisuellen Inszenierung bleibt Eriksson als Handelnder aus dem Raum der Gruppe ausgeschlossen, er ist sozusagen auf der anderen Seite der Fakten und in keiner räumlich kohärenten Position zu den anderen verortbar.

„This ain't the army, sergeant.“ Aber was ist es dann? Es ist die Kapitulation der Armee vor den Kräften des Amorphen. Für die Zuschauer ist es die Erfahrung eines moralischen Ekels,¹⁷⁸ der die Entwertung der genreimmanent positiven Wertigkeit des Gruppenzusammenhalts gegen die Natur betrifft. Es gibt aber auch einen rein physiologischen Ekel angesichts der schmutzigen Hütte, der schwitzenden Körper und der kauenden, spuckenden Obszönität Meserves. Der Film entwickelt an Gestik und Mimik dieser Figur eine „übermäßige oder am falschen Orte entfaltete Vitalität“¹⁷⁹ als Gegenstand des moralischen Ekels, eine übergriffige Vitalität. Diese Szene gestaltet weniger das Unrecht an Oahn als singulärem Akt als vielmehr die Erfahrung der dahinterliegenden, ekeleregenden Gleichgültigkeit gegenüber Richtig und Falsch, die diesen Akt ermöglicht.

Wie um diese Gleichgültigkeit zu bestätigen, setzt die folgende Szene zunächst unbeirrt mit einem Standardszenario des Kriegsfilmgenres ein: Eine feindliche Stellung wird beobachtet (0:54:30 – 0:55:44), anschließend werden Eriksson und Hatcher dazu beordert, zusätzliche Munition aus der Hütte zu holen, in der Clark die Geisel bewacht. Dieser will die niedere Aufgabe nicht weiter erfüllen und befiehlt Eriksson, den Posten zu übernehmen (0:55:44 – 0:57:24). In diese rein militärische Interaktion der Soldaten bricht zaghaft auf der Tonspur und durch einen flüchtigen Blick Erikssons die Präsenz der Geisel ein und wird am Ende, als Eriksson allein in der Hütte zurückbleibt, energischer. In einer langen Großaufnahme realisiert sich in seiner Mimik die Erkenntnis, dass das moralische Problem bei weitem noch nicht aufgelöst ist.

Der anschließende Abschnitt widmet sich der Erfahrung der Dauer, die nötig ist, um aus diesem elenden, in die Ecke gekauertem Bündel ein Gesicht und eine Stimme der Anklage zu machen (0:57:24 – 1:00:40). Eriksson wendet sich um und das Bambusflötenmotiv der Entführung setzt ein, während fahrende Großaufnahmen auf ihn und Point-of-view-Kamerafahrten auf Oahn miteinander wechseln. Sie weicht vor ihm zurück, ihre Schreie und hilflosen Gesten bezeugen auf eine extrem schmerzhaft Art und Weise, dass Eriksson nach wie vor Teil dieses übergriffigen militärischen Körpers ist. Um ihre Fesseln zu lösen, muss er sie letztlich genauso körperlich überwinden und gewaltsam still stellen, wie zuvor ihre Vergewaltiger.

178 Kolnai: Der Ekel, S. 39 – 47.

179 Kolnai: Der Ekel, S. 41.

Als er sie befreit hat, steigert sich die Musik in eine klagende Streichermelodie, während sie sich verängstigt in eine Ecke zurückzieht und beginnt, mit aufgerissenen Augen auf Eriksson klagend, hustend und jammernd einzureden. In der Schuss-Gegenschuss-Montage zwischen ihrem Klagelied und seinem konsternierten Gesicht und gemurmelten Entschuldigungen wird besonders deutlich, dass es für die affektive Wirkung der Schuldzuweisung nicht auf den semantischen Inhalt des gesprochenen Wortes ankommt, sondern auf den expressiven Akt des Adressierens. Eine Wechselbewegung von Gegen- und Miteinander, von Verschmelzen und Trennen des Sprechens, des Schreiens und der Filmmusik: Synchron zu der Darbietung ihres Gesichts und ihren ununterbrochen Anflehungen steigert sich die Musik zu einem Höhepunkt mit hohen Streichern, in denen sich ihre Worte mit den ansteigenden Tonverläufen verflechten, während Erikssons kurze Sätze genau in die Abwärtsbewegungen der Melodie fallen.

Der Anspruch auf Übersetzung und Übertragung wird im Folgenden als eine Reihe von hektischen Übersprungshandlungen gestaltet, untermalt durch ständige Musikwechsel. Wie ein verängstigtes Tier nimmt sie hastig die krümeligen Kekse und die Feldflasche entgegen, die Eriksson ihr anbietet, und redet wieder, nun in einem leiseren, ermatteten Tonfall auf ihn ein, während er nur immer wieder mit seinem Nichtverständnis antworten kann: „I don't understand. I don't understand. I don't know what you're saying.“

Der folgende Umschnitt auf die nach wie vor die Feindesstellung überwachende Gruppe um Meserve leitet eine Parallelmontage zwischen dem nun einsetzenden Fluchtversuch Erikssons und Oahns und dem zu ihnen zurückgeschickten Clark ein, der diesen letztlich verhindern wird (1:00:40 – 1:04:01). Es folgt ein Wechsel von Verzögerungen, Hemmungen der scheinbar ewig dauernden Flucht und kurzen Bewegungsimpulsen des heranschreitenden Clark als einem klassischen inszenatorischen Mittel der filmischen Spannungserzeugung. Die lange Einstellung in der Hütte (1:01:14 – 1:01:56) formt dabei allein durch die extrem weitwinkligen Brennweite die Welt zu einer Enge, macht sie als eine in sich gekrümmte Ausweglosigkeit wahrnehmbar. Im Kontrast zu der Weite des wolkenverhangenen Himmels in den ersten Einstellungen auf Clark entsteht eine bildliche Spannung, die in ihrer Dringlichkeit somatisch erfahrbar wird und sich dann endlich als die Fluchtbewegung aus der Hütte heraus realisiert.

Die Einstellung auf diese Fluchtbewegung (1:02:54 – 1:03:12) ist dabei paradigmatisch für die ästhetische Logik der Kamerabewegung bei De Palma.¹⁸⁰ Zunächst zeigt eine Kranfahrt in der Halbtotale, wie Eriksson und Oahn von der Hütte weg und auf die Kamera zu laufen. Ein erster Umschlag dieser Bewegung in

¹⁸⁰ Peretz: *Becoming Visionary*, S. 26 – 33 und passim.

Statik stellt sich ein, als sie bei der Kamera ankommen und Eriksson selbst plötzlich stoppt. Die Bewegungen werden präzise in dem Moment abgebrochen, in dem sie kurz davor sind, den Bildkader zu verlassen. Was dies bedeuten würde, wird kurz darauf direkt ausgesprochen: den Kader zu verlassen, hieße zu desertieren. Er schickt sie weg, schiebt sie nach links aus dem Kader hinaus. Dann setzt wieder eine Fahrt ein, diesmal auf die Hütte zu und Eriksson wird von dieser Fahrt quasi zurückgedrängt. Plötzlich kehrt sie aus dem Off wieder in das Bild zurück und erneut schlägt das Bild um: Während sie sich mit dem ganzen Gewicht ihres Körper-Seins auf ihn wirft, rückt das Bild in die Schräge, lässt das Bild unter dem Konflikt zwischen ihren Bewegungsimpulsen und der Beharrlichkeit des Bildkaders als Grenze einbrechen, einknicken, in die Knie gehen.

Die Verkantung des Bildes setzt sich in den folgenden Großaufnahmen fort, die zeigen, wie sie sich immer wieder an ihn drängt und wie er sie immer wieder von sich stößt, aus dem Bild hinaus zu drücken versucht: „I’m sorry. I can’t do this.“ Diese Einstellungen werden dabei immer schneller mit den Aufnahmen des lauschenden und dann heraneilenden Clark montiert. Die Verkantung kann verstanden werden als die sinnliche Präsenz von etwas Nicht-Sinnlichem, die im Sichtbaren wirkende Intervention von etwas Nicht-Sichtbaren, nämlich der Zugehörigkeit zur Ordnung der Armee. Diese Ordnung wird auf einer sinnlichen Ebene als eine Kraft realisiert, die der Figur Eriksson den Gebrauch der eigenen Freiheit verweigert.

Als Eriksson und Oahn doch wieder aufbrechen, steigert sich die Musik in eine trauernde, elegisch-schwelgende Streichermelodie, mit der diese Flucht bereits als vergebliche spürbar wird: Ihre Bewegung in der Halbtotale von hinten nach vorne auf die Kamera zu wird von Clarks Bewegung von rechts nach links durchkreuzt. Eigentlich aber ist es die Zeit selbst, die Irreversibilität des Geschehens, die den Fluchtversuch durchkreuzt: Die musikalische Untermalung, die zeitliche Dehnung in den Übersprungshandlungen und dem zweifachen Ansatz zu fliehen – all dies versetzt das Dargestellte in einen Zustand der Retrospektion. Somit wird deutlich, was das oben beschriebene abrupte Ende der Kamerafahrt und die exzessive Kadrierung an dieser Stelle auch bedeuten: Sie bedeuten die Unmöglichkeit aus dieser Erinnerung herauszukommen und zugleich bedeuten sie das schmerzhafteste Bewusstsein, dass es doch hätte möglich sein müssen, es zu verhindern, dass es hätte möglich sein müssen, ein anderes, unvorhersehbares *frame* zu betreten, aus dem Rahmen der militärischen Ordnung und dem Rahmen des Kriegsfilms auszutreten. Das Versagen der Figur ist unmittelbar in der Wahrnehmung der Zuschauer realisiert, die expressiven Qualitäten und zeitlichen Strukturen des audiovisuellen Bildes gestalten eine Erfahrungsform von moralischer Schwäche, als eine Bewegungsdynamik, die als Bewegung ein Scheitern ist.

In der folgenden, den mittleren Teil des Films abschließenden Szene (1:04:01–1:13:01), wird dieses Scheitern, diese Erfahrung der Schuld noch einmal variiert und in ein klassisches inszenatorisches Muster des Kriegsfilms, der Kampfszene, eingefügt.¹⁸¹ Durch diese Verwebung der Inszenierungsweise der Kampfsequenz mit der Modulation des Schuldgefühls setzt sich die Kette der affektiven Umwertungen der zentralen pathetischen Bildkomplexe des Kriegsfilmgenres in *CASUALTIES OF WAR* fort. Hier sind es die Lust an der Verschmelzung der Körper und der Waffen im Rausch des Kampfes sowie das Motiv des Leidens, die umgewidmet werden. Ersteres mündet in ein Bild der totalen Selbstzerstörung während Letzteres nicht dem einzelnen Soldaten, sondern dem Mord am Opfer der Gräueltaten gilt.

Die Szene beginnt mit einer Etablierung der militärischen Situation – der Trupp um Meserve beobachtet eine feindliche Stellung am gegenüberliegenden Ufer eines Flusses. Zunächst entspinnt sich aber eine angespannte Situation im Inneren der Gruppe als Meserve erst von Eriksson und dann von Diaz verlangt, die Geisel zu töten (1:04:01–1:07:25). Unter all den Momenten der Gerinnung der Zeit in diesem Film ist dessen gedehntes Heranrobben an Oahn wohl die Stelle, die am deutlichsten die Qualität eines sich hochschaukelnden Albtraums annimmt, dynamisch begleitet von anschwellender Musik. Phantasmatisch ist diese Dehnung von Raum und Zeit nicht zuletzt deshalb, weil sie von der Idee getrieben scheint, das Ereignis aufzuhalten, das in der Logik der Retrospektion des Films immer schon bereits geschehen ist. Eriksson unterbricht dieses Spannungsmoment mit einer Gewehrsalve in die Luft, eine Peripetie, die dazu führt, dass die Gruppe sich unvermittelt in ein Gefecht geworfen sieht.

Das Feuergefecht setzt zunächst in der klassische Inszenierungslogik des Gefechts ein, akustisch untermalt vom puristischen, trockenen Klang der ununterbrochenen Gewehrsalven, so dass die Einstellungen der Soldaten von vorne oder halb von der Seite, mit einer konstanten Blickachse nach links vorne, sich abwechseln mit Totalen und Halbtotale auf den Feind aus ihrer Perspektive (1:07:31–1:08:21). In dieses Gefecht fällt nun eine besondere Einstellungsart, die den Bildkader ähnlich wie ein split-screen durch eine spezielle Linse in zwei Hälften mit getrennten Schärfeebenen teilt, einer Großaufnahme des schießenden Eriksson auf der rechten und einer Halbtotale auf der linken Seite, in der wir sehen, wie Clark Oahn mit einem Messer attackiert (1:08:21–1:08:28). Diese Einstellung wird unterbrochen von einer Point-of-view-Einstellung entlang des Gewehrlaufes von Eriksson, die zeigt, wie er einen anonymen Feind aufs Korn nimmt, schießt und trifft. Was die dann wieder einsetzende Aufteilung der Linse dabei

181 Bakels: *Der Klang der Erinnerung*, S. 193.

zeigt ist tatsächlich eine multiple Aufspaltung der Szene selbst und ihrer Bedeutungen.¹⁸² Es ist die Aufspaltung zwischen Ton und Bild. Es ist die Aufspaltung der Aufmerksamkeit zwischen der Sorge um die Geisel und der Verteidigung gegen den militärischen Feind. Es ist eine Aufspaltung des Sehens selbst, denn für die Zuschauer wird nicht nur der Gewaltakt sichtbar, sondern auch das Nicht-Sehen dieses Gewaltakts, die Blendung des kämpfenden und schießenden Soldaten. Und es ist eine Aufspaltung der Bedeutung dieser Szene selbst, zwischen einer Kampfszene und dem damit verbundenen anonymen Töten auf der einen und einem kaltblütigen Mord auf der anderen Seite.

Der folgende Abschnitt überführt die Spaltung der Situation in Gefecht und Marter in eine Form des Kurzschlusses oder der Stauchung, indem die Interaktionsachse des Gefechts und der Waffengewalt umgebogen und nun direkt entlang der Achse des inneren Gruppenzusammenhalts, also parallel zur Gefechtsfront, auf den Körper der jungen Frau gerichtet wird (1:08:50 – 1:11:16). Denn diese richtet sich wieder auf und geht, stolpernd, schleppend auf ihre Peiniger zu, in einer weiteren Steigerung der Verwandlung ihres Körpers, ihrer Stimme und ihres Gesichts zu einer einzigen Ausdrucksfiguration der Anklage.

Für einen kurzen Moment nähert sich der Film einer subjektiven Perspektive Erikssons an (1:10:34 – 1:10:44), indem fahrende Großaufnahmen auf ihn, wie er auf Meserve und Oahn zu läuft, mit Kamerafahrten aus seiner Perspektive und mit kurzen, stehenden Nahen auf Meserve alterniert werden. Meserve rammt ihm schließlich, am Höhepunkt einer sich steigernden Schnitffrequenz, das Gewehr in den Leib: Mit dieser kurzen Annäherung an Erikssons Handlungsimpuls übersetzt der Film die extrem bedrückende Wirkung des blutenden, winselnden Gesichts, das uns Zuschauern seine Verwundung entgegenhält, in eine kurze, intensive Wiedergutmachungstendenz, die aber sofort abgebrochen und in ein Bild der Ohnmacht mündet (1:10:44 – 1:11:01). Durch die Dauer der Szene, durch den Rhythmus der Montage und durch die Musik wird die Großaufnahme des blutenden, wimmernden Antlitzes selbst zu einem anklagenden Bild. Alle Bewegungen, alle Blicke, alle Handlungsachsen werden im Laufe ihres Leidensweges wie magisch von ihr angezogen, verdichten sich in ihr und werden zugleich als Anklage zurückgespiegelt: ‚Seht, was ihr getan habt!‘ Dann wird sie von den Gewehrkugeln zerfetzt und in die Tiefe gestürzt.

Der Film hat sich für uns in der Dauer dieser Szene als sich qualvoll hinziehendes Bild des ‚Schocks und der Ohnmacht‘ entfaltet. Wir erfahren als audiovisuelle Dynamik den Akt seiner Zeugenschaft, der nicht die Fakten meint, sondern das passive Erleiden des Ereignisses, sein Schmerz und sein Schrei als

182 Vgl. Peretz: *Becoming Visionary*, S. 121–125.

Übertragungen, Fortsetzungen ihrer Schreie und ihres Leidens. Der dritte Teil des Films widmet sich dem Imperativ, dieses Schicksal vor dem Vergessen zu bewahren, ein Imperativ, der sich aus der Übertragung, der Kommunikation zwischen ihrem Leid und seiner Ohnmacht körperlich ereignet hat: „challenging the soldier’s view of her as anonymous ‚Other‘, which is so intrinsic to Western ways of thinking, as well as the genre of the war film“.¹⁸³

Die dynamischen Positionierungen der Zuschauer und die zeitliche Abfolge und Interaktion der Gefühlsregister der Angst, des Mitleids, des Ekels und des Schmerzes gestalten in *CASUALTIES OF WAR* eine sich im Durchlauf des Films entfaltende Erfahrung eines Schuldgefühls. Der Film stellt so eine Bearbeitung der Genremuster des Kriegsfilms als pathetische Bildstrukturen und zugleich eine Bearbeitung der gemeinschaftlich geteilten Wahrnehmung und Bewertung des geschichtlichen Handelns dar.¹⁸⁴ *CASUALTIES OF WAR* gestaltet diese geteilte Wahrnehmung in einer Dramaturgie der Insistenz. Die schuldbringenden Ereignisse werden hier in einem Modus inszeniert, der sie als bereits geschehen, nicht rückgängig zu machen darstellt. Die Zeit und die Unumkehrbarkeit des historischen Geschehens werden als Skandal, als Schmerz und Verletzung erfahren.¹⁸⁵

Das Prinzip einer generellen Verlangsamung und wiederholten Repräsentation des schuldbringenden Ereignisses zeigt sich in der zeitlichen Dehnung sowie der wiederholten Referenz zwischen Szenen und Ereignissen und konkreten Bildern und Gesten. Die Gräueltat selbst vollzieht sich in mehreren, durch Unterbrechungen immer wieder hinausgezögerten Etappen der Entführung, des Missbrauchs, der Vergewaltigung und schließlich der dreifachen Ermordung durch Messerstiche, Schusswunden und den Sturz in die Tiefe. Innerhalb dieser dreiviertel Stunde macht die szenische Logik der wiederholten, allmählich eskalierenden Konfliktlinien und der wiederholten Ohnmacht des anklagenden Gesichts und der ermahnenden Position diese Zeit als eine schmerzhaft dauer erfahrbar. Auch die späteren Szenen rufen immer wieder ein filmimmanentes affektives Bildgedächtnis durch wiederholte Gesten und Einstellungsformen hervor.

Absolut zentral ist jedoch, dass sich die widersprüchliche Position Erikssons in der Gruppe, am Rand oder außerhalb der Gruppe nie eindeutig auflöst – schließlich sind wir von der ersten Szene an eingewoben in die enge Bindung des Individuums an den Körper der Gruppe, an die anderen Soldaten und schließlich erhebt Eriksson seinen Einspruch und seine Anklage immer *als* Soldat – „*This ain’t*

183 Deborah Thomas: *Up Close and Personal. Faces and Names in Casualties of War*. In: Christine Gledhill (Hg.): *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas. Urbana-Champaign/Chicago/Springfield* 2012, S. 133–145, hier S. 142.

184 Kappelhoff/Gaertner/Pogodda: Einleitung der Herausgeber, S. 12.

185 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 64.

the army“ – und dezidiert aus der ersten Person Plural – „we got to be extra careful what we do“.

Diese widersprüchliche Position zeigt sich wieder in der Prozessszene ganz am Ende des Films, indem die Großaufnahme des zufriedenen drein blickenden Eriksson in die Kamerafahrt der Großaufnahmen der anderen Gruppenmitglieder hineinmontiert wird, als die Urteile verkündet werden (1:38:29 – 1:39:28). D.h. genau im Moment der Urteilsverkündung holt der Film ihn wieder buchstäblich in die Mitte der Gruppe zurück. Ihre Blicke und Körper sind auf untrennbare Weise miteinander verwoben und einander ausgesetzt. Ihre Schuld bleibt sein und unser Versagen.

4.4.3 Das Unverzeihliche

Wenn der Film am Ende wieder zu der narrativen Klammer mit der jungen, asiatisch aussehenden Frau und dem mit einem Ruck erwachenden Eriksson in der Straßenbahn zurückkehrt (1:39:28 – 1:42:51), scheint er sich auf den ersten Blick mit einer Szene der Sühne und der Entschuldigung von der Insistenz des Gefühls der Schuld zu lösen. Es beginnt mit einer akustischen Erinnerung an die Rachedrohung der ehemaligen Kameraden und den plötzlichen Knall der hydraulischen Bremsen der Straßenbahn. Lange Großaufnahmen auf den erwachenden, desorientierten Eriksson werden mit immer länger werdenden halbnahen Gegenschüssen auf die Unbekannte alterniert (1:39:39 – 1:40:49). Dazu setzen sofort mit dem ersten Blickkontakt zwischen ihnen die Streicher und das Entführungsmotiv auf der Panflöte ein und untermalen die ängstliche Anspannung in seiner Mimik. Als sie in einer Halbnahen aufsteht, wendet sich die Musik plötzlich und deutlich in eine hellere, geradezu strahlende Streichermelodie, die sich noch einmal steigert, als er ein von ihr zurückgelassenes Tuch auf dem Sitz sieht: Das Bild gerät in Bewegung und damit auch der um Atem ringende Eriksson. Er läuft ihr hinterher, spricht sie an, überreicht ihr das Tuch und als sie den Kader verlässt, ruft er ihr etwas auf Vietnamesisch zu: Sie hält an, dreht sich um und die Kamera fährt auf sie zu. In dem sich nun entfaltenden kurzen Gespräch in ruhigen Schuss-Gegenschuss-Einstellungen setzt in der Musik auf ihre Frage „Do I remind you of someone?“ hin ein vokalisierender Chor ein:

Sie: You had a bad dream, didn't you?

Eriksson: Yes.

Sie: It's over now, I think.

Während Eriksson nun nach Worten ringt, nach links, rechts und zu Boden schaut, den Mund immer leicht geöffnet, steigert sich die Intensität der Musik, die nun als Variation des Entführungsmotiv zu erkennen ist, noch einmal deutlich, woraufhin sie nur lapidar „Ciao!“ sagt und sich wendet.

Die letzte Einstellung zeigt Eriksson in einer Amerikanischen von hinten, wie er ihr hinterher sieht, während sie weiter in einen lichten Park geht. Er dreht sich um, die Arme in die Seite gestemmt, gen Himmel blickend und läuft nach links unten aus dem Kader. In diesem Moment erhebt sich die Kamera langsam und blickt auf die offene Weite des Parks und der Wolkenkratzer San Franciscos im Hintergrund, auf die sie zu läuft, während das Bild nun in Schwarz ausblendet (1:42:14 – 1:42:51). Mit dieser Einstellung verbindet sich seine Bewegung und die der Kamera – eben im Unterschied zu der Szene des fehlgeschlagenen Fluchtversuchs – zu einer Figuration, in der das Verlassen des Kaders, das Betreten eines anderen *frames* möglich ist: Der Blick auf die Stadt in der Ferne als dem Bild einer prinzipiell erreichbaren aber in der Gegenwart noch nicht verwirklichten Ordnung als ein offener Horizont, „this new yet unapproachable America“,¹⁸⁶ wird präzise in dem Moment sichtbar, als Eriksson nach links in das Ungewisse abtritt und eine autonome Kamerabewegung initiiert wird.

Als Bild der Befreiung und der Ent-Lastung¹⁸⁷ ist die Schlusszene höchst ambivalent, gerade in der Mischung aus der extremen Überzeichnung als in der Musik der Chor einsetzt und der offensichtlichen Nichtigkeit der hier vollzogenen Geste: Die junge Frau hat ihren Schal vergessen und er trägt ihn ihr hinterher. Was in der Szene der Entführung noch eine bedeutsame, wenn auch unlesbare Geste zwischen Oahn und ihrer Mutter war, die der Entführten ein Tuch mitgegeben hat, ist hier einfach nur ein Stück Stoff.¹⁸⁸ Diese Geste verläuft als melodramatische Geste, als „struggle toward recognition of the sign of virtue and innocence“¹⁸⁹ merkwürdig im Sande: „Ciao!“

Since De Palma's endings are generally reaffirmations of horror, I don't think you can take the young woman's line at face value – certainly not after what De Palma has put us through (and the remnants of the horror Eriksson has endured are still on Michael J. Fox's face).¹⁹⁰

186 Ralph Waldo Emerson: Experience [1844]. In: ders.: Nature and Selected Essays. New York 1982, S. 285–311, hier S. 302.

187 Bakels: Der Klang der Erinnerung, S. 303.

188 Thomas: Up Close and Personal, S. 144.

189 Brooks: The Melodramatic Imagination, S. 28.

190 Vineberg: DePalma in Vietnam, S. 27.

Auch die Überwindung der Barriere zwischen den Sprachen und den Geschlechtern, ihre Reaktion auf seine Anrufung auf Vietnamesisch wirft ihn schließlich lediglich auf seine eigene Sprachlosigkeit zurück und wird auf den Chor weiter verwiesen.

But isn't this unconvincingness – the cobbled-together-feel – of the film's resolution precisely the point? [...] She speaks sympathetically (the voice is Amy Irving's, though the onscreen actress is Thuy Thu Le, who plays Oahn as well), but impatiently dismisses his attempt to connect with her and project his guilt her way, as if needing her forgiveness for his failure to help Oahn.¹⁹¹

Tatsächlich scheint mir die Ambivalenz dieser Szene daher zu rühren, dass einerseits der ‚Wunsch‘ des Schuldgefühls die „Restauration der Integrität der anderen Person“¹⁹² ist, dass aber andererseits die Illusion, das Opfer könnte tatsächlich wiederhergestellt werden, wieder auftauchen oder verlustfrei ersetzt werden, einen schlechten Beigeschmack hinterlässt. Deswegen ist diese Schlussfiguration weniger ein Bild der Vergebung, nicht die Fiktion einer Figur, die ihre Traumatisierung überwindet und eine bewältigte Erinnerung zurückbehält, sondern es geht um die Integration dieses Unverzeihlichen als insistierenden Störfaktor in das affektive Profil der Gegenwart. Eriksson erwacht nicht aus dem Schuldgefühl, sondern das Erwachen vervollständigt das affektive Skript eines moralischen Bewusstseins, dass sich in der Dauer des Films aus einem Stand-by-Modus in den Wachzustand eines schlechten Gewissens entfaltet hat.¹⁹³ Der Schrecken und die Angst, die schmerzhaft Erfahrung moralischen Versagens werden am Ende nicht einfach weggesungen, sondern in das affektiv-moralische Gefüge des Gemeinwesens integriert als Erfahrung einer inneren Differenz, einer Nicht-Identität mit dem eigenen Selbstbild. Es geht nicht darum, den Schmerz loszuwerden, sondern ihn als Gegengift zum Vergessen zu affirmieren:

Die Affektdramaturgie dieser Filme liest sich als eine umfassende Suche nach Perspektiven zur affektiven Bewältigung der Kriegserfahrung. Essenz dieses Strebens nach Bewältigung ist nicht der Drang, die Vergangenheit zu ändern, sondern der Wunsch nach einer *gegenwärtigen* Haltung zur Vergangenheit, die der Idee einer fortwährender [sic!] Präsenz jener Vergangenheit in der Zukunft ihren Schrecken nimmt.¹⁹⁴

Es ist also nicht die Erlösung und Vergebung, die hier inszeniert werden, sondern der *Wunsch* nach Erlösung und gleichzeitigem Bewahren des Vergangenen, nach

191 Thomas: *Up Close and Personal*, S. 143.

192 Benthien: *Tribunal der Blicke*, S. 59.

193 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 43–46.

194 Bakels: *Der Klang der Erinnerung*, S. 305.

Anerkennung des fundamental Unbewältigbaren. Damit geht es immer schon um mehr, als nur um dieses oder jenes einzelne Gefühl. Die Inszenierung des Schuldgefühls zielt auf die affektive Realisierung der Erkenntnis, dass das Unverzeihliche, das unerhörte Verbrechen unauslöschlicher Teil der Geschichte der Nation geworden ist, dass das Unverzeihliche in den Rahmen der Gemeinschaft eingewoben ist.

4.5 Der Fall des Genres

In den zwei hier analysierten Filmen gibt es eine überraschende Isomorphie in den Szenen der bezeugten Verbrechen: Der Sturz der Opfers, Sunshine in *LITTLE BIG MAN* und Oahn in *CASUALTIES OF WAR*, findet sein Echo im Sturz der Zeugen, *Little Big Man* und Eriksson. Der Moment der Übertragung des Schreckens und des Erschreckens wird in beiden Filmen durch Zeitlupe, durch wiederholte Schnittwechsel betont, dem Zeugen und der Wahrnehmung der Zuschauer wird der feste Boden unter den Füßen weggezogen, das Ereignis stürzt ihre Welt aus den Fugen, unterbricht die physischen und moralischen Koordinaten.¹⁹⁵

Es ist diese Unterbrechung, die Wahrnehmung des Verrats an der Solidarität mit den Opfern, die dazu führt, dass man als Wahrnehmender eine Form kausaler Verantwortlichkeit auf sich nimmt. Die dynamischen Vektoren der filmischen Inszenierungen werden als unmögliche, immer wieder scheiternde, sich ständig wiederholende Wiedergutmachungsversuche spürbar: Die Filme gestalten in ihrer Entfaltung eine spezifische Dauer, eine ästhetische Zeitlichkeit der Handlung an einer irreversiblen, unwiderruflichen Vergangenheit. Der gefühlte Wunsch, die Massaker und Misshandlungen zu verhindern, verändert zwar nicht die Vergangenheit, aber er verändert, was diese Vergangenheit bedeutet haben wird. Und diese Veränderung wird nun greifbar als eine Verschiebung im Wertgefüge und in den ästhetischen Erfahrungsmodalitäten, in den dynamischen Mustern des Genresystems.

Man darf diese Schuldgefühle, die Übernahme einer Form kausaler Verantwortlichkeit dabei nicht mit einer Annahme einer realen Strafbarkeit oder Vorwerfbarkeit verwechseln, es sind keine Argumentationen für eine objektive historische kollektive Schuld. Vielmehr sind es affektive Interventionen auf der Ebene der audiovisuellen Muster der Genrepoetiken, die einen Bruch im Bereich der primären Organisation von Lebensbereichen und moralischen Kompetenzen verzeichnen und der „Selektion eines tauglichen Zeichens oder Bildes zur Re-

195 Peretz: *Becoming Visionary*, S. 76–78.

präsentation der im Verbrechen verletzten Gefühle¹⁹⁶ dienen. Die gewaltsame Kollision der Gemeinschaftsformen in *LITTLE BIG MAN* und die Aufspaltungen in das Zivile und das Militärische, das Weibliche und das Männliche, das Fremde und das Eigene in *CASUALTIES OF WAR* machen die Widersprüchlichkeit und die Schmerzhaftigkeit der Ein- und Ausschließungsprozesse zwischen individueller Leiblichkeit und Kollektivität erfahrbar.

In diesem Sinne handelt es sich bei diesen Filmen um affektive Bezugnahmen auf einen bestimmten Modus von Geschichtlichkeit, für den Identität immer aus der Erfahrung der inneren Nicht-Identität hervorgeht und für den die Geschichte gerade das ist, was nicht dazu taugt, dass man sich darin stolz einfach nur wiederfindet, sondern in der man immer aufs neue die Unschuld verliert.¹⁹⁷ Gerade die Genres des Western und des Kriegsfilms bauen auf der Ambivalenz einer Aggression auf, die einerseits nach Innen von positiven Bindegefühlen im Zaum gehalten wird und die andererseits nach außen durch diese Bindegefühle erst begründet und angefeuert wird. Mit dem jeweiligen Umschlagen – oder mit dem Ausbleiben des Umschlagens – vom Pathos der Leidenden in den zustimmenden Genuss der *Action* und von diesem in ein Erschrecken, in Ekel, Scham und Schuldgefühle zeichnen diese Genres eine sich ständig wandelnde Landkarte der Moral: Welche Gründe für Gewalt akzeptieren wir und welche nicht? Aus welchen Konflikten und welchen Legitimierungsprozessen kommen unsere Werte?

Die schmerzhaften, moralisch zerknirschenden Gefühle im Kino – „gerade weil sie vermittelt sind und von außen projiziert werden und weil wir uns ihnen relativ gefahrlos hingeben können“¹⁹⁸ – ermöglichen es, dass wir „prinzipiell erfahren können, was in der unmittelbaren Betroffenheit oftmals opak und unzugänglich, ja an-ästhetisch und un-erfahrbar bleibt“.¹⁹⁹ Die Genrepoetiken des Western und des Kriegsfilms arbeiten nicht an der Darstellung der vergangenen Ereignisse und Kriege, sondern an der anhaltenden, affektiven Gegenwart der historischen Gewalt in der Selbstbeschreibung und Selbstwahrnehmung des Gemeinwesens, sie arbeiten an den insistierenden Appellen zur Solidarität und zur Vermeidung von Grausamkeit, als Aufforderungen, die Prozesse der Macht und Gewalt, die Grenzziehungen der Gemeinschaft immer wieder von neuem aufs Spiel zu setzen.²⁰⁰ Das bedeutet eben auch, dass es in den detaillierten Beschreibungen der Verwicklung in unnötiges Leiden „nicht um die kathartische Reinigung der Affekte geht [...], sondern darum, die negativen Affekte auszuhal-

196 Lotter: Scham, Schuld, Verantwortung, S. 212.

197 Burgoyne: *Film Nation*, S. 1–12.

198 Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino?, S. 20.

199 Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino?, S. 21.

200 Vgl. Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, S. 310.

ten“.²⁰¹ Durch dieses ‚Aushalten‘ können die Formen der ästhetischen Erfahrung zwar die Moral genauso wenig auf letzte Begründungen zurückführen wie die Philosophie oder die gesetzgebende Politik, aber sie können der Forderung nach Solidarität, nach der Anerkennung der Verletzbarkeit des Anderen und der inneren Nicht-Identität der Gemeinschaft die größte Anschaulichkeit verleihen und diese Forderung auf die gemeinschaftlich geteilten Formen des Denkens, Wahrnehmens und Fühlens beziehen.

Das Schuldgefühl duldet keine Reinigung und keinen Freispruch; seine Tribunale sind immer nur nachträgliche Metaphern.²⁰² Wie das Gericht in Kafkas *Proceß*²⁰³ duldet es lediglich den scheinbaren Freispruch, der nur kurz das Gewissen entlastet und immer wieder neu infrage gestellt wird, und die unendliche Vertagung eines Urteilspruchs. Man könnte dies auch als Beschreibung einer Politik des Genrekinos ansehen.

201 Tedjasukmana: Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino?, S. 26.

202 Vgl. Benthien: Tribunal der Blicke, S. 78 – 82 und Jankélévitch: La Mauvaise Conscience, S. 36.

203 Franz Kafka: Der Proceß. Kritische Ausgabe. Frankfurt 2002 [1925], S. 205 – 218.

5 Zukunft: Globale Verantwortung und die Rhetoriken des Klimawandels

Am 10. Januar 2013 startete das Berliner Haus der Kulturen der Welt eine auf zwei Jahre angelegte Reihe von Ausstellungen und Veranstaltungen: „Das Anthropozän-Projekt.“ Ausgangspunkt der Reihe ist die von verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen aufgeworfene Beobachtung, dass die Gattung Mensch den Planeten auf eine Art und Weise verändert hat, die nur als ein neues erdgeschichtliches Zeitalter angemessen zu begreifen ist:

Unser Konzept der Natur ist überholt. Die Natur ist weder ein Hindernis noch ein harmonisches Anderes, keine Macht mehr, die sich von menschlichem Handeln abtrennen ließe oder diesem ambivalent gegenüberstünde. Der Mensch formt die Natur. Die Menschheit findet ihren Niederschlag in der Erdgeschichte.¹

Der Begriff des Anthropozäns – nicht erfunden, aber doch maßgeblich geprägt durch den niederländischen Chemiker und Nobelpreisträger Paul Crutzen² – zielt nicht nur auf die bloßen Veränderungen naturwissenschaftlich messbarer Parameter und auch nicht auf die Benennung einer sich daraus ableitenden ‚Katastrophe‘, sondern auf eine umfassende Veränderung der Selbst- und Weltbeschreibungen.

Im Zentrum – konzeptuell und aufmerksamkeitsökonomisch – steht an dieser Stelle mit Sicherheit der anthropogen verursachte Klimawandel.³ Einerseits ist er über den energieintensiven Lebensstil der westlichen Welt tief im lokalen Alltag verwurzelt. Andererseits betrifft er zugleich globalisierte politische Entscheidungsprozesse. Außerdem bringt er mehr als jedes andere wissenschaftliche ‚Szenario‘ eine Vielzahl von ‚Katastrophengeschichten‘ mit sich. Dabei gehört zu jeder – wissenschaftlichen, politischen, journalistischen oder künstlerischen –

1 Bernd M. Scherer und Kathrin Klingan: Einführung. In: Das Anthropozän-Projekt. Eine Eröffnung. Programmheft zur Veranstaltung im Haus der Kulturen der Welt. Berlin 10.–13. Januar 2013, S. 2–7, hier S. 2.

2 Paul J. Crutzen und Eugene F. Stoermer: The ‚Anthropocene‘. In: IGBP Newsletter (2000), H. 41, S. 17–18. Vgl. auch Jan Zalasiewicz et al.: Are We Now Living in the Anthropocene? In: GSA Today 18 (Februar 2008), H. 2, S. 4–8.

3 Naturwissenschaftlich gesehen sind es neben dem Klimawandel die erhöhte Radioaktivität, die Veränderung der Erdoberfläche durch Bergbau und Landwirtschaft, chemische Veränderungen der Luft, des Wassers und der Erdböden, die einen menschlich verursachten erdgeschichtlichen Einschnitt begründen.

Betrachtung des Klimawandels, dass seine hoch problematische Darstellbarkeit⁴ und seine kulturhistorischen und medientheoretischen Voraussetzungen stets mit thematisiert werden (müssen). Jedem Versuch, den Klimawandel zu begründen, zu verstehen, zu bestreiten oder als Grund für Handlungen oder Urteile heranzuziehen, liegen komplexe Vorstellungen von Mensch, Natur, Zeit und Geschichte, von Handlungsmacht und Kausalität zugrunde, die – so die Anthropozän-These – nun einer radikalen Neujustierung bedürfen: „Welches Menschenbild nimmt Form an, wenn die Natur uns im Bild des Menschen erscheint – *als ob sie menschlich wäre?*“⁵

Ausgehend von dieser Notwendigkeit einer neuen Perspektive fragte die viertägige Eröffnungsveranstaltung des „Anthropozän-Projektes“ danach, ob das Anthropozän nun eine ‚Kosmologie‘ oder ein ‚Weltuntergangsszenario‘, ob es ‚Luxus oder Notwendigkeit‘ sei, ob es ‚gerecht‘, ‚neu‘ oder gar ‚schön‘ sei. Keine der Keynotes, Dialoge und Diskussionsrunden jedoch stellte die Frage, wie sich das Anthropozän ‚anfühle‘, ob es Angst mache oder wütend, ob man sich etwa schäme oder schuldig fühle, ob es Grund für Ekel oder Mitleid gebe, ob man Anlass zu Hoffnung habe.

Dieser blinde Fleck ist mit Sicherheit kein Zufall, repräsentiert er doch sozusagen den toten Winkel zwischen den beiden das Problemfeld bestimmenden Diskursformen: der Vorstellung von positiver Beweisführung in den Naturwissenschaften einerseits und der ihr verwandten Idee der Rationalität der Argumentationsführung in ethischen und moralischen Überlegungen als Grundlegung politischer Entscheidungen andererseits.

Demgegenüber gilt es nun zu zeigen, inwiefern die sprachlichen und symbolischen Formen, mit denen in der Wissenschaft und in der breiteren Öffentlichkeit operiert wird, selbst affektiv grundiert sind. Denn zum einen kann man geltend machen, dass auch das naturwissenschaftliche und erst recht das politische Denken als verkörperte Prozesse nicht von sensomotorischen und emotionalen ‚Schaltkreisen‘ zu trennen sind.⁶ Zum anderen geht der Schritt von der

⁴ Vgl. Julie Doyle: Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning. In: Sidney Dobrin, Sean Morey (Hg.): *Ecosee. Image, Rhetoric, and Nature*. New York 2009, S. 279 – 298; Birgit Schneider: Ein Darstellungsproblem des klimatischen Wandels? Zur Analyse und Kritik wissenschaftlicher Expertenbilder und ihren Grenzen. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 38 (2010), H. 3, S. 80 – 90; Michael D. Mastanetra, Stephen H. Schneider: Vorbereitungen für den Klimawandel. In: Crutzen, Paul J. et al. (Hg.): *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang*. Frankfurt a. M. 2011, S. 11 – 59.

⁵ Scherer/Klingan: Einführung, S. 4.

⁶ Vgl. u. a. George Lakoff, Mark Johnson: *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York 1999; Raymond W. Gibbs: *Embodiment and Cognitive Science*. New York 2006.

Wissenschaft zur Öffentlichkeit gerade dort, wo er auf die Initiation oder Veränderung von Handlungsweisen zielt, nicht ohne emotionale Appellformen und Narrative vorstatten.⁷

Im Rahmen des Anthropozän-Projektes wurden die Fragen der Rahmungen und der Narrativisierungen zwar angesprochen, sie wurden jedoch stets auf eine Ebene von Wissensformationen gewendet, die das affektive Potential des Erzählens außen vor lässt. Im Folgenden soll es also darum gehen, anhand von Dokumentarfilmen in Spielfilmlänge den Anteil der Gefühle in der ‚Wirklichkeit‘ des Anthropozäns zu rekonstruieren. Die Kinofilme erscheinen dabei einerseits als eine Ausnahme, da ihr quantitativer Anteil an den kulturellen und medialen Formen, die sich dem Klimawandel widmen, verglichen mit der Berichterstattung in Tageszeitungen und Magazinen, in Fachzeitschriften, Radiofeatures und Fernsehdokumentation etc. eher gering ist. Andererseits sind die für das Kino hergestellten audiovisuellen Formate diejenige kulturelle Sphäre, welche die Gefühle an die Oberfläche des Diskurses bringen. Außerdem sind Kinofilme durch ihre exponierte Stellung dazu geeignet, eine maßgebliche Bezugsgröße für den öffentlichen Austausch darzustellen: „Feature-length films can acquire a distributed media presence, acting as focal points for public discourse about science.“⁸

Die Bündelung öffentlicher Aufmerksamkeit ließ sich mit Sicherheit am deutlichsten an dem Film zeigen, dem das Genrehybrid des Klimawandel-Films als Maßstab und Referenz dient: AN INCONVENIENT TRUTH (USA 2006, Davis Guggenheim) nach den Vorträgen und dem gleichnamigen Buch von Al Gore, Ex-Vizepräsident und Präsidentschaftskandidat der USA. Von einem Genrehybrid ist hier deshalb die Rede, weil Filme wie THE AGE OF STUPID (UK 2009, Franny Armstrong), THE GREAT WARMING (USA/CAN 2006, Michael Taylor) oder THE 11TH HOUR (USA 2007, Leila und Nadia Connors) die per se nicht besonders fest gezogenen Grenzen zwischen dem Dokumentarfilm, dem Propagandafilm und dem Lehr- und Gebrauchsfilm verflüssigen. Dabei ist diese Hybridisierung als der jeweilige Versuch zu verstehen, plurale Bezugnahmen auf eine geteilte Welt, auf kulturell und sozial geteilte Formen des Wissens, Denkens, Glaubens, Wahrnehmens und Fühlens zu aktivieren. Einige Beispiele tendieren zum Essayfilm wie LE SYNDROME DE TITANIC (F 2009, Nicolas Hulot und Jean-Albert Lièvre), andere zur klassischen Naturreportage wie der BBC-Zweiteiler ARE WE CHANGING PLANET

7 George Lakoff: Why it Matters How We Frame the Environment. In: Environmental Communication 4 (März 2010), H. 1, S. 70 – 81; Vgl. Stephen Daniels und Georgina H. Endfield (Hg.): Journal of Historical Geography 35 (2009), H. 2, Special Issue: Narratives of Climate Change, S. 215 – 404.

8 Felicity Mellor: The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films. In: Environmental Communication 3 (Juli 2009), H. 2, S. 134 – 150, hier S. 136.

EARTH? und CAN WE SAVE PLANET EARTH? (UK 2006, Nicolas Brown und Stephen Cooter).

Bei allen Unterschieden in ihrer poetologischen Anlage, ist der gemeinsame Nenner dieser Klimawandel-Filme, dass sie a) versuchen, eine sinnliche und begriffliche Evidenz der Ursachen, Prozesse und Gefahren von Umweltzerstörung und globalem Klimawandel herzustellen und dass sie b) diese Herstellung von Evidenz mit einer medialen Gefühlsbearbeitung koppeln, die auf eine Veränderung der Einstellungen und alltäglichen Handlungsweisen ihres Publikums zielt. Diese Arbeit an den Bedingungen der Kommunikation des Klimawandels sowie die klar benennbare Absicht der politischen Überzeugung in den Filmen soll für die medienwissenschaftliche Grundlagenfrage nach einer audiovisuellen Rhetorik theoretisch wie analytisch fruchtbar gemacht werden.

Dazu soll nun zunächst die Notwendigkeit eines Rückgriffs auf die Idee der Rhetorik begründet und daraus filmanalytische Perspektiven entwickelt werden. Anschließend sollen diese Perspektiven auf zwei exemplarische Gegenstände angewandt werden: Zum einen AN INCONVENIENT TRUTH, von dem behauptet werden kann, dass er direkt auf den Grundsätzen und Kalkülen der antiken Rhetorik aufbaut. Zum anderen THE AGE OF STUPID, der gerade im Kontrast zu den meisten seiner Genregenossen auffällig verspielt und pointiert ist und dabei offen mit Übergängen zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen operiert.

Beide Filme, so die Prämisse, verbinden eine affektive Adressierung der Zuschauer mit der (umwelt-)politischen Überzeugungsarbeit. Diese spannt sich zwischen einer Adressierung globalpolitischer Abkommen und der Entscheidung für die Energiesparlampe auf und sie enthält auch die Warnung vor ihrer Missachtung: Eine Idee von Sorge und Verantwortung in Gestalt eines antizipierten Schuldgefühls soll deshalb als Bestandteil der inszenatorischen und dramaturgischen Strategien dieser Filme analysiert werden.

5.1 Rhetorik im Anthropozän

Ein naiver Standpunkt könnte darauf verweisen, dass die Erkenntnis vom Treibhauseffekt und der von den Menschen produzierten Abgase keine ausgeklügelte Kunst der Vermittlung und der Überzeugung bedürfe, wenn erstmal die Zahlen und Berechnungen einwandfrei feststehen würden. Aber der Hockeystick⁹ ist der

⁹ So heißt die berühmte Temperatur-Kurve des Teams um den Paleoklimatologen Michael Mann, zuerst veröffentlicht in: Michael E. Mann, et al.: Global-Scale Temperature Patterns and Climate Forcing Over the Past Six Centuries. In: Nature 392 (April 1998), H. 6678, S. 779–787.

Hockeystick ist der Hockeystick: „Die Ökologie im engen, strengen naturwissenschaftlichen Sinn enthält als solche keinen Impetus zum politischen Handeln.“¹⁰

Wenn man Joachim Radkau Darstellung folgend danach fragt, wie das Scharnier zwischen der Wissenschaft, den Klimamodellen und der politischen und medialen Öffentlichkeit in der Geschichte der Umweltbewegungen aussah, dann wird deutlich, dass die ‚Natur‘ erst im Durchgang durch „Kämpfe für die elementare Lebensqualität“¹¹ zur ‚Umwelt‘ werden konnte, dass nur „dadurch, dass es nicht um ein Eigenrecht der Natur, sondern um das Wohlbefinden oder gar Überleben der Menschen ging, der Umweltschutz politikfähig [wurde]“.¹² Und diese Kämpfe werden nun spätestens seit Rachel Carsons folgenreichem Anti-DDT-Buch *Silent Spring* (1962) nicht allein auf der Ebene der Modellbildungen ausgegtragen, sondern auf der Ebene von Narrativen, Szenarien und Konkretisierungen der Fakten in Situationen, die einer verkörperten Imaginationstätigkeit zugänglich sind.¹³

Die Notwendigkeit einer Rhetorik des Klimawandels lässt sich allerdings auch über die Bedeutung der Gefühle herleiten: Sind diese doch als Motivatoren unverzichtbare Bestandteile individueller und kollektiver Entscheidungsprozesse. Darüber hinaus kann sogar argumentiert werden, dass die Überzeugung von der ‚Richtigkeit‘ von Fakten und Argumenten ein affektiver Prozess ist, dass Einverständnis einhergeht mit affektiver Übereinstimmung. In anderen Worten, wenn die Filme, um die es hier gehen soll, uns überreden wollen, unser Leben zu ändern, dann braucht diese Überredung eine Plattform der Gemeinsamkeit, die sie selbst medial erst hervorbringen müssen. Deshalb beziehen sie sich notwendigerweise auf ein Spektrum affektiv geteilter Werte und Normen, geteilter Bilder und Narrative und sie arbeiten daran, diese als individuelle und kollektive Selbstzuschreibungen so darzustellen, dass sie mit Untätigkeit im Widerspruch und mit umweltfreundlichem Denken und Handeln gefühlsmäßig im Einklang erscheinen.

Man muss daher davon ausgehen, dass der normative Grund, auf dem die Filme ihr Anliegen formulieren, nicht voraussetzungslos gegeben ist und man muss sehr genau danach fragen, woher eigentlich die ‚Wichtigkeit‘ der einzelnen Argumente und Probleme kommt. Denn es ist für die kognitiven Schemata und die sprachlichen Resonanzräume, für die Gefühle und für die Bildformen und damit

Vgl. Birgit Schneider: Die Kurve als Evidenzerzeuger des klimatischen Wandels am Beispiel des ‚Hockey-Stick-Graphen‘. In: Karin Harrasser, Helmut Lethen, Elisabeth Timm (Hg.): Zeitschrift für Kulturwissenschaften (Mai 2009), H. 1: Sehnsucht nach Evidenz, S. 41–55.

¹⁰ Joachim Radkau: Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte. München 2011, S. 24.

¹¹ Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 25.

¹² Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 147.

¹³ Vgl. Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 33.

für die verkörperte Filmwahrnehmung nicht folgenlos, ob das Handeln beispielsweise durch den Auftrag zur Bewahrung der göttlichen Schöpfung oder durch das Mitleid mit einer gefährdeten Tier- und Pflanzenwelt motiviert ist, ob der politische Auftrag sich aus einem Mitleid mit fernen betroffenen Bevölkerungsgruppen oder aus der Sorge um die Nachhaltigkeit der eigenen Lebensgrundlage oder gar um das Dasein der eigenen Kinder und Kindeskinde speist. Dabei geht es auf keinen Fall um eine Wertigkeit zwischen rationalen und irrationalen, altruistischen und egoistischen Beweggründen, sondern darum, auch das Irrationale und Egoistische anzuerkennen und in seiner zentralen Rolle für die Fragen der Argumentation und Adressierung zu berücksichtigen.

Die Rhetorik hat letzten Endes ihre Berechtigung als analytische Methode darin, dass mit ihr die Überzeugung, die Herstellung von ‚Wichtigkeit‘ und ‚Gemeinsamkeit‘ nicht als bloße Zustände nur konstatiert, sondern als Prozessformen, als „Transformationen des Gefühlraumes“¹⁴ beschrieben werden können. Das Erzählen von Geschichten in *THE AGE OF STUPID*, die patriotische Rede in *AN INCONVENIENT TRUTH* und die Tropen und Figuren in den Klimawandel-Filmen können mit Hilfe der Rhetorik als Formen gefasst werden, die Evidenzen produzieren und die aus ‚Fakten‘ so etwas wie ‚Meinungen‘ machen. Die Rhetorik als Beschreibungsinstrumentarium macht die Filme als Prozesse greifbar, die affektdramaturgische Parcours über Angst, Verunsicherung und antizipierte Schuld hin zu einer empfundenen Klarheit und Widerspruchsfreiheit gestalten.

Was ist also Rhetorik und wann oder wo findet sie statt? Mit Aristoteles lässt sie sich als eine Kunst ohne eigenen Gegenstand und ohne eigenes Fachwissen begreifen, als die „Fähigkeit, bei jeder Sache das möglicherweise Überzeugende zu betrachten“.¹⁵ Rhetorik meint in der antiken Konzeption die sowohl technisch als auch moralisch-ethisch verstandene Kunst der ‚guten Rede‘.¹⁶ Mit Hans Blumenberg lässt sich die Rhetorik jedoch noch allgemeiner als die unhintergehbare Notwendigkeit der Formgebungen und der Symbolisierungen für Bedeutungskonstruktion und Kommunikation begreifen. Diese leitet sich anthropologisch aus einem Wirklichkeitsbezug des Menschen her, der immer indirekt über Formen der Vertretung und der Metaphorisierung arbeitet und aus der Tatsache, dass Moral und Vernunft nur als dauerhaftes Provisorium gegeben sind.¹⁷ Einer derartig verstandenen Begründung der Rhetorik – sei sie von den intersubjektiven Formen

14 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 252.

15 Aristoteles: Rhetorik, S. 22.

16 Vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 4. Auflage. Stuttgart 2008, S. 40–46.

17 Hans Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart 1981, S. 104–136.

her gedacht, wie bei Blumenberg, aus der institutionalisierten Redesituation bei Aristoteles und den anderen antiken Rhetoriken¹⁸ oder aus der Interaktion in lebensweltlichen Situationen wie etwa bei Landweer¹⁹ – geht es um die Kritik einer falschen Idee von Rationalität sowie um eine affektive und leibliche Begründung von Moral und Handeln.

Ein erweiterter Rhetorikbegriff umfasst also nicht nur die diversen Techniken der überzeugenden Rede, sondern die Tatsache, dass eine sich in Raum und Zeit entfaltende Formgebung für jedes Kommunizieren, Wahrnehmen und Verstehen konstitutiv ist. Denn:

Real reason is: mostly unconscious (98%); requires emotion; uses the „logic“ of frames, metaphors, and narratives; is physical (in brain circuitry); and varies considerably, as frames vary. And since the brain is set up to run a body, ideas and language can't directly fit the world but rather must go through the body.²⁰

Insbesondere für ‚Gegenstände‘ wie *die Natur, die Menschheit, die Zeit, die Geschichte* usw. gerät der Vorgang der Benennung an seine Grenzen und wird durch Metaphorizität abgelöst. Die Rhetorik ist nichts, was einer Kommunikation der Fakten und der Risiken des anthropogen verursachten Klimawandels erst hinzuaddiert werden müsste: Angesichts der Tatsache, dass diese Fakten und Risiken keine ‚Dinge‘ sind, auf die man hier und jetzt mit dem Finger zeigen könnte, bedürfen sie der Rhetorik als der „Technik, sich im Provisorium vor allen definitiven Wahrheiten und Moralen zu arrangieren. Rhetorik schafft Institutionen, wo Evidenzen fehlen.“²¹

In dieser Hinsicht drohen viele Darstellungen, Berichte, Texte und Filme eine klaffende Lücke zu hinterlassen zwischen der Kalkulation, d. h. den messbaren Fakten der naturwissenschaftlichen Ökologie und den variablen Berechnungen und Modellen, die daraus extrapoliert werden, und der Fabulation, d. h. den Szenarien, die erzählen und ausmalen, was dies für das menschliche Dasein bedeutet. Man tut dann so, als würde der Handlungsdruck aus den wissenschaftlichen Fakten selbst entspringen, und vergisst, dass Zahlen und Graphiken einem nicht sagen, ‚was zu tun ist‘. Hinter einer Haltung, die auf exakte Wis-

18 Zu diesen Redeinstitutionen zählen insbesondere die Rede vor Gericht, die Beratungsrede in politischen Entscheidungen, das Loben oder Tadeln herausgehobener Persönlichkeiten: Martin Vöhler: Zwischen Pathos und Reflexion. Bewegte Erfahrungen in der antiken Rhetorik. In: Anke Hennig et al. (Hg.): Bewegte Erfahrungen. Zwischen Emotionalität und Ästhetik. Zürich 2008, S. 17–26, hier S. 19.

19 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle.

20 Lakoff: Why it Matters How We Frame the Environment, S. 72

21 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 110.

senschaftlichkeit allein vertraut, steckt die Vorstellung, Meinungen seien per se etwas Unbegründetes, anstatt sie als das „diffus und methodisch ungeregelt begründete Verhalten“²² zu sehen, das nicht auf theoretisch abgesicherten, sondern auf provisorischen Gründen und Übereinstimmungen fußt. Eine solche Haltung macht eine Orientierung im Handeln dort unmöglich, wo sie am dringlichsten gefragt ist, nämlich angesichts des Unbestimmten und des Unbestimmbaren. Wenn man dagegen die rhetorische Situation anerkennt und expliziert, in der die Fakten jeweils gerahmt sind, kaschiert man nicht mehr die Tatsache, dass man auch dann auf die Meinung zielt, wenn man die scheinbar ‚nackten‘ Zahlen und Beweise zitiert.

Rhetorische Operationen haben ihren Zweck genau darin, angesichts eines Handlungszwangs das dauerhafte Provisorium menschlicher Mangelwahrheiten zu bewältigen und dort moralische und politische Institutionen zu schaffen, wo die letzten Evidenzen immer fehlen werden. Sie dienen nicht der Verschleierung und der Manipulation von Fakten, sie sind nicht das Gegenteil der Wahrheit – das wäre die Lüge²³ –, sondern sie dienen der Herausarbeitung dessen, um welche Sachen es sich überhaupt handelt und wie es sich mit den Sachen verhält. Sie entfalten und erschließen Situationen.²⁴

Und diese rhetorischen Situationen, in denen es in der Regel „nichts Genaues, sondern geteilte Meinungen gibt“,²⁵ bestehen nun nicht nur aus Fakten und Sachverhalten ‚über‘ die gesprochen wird, sondern auch aus Sprechenden und Angesprochenen und nicht zuletzt bestehen sie aus einer gegenseitigen Verortung: „Auf dem Bodern welcher geteilten Selbstverständlichkeiten wird gesprochen?“²⁶ Rhetorik zielt in diesem Sinne nicht auf Bekehrungen, sondern auf „die Sicherung des Nicht-Widerspruchs“²⁷ und dass der Angesprochene die entfaltete Situation als die seine anerkennt. Deswegen geht es auch in der Diskussion um die ‚Realität‘ des Klimawandels und die daraus folgenden Konsequenzen für Politik, Wirtschaft und das alltägliche Leben alltäglicher Menschen nicht um die Fakten an und für sich, sondern um den Platz dieser Fakten in einer sich jeweils immer wieder neu formierenden Selbstbeschreibung.²⁸

22 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 125.

23 Vgl. Arendt: Wahrheit und Politik. Vgl. auch Mellor: The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films.

24 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 238–240.

25 Aristoteles: Rhetorik, S. 23.

26 Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 238.

27 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 119.

28 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 111.

Die rhetorische Situation betrifft also neben den Sachbeschreibungen immer auch Selbst- und Fremdzuschreibungen: Wer spricht zu wem? Was ist hier angemessen? Und sie operiert mit Formen, Metaphern und Gefühlen, mit denen sich Normen in der gemeinsam geteilten Welt verankern und begründen. In dieser Hinsicht liegt eine Rationalität der Argumentation nicht im Absehen von Gefühlen, sondern in der Offenlegung von Ambivalenzen und widersprüchlichen Nuancen, in der Bearbeitung einer Unsicherheit der Gefühle und der moralischen Norm hin zu einer Festigung der Gefühle als Gründe für Normen und Handlungen.²⁹ Wenn die Klimawandel-Filme ein Gefühl der antizipierten Schuld evozieren, dann begründen oder definieren sie keine ‚neue‘ Norm oder Moral, sondern sie begründen eine Neuperspektivierung bestehender Normengeltung hin zu einer ‚klar und deutlich gefühlten‘, Haftbarkeit und Verantwortung vor Pflanzen und Tieren, weit entfernt lebenden Menschen und zukünftigen Generationen.

Wenn die Rhetorik den Umgang des Menschen mit der Umwandlung von Fakten in Meinungen, seinen Umgang mit Handlungszwang im Angesicht mangelnder Evidenz meint, dann hat sie noch eine ganz eigene Berechtigung in Bezug auf den Klimawandel. Handelt es sich hier doch um einen Gegenstand, der sich durch ein grundlegendes Darstellungsproblem auszeichnet. Die zeitliche und räumliche Ausbreitung des Klimawandels ist durch eine komplexe Interaktion von Nachwirkungen längst vergangener, aktueller und möglicher zukünftiger Tätigkeiten sowie durch seine globale Ausbreitung und durch unvorhersehbare feedback-Phänomene völlig unverfügbar, übersteigt jegliche Möglichkeit alltäglicher Wahrnehmung.

Das ‚Sein‘ des globalen Klimawandels ist einerseits eine Akkumulation von Unmengen an statistischen Werten und Messungen, von Berechnungen und Variablen. Diese Daten bezeichnen physikalische und chemische Prozesse, deren raum-zeitliche Dimensionen kaum zu fassen sind. Der globale Klimawandel ist andererseits auch die Realisierung dieser nur noch mathematisch zu fassenden Prozesse in graduellen Verschiebungen der klimatischen und biosphärischen Parameter, die der individuellen Erfahrung ebenso unzugänglich bleiben. Und er ist die Realisierung dieser Prozesse in außergewöhnlichen Ereignissen, deren Zuordnung zueinander ungesichert ist und die nur schwer außerhalb ihrer jeweiligen Singularität zu denken sind: Wirbelstürme, Fluten, Dürren.

Dabei sollte man sich nicht davon täuschen lassen, dass dieses Darstellungsproblem meist nur als ein Problem in der Übersetzung der Wissenschaft für Laien und politische Entscheidungsträger thematisiert wird. Es stellt bereits innerhalb der empirischen Wissenschaften und deren positivistischer Epistemologie

²⁹ Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 248 und passim.

einen radikalen Paradigmenwechsel dar. Nicht mehr die beobachtbaren, zähl- und messbaren Fakten stehen in der Klimaforschung im Zentrum, sondern Vorhersagen und Hypothesen, deren Telos darin liegt, dass selbst diejenigen, die sie selbst aufgestellt haben, hoffen, dass sie nicht eintreffen. Damit bewegt sich die Forschung zur globalen Erwärmung außerhalb des neuzeitlichen Diskurses von Wissensproduktion – und, statt dieses Außerhalb als seine Eigenlogik zu behaupten und zu legitimieren, wird die Klimaforschung von diesem Diskurs der notwendigen Falsifizierbarkeit wissenschaftlicher Aussagen her angreifbar und anzweifelbar.³⁰

Es gibt zwei dominierende Formen der Synthese als Reaktion auf die darstellerischen und epistemischen Schwierigkeiten des Klimawandels. Die erste zielt darauf ab, die rhetorische Situation in den Vordergrund zu stellen und das engagierte Individuum als Sprecher und als Idealbild des Angesprochenen miteinander kurzzuschließen. Sei es der Photograph James Balog in *CHASING ICE* (USA 2012, Jeff Orlowski), der Politiker Al Gore oder der bekannte Fernsehmoderator David Attenborough. Die andere Syntheseform des Klimadiskurses wiederum arbeitet in Richtung der Formgebungen und Symbolisierungen als Modi der Evidenzproduktion: Das rechnerische Modell, wie es in den umfang- und abbildungsreichen Berichten des IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change)³¹ oder des WBGU (Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen)³² dargestellt wird, fungiert als eine Matrix für sich gegenseitig bestätigende Graphiken, Kurven oder Animationen – die etwa einen stetig röter werdenden Erdball darstellen. Beide generieren die affektive und moralische Bedeutsamkeit gar nicht so sehr durch die einzelnen gesicherten Fakten und auch nicht durch die quantifizierbaren Schadensprognosen: „Sie zeigen nicht weniger,

30 Julie Doyle hat etwa für die Photographie nachdrücklich argumentiert, inwiefern die Zeitlichkeit der photographischen Abbildung die klimapolitische Warnung vor der möglichen Zukunft derart unterwandert, das von der indexikalischen Beglaubigung des Abgebildeten als einer Abbildung von ‚Klimawandel‘ einzig und allein der Zeigegestus des Photographierens, d. h. die Investition des Photographen als Zeugenfigur übrig bleibt. Für die Darstellung und Kommunikation des Klimawandels in der Praxis des Umweltaktivismus, heißt es, dass sie durch ein Primat der visuellen Kommunikation, der Ikonographien und der Beweisführung durch sichtbare Auswirkungen kritisch geworden ist. Vgl. Doyle: *Seeing the Climate?*

31 Intergovernmental Panel on Climate Change: *Climate Change Report (IPCC). Synthesis report; longer report – adopted 1 November 2014, Genf 2014*, <http://www.ipcc.ch/report/ar5/syr/> [letzter Zugriff: 21. September 2016].

32 Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen (WBGU): *Welt im Wandel. Sicherheitsrisiko Klimawandel*, Berlin/Heidelberg 2008.

als eine Sorge um das Ganze. Aus diesem Grund sind Klimabilder auch von vornherein *politische Bilder*.³³

5.2 Analyse audiovisueller Rhetorik

Die bisherigen Ausführungen zur Notwendigkeit der Rhetorik in der gesellschaftlichen Kommunikation des Klimawandels sollen nun in Hinblick auf die zu analysierenden Filme spezifiziert werden. Es geht um die Filme als Affektdramaturgien und um die dabei verwendeten expressiven Bildformen. Ein zentraler Schritt der Analyse wird es sein, sowohl auf der Ebene des Films als auch auf der Ebene der einzelnen Sequenz die zeitliche Entfaltung einer Zuschauererfahrung als einer Erfahrung der Evidenz von Gesprochenem und Gezeigtem nachzuvollziehen. Ein kurzes Beispiel aus *AN INCONVENIENT TRUTH* soll an dieser Stelle herangezogen werden, um zu zeigen, inwiefern der Rhythmus und die expressive Bewegungsqualität der Bilder im Zusammenspiel mit Semantik und Rhythmus des gesprochenen Wortes eine eigene Dynamik, eine eigene Bedeutung generiert, die über eine Bebilderung sprachlicher Inhalte hinausgeht:

Es handelt sich um einen Ausschnitt aus der Sequenz, in der es um die prinzipielle, technische Lösbarkeit des Problems geht (01:19:56 – 01:20:27): Wir sehen zunächst Al Gore vor Publikum redend, im Hintergrund eine riesige Graphik, die mögliche Techniken der CO₂-Einsparung anzeigt – „We have everything we need, save perhaps political will.“ Dann wird Gore lauter, er putscht sein Publikum auf und es wird erst auf eine Großaufnahme – „But you know what? In America, political will is a renewable resource.“ – und dann mit dem Klatschen des Publikums auf eine Totale mit einer leicht aufsteigenden Kranfahrt geschnitten. In der nächsten Großaufnahme – „We have the ability to do this!“ – beginnt im Hintergrund eine Videoprojektion, eine durch Unschärfe bedingte abstrakte Wellenbewegung als eine synästhetische Entsprechung des aufbrandenden Applauses. Es folgt eine kurze Montage von Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die den folgenden Worten unterlegt ist: „Each one of us is a cause of global warming. But each of us can make choices to change that...“ Auf eine Flugaufnahme einer extrem geometrisch angeordneten Vorstadt-Siedlung folgen drei kurze Einstellungen mit extremem Teleobjektiv gefilmt, die eine vor Hitze flimmernde Straßenkreuzung, eine Menschenmasse und einen Stau auf einem fünfspurigen Highway zeigen. Nach dieser Montage blendet das Bild kurz, auf dem Wort ‚change‘, ins Schwarz und während die weiteren Bilder nun in Farbe sind,

33 Schneider: Ein Darstellungsproblem des klimatischen Wandels?, S. 84, [Herv. im Orig.].

spricht Al Gore weiter: „... with the things we buy, the electricity we use, the cars we drive.“ Jedem Halbsatz entspricht dabei eine Einstellung, zunächst wieder eine Flugaufnahme, diesmal ein weites Solarfeld, dann eine steile Untersicht auf einen elektrische Hochbahn, die vor einem weißen Wolkenkratzer und blauem Himmel fährt, zuletzt eine Zeitrafferaufnahme eines riesigen, sich drehenden Solarpaneels vor einer weiten Landschaft. Alle drei Einstellungen sind geprägt von strahlenden Blautönen und von einer Drehbewegung, der Kamera selbst in der ersten und zweiten Einstellung, von sich drehenden Objekten in der zweiten und dritten Einstellung. Zu den Worten „We can make choices to bring our individual carbon emissions...“ sehen wir dann einen Kameraschwenk, der ein Hybridauto von Toyota verfolgt, das durch eine grün-rotbraune Landschaft fährt und eine Teleaufnahme in ähnlicher Farbgebung, die eine ungeordnete Menge asiatischer Menschen auf Fahrrädern zeigt. Der Satz endet auf „...to zero“ und die Montage endet mit einer still stehenden Totalen auf einer Reihe von Windrädern, die in einer sattgrünen Landschaft vor blauem Himmel stehen und sich weit in den Horizont erstrecken. Zusammengenommen ergeben Bild und Wort einen neuen, verstärkten Sinn, der weder dem einen noch dem anderen allein schon innegewohnt hätte: Es geht um nicht weniger als um eine Revolution. Individuelle Entscheidungen sind ‚Drehungen‘, ‚Kehren und Wenden‘, die zusammen ‚die Welt verändern‘ und aus einer urbanen Enge, einer flächigen Statik in tristem Schwarz-Weiß eine farbige, zugleich futuristische und natürliche Welt machen. Zudem verspricht die Montage, dass die Veränderungen an ein Ziel kommen, dass mit den ‚zero emissions‘ wieder eine Ruhe einkehrt, die in einen offenen Horizont mündet.

Aufgabe einer Analyse audiovisueller Rhetorik wäre es zu zeigen, wie sich, so wie in diesem Beispiel, Sprache und audiovisuelle Bewegungsdynamik gegenseitig strukturieren um die Zuschauer zu affizieren, damit diese kognitive und moralische Einstellungen übernehmen, bestimmte Personen, Gegenstände und Sachverhalte als begehrens- oder ablehnenswert wahrnehmen. Dabei kann und soll die audiovisuelle Rhetorik als Technik der Suggestion nicht einer rationalen Logik der Sprache entgegengestellt werden, wie dies tendenziell in einigen Arbeiten, wie etwa bei Gesche Joost, der Fall ist:

Eine Argumentation wird im Film ganz anders aufgebaut werden als in einer Rede, sie wird sich der suggestiven Kraft des Bildes bedienen, wird mit der visuellen Evidenz arbeiten, wohingegen die verbale Argumentation mehr auf rationalen Schlussfolgerungen beruht.³⁴

Nicht nur ist die Alternative zwischen rationaler und suggestiver Argumentation in dieser Schärfe grundsätzlich falsch, auch unterschlägt eine solche Trennung und

34 Joost: Bild-Sprache, S. 25.

Zuordnung die logischen Operationen des Bildes und die suggestive Kraft des Wortes. Eine Spezifik der audiovisuellen Rhetorik sollte sich vielmehr aus Hypothesen darüber herleiten, inwiefern Ausdrucksbewegungsbilder als verkörperte Erfahrungsmodi dazu führen, dass das gesprochene Wort auf eine andere Art und Weise wahrgenommen und realisiert würde (und umgekehrt) oder inwiefern sich dadurch spezifische Formen des Beweisens und des Schlussfolgerns ausgebildet haben.

Eine solche Fragerichtung nimmt ihren Ausgang in der Beobachtung, dass dem gestischen Körpereinsatz eines Sprechenden bereits in der antiken Rhetorik große Bedeutung zudedacht wurde³⁵ und dass das Gestische auch in gegenwärtigen Forschungsfragen der Linguistik als ein sich in der Zeit entfaltendes körperliches Verhalten ein prominenter Untersuchungsgegenstand ist.³⁶ Inwiefern lassen sich, zugespitzt formuliert, bewegte Bilder auch als ein sich verhaltender ‚Körper‘ eines Sprechenden verstehen?³⁷

Ein vollständiger, systematisch ausgearbeiteter und integraler Ansatz zu einer audiovisuellen Rhetorik ist in der Forschungslandschaft derzeit noch Desiderat und kann auch in der Kürze des vorliegenden Kapitels nicht geleistet werden. Meist werden entweder spezielle Teilgebiete wie die Frage nach audiovisuellen Figuren und Tropen untersucht oder die Wirkungsabsichten in spezifischen Kontexten wie Werbung oder politischer Propaganda beschrieben.³⁸ An dieser Stelle soll versucht werden, beide Seiten zu verbinden und konkrete zeitliche Strukturierungen von Bild, Ton und Wort als Affizierung von Zuschauern zu analysieren und im Kontext ihrer gesellschaftlichen Wirkungsabsichten auszuwerten. Von den zwei sich ergänzenden Analyseperspektiven, die beide aus Grundzügen der antiken Rhetorik hergeleitet sind, zielt der erste dabei auf die Herstellung eines geteilten Wertehorizonts und von moralischer und emotionaler Bedeutsamkeit in der Entfaltung der rhetorischen Situation zwischen Sprecher-

35 Vgl. Vöhler: Zwischen Pathos und Reflexion, S. 23–25.

36 Cornelia Müller: *Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. A Dynamic View*. Chicago 2008. Alan Cienki und Cornelia Müller (Hg.): *Metaphor and Gesture*. Amsterdam/Philadelphia 2008.

37 Damit ist dezidiert nicht die passive Übertragung von literatur- und sprachwissenschaftlicher Rhetorik auf audiovisuelle Inszenierungen gemeint, sondern darin zeichnet sich eine darüber hinaus weisende Frage ab: Was sind die Gemeinsamkeiten und jeweiligen Besonderheiten verkörperter Wahrnehmungskonstellationen in audiovisuellen Medien und in sprachlicher und gestischer face-to-face-Kommunikation als zwei medialen Formen der Gestaltung affektiver und kognitiver Prozesse? Vgl. Hermann Kappelhoff, Cornelia Müller: *Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film*. In: *Metaphor and the Social World* 1 (2011), H. 2, S. 121–153.

38 Vgl. Joost: *Bild-Sprache*, S. 34–49.

position, Gegenstand und Adressat und der zweite auf die Form- und Gestaltprozesse als Herstellung von Verstehensprozessen. Letzteres bezieht sich dabei nicht einfach nur auf die Übersetzung sprachlicher Figuren und Tropen in analoge audiovisuelle Strukturen oder auf das ‚Verstehen‘ von Tropen dank der Bilder oder ein umgekehrtes Entschlüsseln der Bildfolgen durch Sprache.³⁹ Es geht um den gemeinsamen Nenner von Verbalsprache und audiovisueller Expressivität: Sowohl die Tropen als auch die Figuren der sprachlichen Rhetorik lassen sich als Elemente zeitlicher Strukturierung verstehen und somit an die Analyse der zeitlichen Entfaltung von Bildern und Tönen anknüpfen.⁴⁰

Ich werde versuchen, in den Einzelanalysen zu *AN INCONVENIENT TRUTH* und *THE AGE OF STUPID* die analytischen Ebenen der Rhetorik, der Poetik und Affektdramaturgie in meiner Argumentation deutlich jeweils zu benennen bzw. auch da klar auseinander zu halten, wo es gerade um ihre Interaktion geht: So meint Poetik immer ein Primat der Entfaltung des filmischen Bildes als die spezifische Logik eines In-der-Welt-Seins, so wie die Welt von *AN INCONVENIENT TRUTH* aus der Figur ‚Al Gore‘ hervorgeht, während sich etwa *THE 11TH HOUR* buchstäblich aus der Rede einer vielköpfigen Hydra von ca. 50 Experten zusammensetzt. Die Rhetorik meint dann das im Rahmen dieser Poetik entfaltete ‚Bild der Lage‘, die Situation in der die Filme ihre Zuschauer adressieren und die audiovisuellen Konzepte und Metaphern, die sie nutzten, um einen Verstehensprozess zu strukturieren. Mit Affektdramaturgie beziehe ich mich schließlich auf die Gefühlspro-

39 Joost: *Bild-Sprache*, S. 40.

40 Die zwei Formprinzipien der sprachlichen Rhetorik, die Tropen als Formen der semantischen Manipulation im Sinne eines uneigentlichen Sprechens und die Figuren als Manipulation der Wortstellung sowie der Relation zwischen Satzstrukturen (Vgl. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, S. 282–307 und S. 308–374) können dabei weder schlicht übernommen werden noch soll ein abgeschlossene Systematik audiovisueller Figuren als Äquivalent entwickelt werden. (Joost schlägt eine Unterscheidung in fünf Kategorien vor, die jedoch in sich extrem heterogen bleiben. Vgl. Joost: *Bild-Sprache*, S. 151–154).

Eine theoretisch begründete Unterscheidung möchte ich aber insofern aufnehmen, als ich mit Figuren in der Regel innerhalb eines Films deutlich abgrenzbare, geschlossene Formen identifiziere, während Tropen wie die Metapher – insb. wie sie in der kognitiven Linguistik verstanden wird – sich im Laufe des Films erst dynamisch entfalten, aufeinander beziehen bzw. aus der Übertragung einer semantischen oder perceptiven Dynamik von einer Modalität auf eine andere entwickeln. Vgl. Cornelia Müller und Susanne Tag: *The Dynamics of Metaphor. Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction*. In: *Cognitive Semiotics* (2010), H. 6, S. 85–120; Cornelia Müller and Christina Schmitt: *Audio-visual Metaphors of the Financial Crisis: Meaning Making and the Flow of Experience*. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada/ Brazilian Journal of Applied Linguistics* 15 2015, H. 2, Special Issue: *Metaphor and Metonymy in Social Practices*, hg. von Raymond W. Gibbs Jr. and Luciane Corrêa Ferreira, S. 311–341.

litik der Filme als dem konkreten Ablauf und der Interaktion der von ihnen evozierten Gefühle.

Die erste Analyseperspektive orientiert sich am Modell des Aristoteles, nach dem den Bestandteilen der rhetorischen Situation zugleich jeweils Formen der Adressierung entsprechen:

Von den Überzeugungsmitteln, die durch die Rede zustande gebracht werden, gibt es drei Formen: Die ersten nämlich liegen im Charakter des Redners, die zweiten darin, den Zuhörer in einen bestimmten Zustand zu versetzen, die dritten in dem Argument selbst, durch das Beweisen oder das scheinbare Beweisen.⁴¹

Festzuhalten ist zunächst, dass alle drei Mittel jeweils direkt auf das Publikum gerichtet sind, auf die, die es zu überzeugen gilt. Der entscheidende Gedanke ist an dieser Stelle, dass es der erfolgreichen Rhetorik nicht nur gelingen muss alle drei Überzeugungsmittel – *lógos* (Argument/Vernunft) oder *prâgma* (Sache), *êthos* (Charakter) und *páthos* (Emotion) bzw. in ihrer lateinischen Variante *docere* (belehren), *delectare* (gefallen) und *movere* (bewegen)⁴² – irgendwie, irgendwann zustande zu bringen, sondern dass es darauf ankommt, diese Formen der Adressierung so dramaturgisch zueinander zu stellen, dass sie als untrennbar miteinander verbunden erscheinen. Die überzeugende Rede ist nur als ein in sich geschlossener Verlauf zu fassen, der alle drei Ebenen gestalthaft integriert.

Das erste Überzeugungsmittel, *lógos* oder *docere*, scheint zunächst die sprachliche Ebene des Films zu favorisieren – den Bericht, die verbalen Benennungen und Schlussfolgerungen. Ich beziehe mich jedoch auch auf Ansätze, die davon ausgehen, dass die Abfolge von Bildern eine inhärente argumentative Qualität haben kann.⁴³ Dabei gilt es allerdings streng zu unterscheiden zwischen solchen, die auf ein eigenes Denken in Bildern zielen und solchen, die wie Gesche Joost eine Position beziehen, die das Bild auf seine repräsentierende Funktion reduziert:

Insgesamt gehe ich jedoch davon aus, dass die argumentativen Strukturen auf ein latent vorhandenes Raster zurückgehen und das Verständnis eines intellektuellen Hintergrunds bedarf. Die Hervorhebung des Bildes bedeutet somit nicht, dass allein qua visueller Evidenz argumentative Schlussfolgerungen vermittelt werden, sondern dass der Argumentations-

⁴¹ Aristoteles, Rhetorik, S. 23.

⁴² Vgl. Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 140 – 145.

⁴³ Vgl. hierzu u. a. die paradigmatischen Positionen von Eisenstein und Deleuze: Eisenstein: Jenseits der Einstellung; Deleuze: Bewegungs-Bild und Deleuze: Zeit-Bild; vgl. Raymond Bellour: Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze. In: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.): Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze. Weimar 1997, S. 41 – 60.

prozess einem Schema der logischen Verknüpfung folgt, das sich der *Evidenz* zu argumentativen Zwecken bedient.⁴⁴

Die audiovisuelle Ebene trüge also nur soweit zum *lógos* bei, als ihre Anschaulichkeit und Unzweifelhaftigkeit nicht selbst explizit argumentativ sein kann, sondern nur explizite sprachliche Argumentationsschritte ersetzt. Demgegenüber soll erstens darauf hingewiesen werden, dass das Zum-Tragen-Kommen der ‚sprachlichen Raster‘ überhaupt erst durch die audiovisuelle Inszenierung zustande gebracht wird. In anderen Worten: Wenn Denken und Verstehen nicht von zeitlich ablaufenden Prozessen loszukoppeln sind, dann ist – bei allem zuzugestehenden Primat des Verbalsprachlichen in vielen faktisch vorzufindenden audiovisuellen Formaten – nicht von einer theoretischen Priorität zwischen Wort und Bewegtbild auszugehen. Zweitens wird man gerade im Falle des Klimawandels nicht umhin kommen, die Möglichkeit einer unabhängigen logischen Qualität von Diagrammen und anderen visuellen Darstellungsformen in Betracht zu ziehen und von dort aus auch das Verhältnis der argumentativen Potentiale von Bild und Sprache neu zu bestimmen.

Während die Schwierigkeit der audiovisuellen Analyse des *lógos* also in der voreiligen Identifizierung von Argument und Wort liegt, so ist das Problem oder die Gefahr der Analyse des zweiten Überzeugungsmittels, des *êthos* oder *delectare*, dass es auf einen Prozess der Identifikation mit dem empirischen Sprecher oder Protagonisten reduziert wird.⁴⁵ Dies ist vor allen Dingen dann der Fall, wenn die Aristotelischen Charakteranforderungen von Klugheit, Tugend und Wohlwollen⁴⁶ als Eigenschaften einer natürlichen Person verstanden werden. Die lateinische Variante des *delectare*, d. h. des Gefallens, zeigt aber an, wie dies medienwissenschaftlich anders zu konzeptualisieren ist, nämlich als eine bestimmte Form von affektiver Wirkung auf Seiten der Angesprochenen, eine sanfte, andauernde „Affekt-Brücke *zwischen* dem Redner und dem Publikum“,⁴⁷ die sich als eine zu analysierende Funktion, als eine formal angelegte Strukturierung des Films rekonstruieren lässt. Als maßgebliche Hinweise sind dabei in den lateinischen

⁴⁴ Joost: Bild-Sprache, S. 103, [Herv. im Orig.]

⁴⁵ In diesen Trugschluss fällt etwa Gesche Joost. Nachdem sie sehr richtig den „Rhetor“ als Strukturphänomen von der empirischen Person getrennt hat (Joost: Bild-Sprache, S. 86–93), führt sie wieder eine reduzierte Vorstellung von Identifikation mit Figuren als Struktur des *êthos* ein (Joost: Bild-Sprache, S. 111–121).

⁴⁶ Aristoteles, Rhetorik, S. 73.

⁴⁷ Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 141 [Herv. MG].

Rhetoriken die Abwechslung der Ausdrucksformen und der Einsatz des Humors genannt.⁴⁸

Aus der Sicht der Filmwissenschaft, die auf eine lange Theorietradition des bewegten Bildes als Gefühlsmaschine zurückblicken kann, ist die Rolle des *páthos* oder *movere* in der audiovisuellen Rhetorik scheinbar selbsterklärend. Dennoch muss auch hier die analytische Perspektive klar gesteckt werden, denn es geht nicht nur um Emotionen als Ergebnisse kognitiver Urteile über Dinge und Menschen. Es geht auch nicht nur um den Einsatz dessen, was man von ihrem denotativen Inhalt her als besonders berührende, schockierende oder anderweitig „starke Bilder“⁴⁹ bezeichnet, noch geht es um Topoi, die ein außerfilmisches Dasein als besonders emotionalisierend behaupten. Es geht auch nicht um die von Figuren mimisch und gestisch dargestellten Gefühle oder die Fähigkeit des Films, auf rein physiologischer Ebene Stimuli zu verabreichen, die vom Zuschauer als bloße Reflexe realisiert werden. Dagegen soll von einem medienspezifischen Prozess der Emotionalisierung der Zuschauer ausgegangen werden, der dem Ansatz von Hermann Kappelhoff folgend auf dem filmanalytischen Konzept der Ausdrucksbewegung sowie einem (neo-)phänomenologischen Verständnis von *embodiment* beruht.

Ich gehe hier davon aus, dass die entscheidende Ebene des *páthos* oder *movere* nicht die der einzeln betrachteten emotionalen Appelle ist, sondern die des sich durch diese hindurch entfaltenden, komplexen Gefühls des Einverständnisses. Dieses komplexe Gefühl der affektiven Grundierung einer Werte-Gemeinschaft verstehe ich als Grundlage dafür, überhaupt bestimmte Sachverhalte mit spezifischen Gefühlen wie Ekel, Zorn, Scham oder Schuld zu erleben, d. h. als Grundlage dafür, die eigene Sozialität und das In-Beziehung-Sein am eigenen Körper als schmerzhaft oder lustvolle Parteinahme zu erfahren:

Das Zuschauergefühl entspricht weder einer einzelnen Affekteinheit noch der summarischen Abfolge verschiedener diskreter Emotionen; es ist vielmehr an die durchgängigen Modellierungen einer sich über die Dauer des Films entfaltenden komplexen Emotion (einer Stimmung, einer Atmosphäre) gebunden, die vom ästhetischen Vergnügen grundiert ist.⁵⁰

Gleichzeitig gilt es zu betonen, dass eine solche Beeinflussung der Gefühle der Zuschauer durch die Modellierung ihres Wahrnehmungserlebens diese nicht der Argumentation entzieht. Während Gefühle zwar im allgemeinen Vorverständnis

⁴⁸ Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 141–142.

⁴⁹ Joost: Bild-Sprache, S. 109. Die antike Rhetorik spricht hier von „Vorführung von Realien“ oder Moritaten, vgl. Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 143.

⁵⁰ Kappelhoff/Bakels: Zuschauergefühl, S. 86.

schnell zu etwas der Argumentation nachgelagertem werden, das man im Zuhörer voraussetzt, um an es zu appellieren, können sie bei genauerer Betrachtung tatsächlich durch ihre jeweiligen Objektbezüge, ihre welt- und wertschließende Funktion selbst kommunikativ relevant gemacht werden. In der gegenseitigen Entfaltung von *lógos*, *êthos* und *páthos* können Gefühle glaubwürdig begründet werden, können Gefühle als legitim oder illegitim dargestellt werden: „Speakers attempt to explain why they feel what they feel and, in a more normative way, why everyone should feel what they feel.“⁵¹

Wie in der Analyse des Films AN INCONVENIENT TRUTH gezeigt werden soll, ist der entscheidende Punkt, an dem die heuristische Trennung der drei Überzeugungsmittel wieder zusammengeführt werden soll, der einer Formierung von Identität und Zusammengehörigkeit: die Gemeinschaft derer, die die vernünftigen Gründe, so oder so zu fühlen, als legitim und glaubhaft vorgebracht empfindet, die Gemeinschaft derer, die die Nachweise eines menschlich verursachten Klimawandels als legitime Gründe sieht, Furcht zu empfinden, bestimmten Akteuren zu zürnen und sich selbst schuldig zu fühlen – und daraus eine Motivation zu einem bestimmten Handeln entwickelt.

Um die zweite analytische Perspektive herzuleiten, möchte ich auch hier zunächst auf die *Rhetorik* des Aristoteles verweisen, wobei im folgenden Zitat der Begriff der ‚sprachlichen Form‘ zu ersetzen wäre durch die Formel einer ‚expressiven Form, verkörperte Wahrnehmungs-, Verstehens- und Gefühlsprozesse zu strukturieren‘:

Auch macht die jeweils eigentümliche sprachliche Form die Sache überzeugend; denn die Seele zieht den falschen Schluss, dass es wahr sei, weil sie sich in Anbetracht derartiger Dinge in einem solchen Zustand befinden, so dass sie meinen, die Dinge verhielten sich so, auch wenn sich die Dinge nicht so verhalten, wie es der Redende sagt.⁵²

Eine Analyse audiovisueller Rhetorik beschreibt die grundlegende Dimension der multimodalen, affektiv grundierten Bedeutungskonstruktion durch zeitlich strukturierte Prozesse.⁵³ Darauf aufbauend kann die kulturelle Arbeit an bestimmten wiederkehrenden Formen solcher Bedeutungskonstruktionen analysiert

51 Raphaël Micheli: Emotions as Objects of Argumentative Constructions. In: *Argumentation* 24 (2010), H 1, S. 1–17, hier S. 13. Vgl auch Landweer: Normativität, Moral und Gefühle.

52 Aristoteles, *Rhetorik*, S. 139.

53 Vgl. Kappelhoff/Müller: Embodied Meaning Construction.

werden, wie dies für verschiedene Bereiche der Kommunikation in den letzten Jahrzehnten bevorzugt am Gegenstand der Metapher⁵⁴ geschehen ist.

Zwei theoretische Vorannahmen zur audiovisuellen Rhetorik müssen dem noch hinzugefügt werden: So kann und soll die zu analysierende rhetorische Gestaltetheit nicht als etwas betrachtet werden, dass sich „als Abweichung von einer Nullstufe“⁵⁵ auf ein nicht-rhetorisches Material draufsetzt. Stattdessen sollen innerhalb der immer schon zeitlich strukturierten und geformten Bewegtbilder bestimmte wiederkehrende, formelhafte Muster aufgezeigt und auf ihre affektive und persuasive Wirkungen hin beschrieben werden. Und gerade im Bezug auf audiovisuelle Metaphern und andere Tropen ist es wichtig, diese nicht einfach als Übersetzungen vorgängiger sprachlicher Tropen in audiovisuelle Nachbildungen zu begreifen oder nur nach dem Verstehen von sprachlichen Tropen dank entsprechender Bilder und Bildinhalte oder dem Verstehen bildlicher Tropen dank sprachlicher Verdeutlichung zu fragen. Dies läuft darauf hinaus,

das Verhältnis von Phantasie und Logos neu zu durchdenken, und zwar in dem Sinne, den Bereich der Phantasie nicht nur als Substrat für Transformationen ins Begriffliche zu nehmen – wobei sozusagen Element für Element aufgearbeitet und umgewandelt werden könnte bis zum Aufbrauch des Bildervorrats –, sondern als katalysatorische Sphäre, an der sich zwar beständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren.⁵⁶

Die Evokation einer Evidenz von etwas, „dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann“,⁵⁷ zeigt sich etwa in den Inszenierungen von Naturereignissen durch technische bildgebende Verfahren, die diese als audiovisuelle Bewegungsfigurationen fassen.

So wie man die Poetik narrativer Filmformen über die Logik eines sich in der Dauer des Films entfaltenden Gesetzes einer Welt rekonstruieren kann, so lassen sich auch für nicht-fiktionale Formen die zugrunde liegenden Prinzipien der zeitlichen Entfaltung von Bild, Ton und Sprache aufzeigen.⁵⁸ Diese Prinzipien bedingen wiederum durchgehende Metaphoriken, Bildervorräte und Leitvorstel-

⁵⁴ Vgl. George Lakoff, Mark Johnson: *Metaphors We Live by*. Chicago 1980; Müller/Tag: *The Dynamics of Metaphor*; Kathrin Fahlenbrach: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg 2010.

⁵⁵ Joost: *Bild-Sprache*, S. 148.

⁵⁶ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M. 1998 [1960], S. 11.

⁵⁷ Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 12.

⁵⁸ Vgl. Kappelhoff/Müller: *Embodied Meaning Construction*; Kappelhoff: *Die vierte Dimension des Bewegungsbildes*.

lungen und kanalisieren „was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können“.⁵⁹

Auf dieser theoretischen Basis soll also im dritten Teil dieses Kapitels anhand von *THE AGE OF STUPID* gezeigt werden, wie sich audiovisuelle Expressivität und Sprache gegenseitig strukturieren, um Zuschauer zu affizieren, damit diese Einstellungen übernehmen, Gegenstände und Sachverhalte als so oder so beschaffen, als ablehnens- oder begehrenswert wahrnehmen. Die Klimawandelfilme, so die Hypothese, die in den folgenden Einzelanalysen verfolgt werden soll, arbeiten an einer bestimmten Zuschauererfahrung, die sich als die affektive Erfahrung des Eingebundenseins in kollektive Verursachungs-, Leidens- und Wiedergutmachungszusammenhänge beschreiben lässt. Durch die dramaturgische Ausgestaltung der rhetorischen Situation und durch die zeitliche Entfaltung körperlich erfahrener Bedeutungs- und Sinnstiftungsprozesse gestalten die Filme eine Konstruktion von Identität – sei es national, sei es eine Idee von Weltbürgertum –, die sich mit einer moralischen Evidenz verbindet.

Es soll im Folgenden gezeigt werden, wie die Filme die Zeit des Zuschauens als die Zeit eines nachvollziehenden Verstehens und eines Annehmens von Verantwortung gestalten. Wie machen sie aus ‚Fakten‘ durch die ‚überzeugende Rede‘ so etwas wie ‚Meinungen‘? Wie vermitteln sie als ein ästhetisch erfahrenes Ganzes den Zuschauern den Eindruck eines Verstehens und Einverständenseins?

Das jeweilige Programm der einzelnen Filme kann unter anderem danach spezifiziert werden, welches Gewicht sie auf die grundlegenden Topoi des Klimawandeldiskurses legen. D. h. beschäftigt sich ein Film schwerpunktmäßig mit den naturwissenschaftlichen Daten des Klimawandels oder mit dem Verhalten des Menschen als seiner Ursache? Konzentriert er sich in der Darstellung der Folgen auf Bedrohungen oder auf unwiederbringliche Verluste sowie auf die entsprechenden Gefühlsregister von Angst und Ekel einerseits und Trauer und Mitleid andererseits? Wie sehr betont er die Verbindung aus menschlicher Verursachung und erwarteten Folgen des Klimawandels? Handelt es sich nur um ein technologisches Problem das ‚man‘ lösen muss oder um ein moralisches Problem, das sich an ‚unsere‘ Gefühle der Empörung, der Scham und der Schuld wendet? Inwiefern verwendet er die moralischen Gefühle als Scharnier einer Motivation zum politischen oder alltäglichen Handeln?

In der jeweils spezifischen zeitlichen Realisierung dieser Topoi zielen audiovisuelle Rhetorik und Affizierung darauf, die Zuschauer in einer gemeinsamen Welt einzurichten, sie als mediale Augenzeugen eines evidenten Geschehens zu

⁵⁹ Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, S. 92.

positionieren, dessen emotionale Bewertung durch moralische Normierungsprozesse sie als in ihrer leiblichen Existenz selbst begründet nachvollziehen.

Für die Relation zwischen einer menschlich geteilten Welt und einem moralisch relevanten Gegenüber, das zugleich Teil dieser gemeinsamen Welt ist, steht dabei die Begriffskette der Natur, der Umwelt und der Erde. Diese ist begriffsgeschichtlich für sich genommen bereits extrem heterogen, weil es keine konzeptuelle Klammer gibt, die die Natur als Gegenstand der Wissenschaften, der Erforschung von Naturgesetzen und die Vorstellung der Natur als Organismus, als reine Qualität und Freiraum menschlicher Selbstverwirklichung zusammenhält.⁶⁰ Von der Polyvalenz des Naturbegriffes führt kein „direkter Weg zu der modernen Sorge um die Natur“.⁶¹ In den Klimawandel-Filmen herrscht dementsprechend ein grundlegendes Schwanken zwischen verschiedensten ‚Naturen‘, die letztlich auch implizit jeweils völlig divergente Vorstellungen des Menschen als Akteur zwischen Kulturwesen und Naturprodukt mit sich ziehen.⁶²

Der Einsatz des Anthropozän-Begriffs zielt nicht nur auf ein neues Verständnis der Natur, als sei damit schon irgendetwas erreicht. Denn dass die Natur dem Menschen im Anthropozän nicht mehr grenzenlos überlegen ist, ist ja nur die eine Seite der Medaille. Leider müssen wir im gleichen Zug erfahren, dass sie deswegen auch nicht mehr grenzenlos belastbar ist. Jetzt gibt es Grenzen, aber wir wissen nicht, wo sie liegen.⁶³ Unsere Aufgabe ist es, „daß wir uns die faktisch existierenden Grenzen der menschlichen Wesen neu vergegenwärtigen“.⁶⁴ Und da dieses Vergegenwärtigen heißt, die Grenzen in gewisser Weise zu überschreiten, kommt es darauf an, dass dieses Überschreiten nur im Vorstellungsvermögen und in der Spekulation stattfindet und nicht in den irreversiblen Prozessen der technisierten Welt.⁶⁵

60 Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 38–39.

61 Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 39. Dies spiegelt sich für Radkau in den heterogenen Quellen und Partikularanliegen der Politik des Umweltschutzes, vom Kampf gegen Wasser- und Luftverschmutzung, über Arten- und Waldschutz hin zu nuklearen Risiken. Erst seit Ende des Kalten Krieges gehen diese extrem diversen Themen im Klimawandel als neuem *grand récit* temporär auf.

62 Ruth Groh, Dieter Groh: Die Außenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1996, S. 91.

63 Peter Sloterdijk: Wie groß ist ‚groß‘? In: Crutzen, Paul J. et al. (Hg.): Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang. Frankfurt a. M. 2011, S. 93–110, hier S. 99.

64 Hannah Arendt: Der archimedische Punkt [1969]. In: dies.: In der Gegenwart. Übungen zum politischen Denken II. München 2000, S. 389–402, hier S. 401.

65 Arendt: Der archimedische Punkt.

Die Metapher des ‚Raumschiffs Erde‘⁶⁶ ist ein solcher imaginativer Versuch, diese Grenzen zu vergegenwärtigen und eine geozentrische und anthropomorphe Weltsicht zu rehabilitieren: die Erde als Heimat von Menschen verstanden, deren Endlichkeit zum elementaren Bestandteil ihrer politischen, wissenschaftlichen und technischen Entwürfe gemacht würde.⁶⁷ Nach Barbara Ward und Buckminster Fuller leben wir seit Beginn der Industrialisierung auf einem hybriden Planeten, ist die ‚Erde‘ keine Naturgröße mehr, sondern ein Konstrukt.⁶⁸ Die Erde ist nicht mehr das ‚Außen‘ der unendlichen Natur, sondern ein Interieur und dieses Interieur hat nicht nur ein ‚Gedächtnis‘, es gibt auch feedback.⁶⁹ Um diese post-natürliche Erde zu managen, zu navigieren, wird nun eine andere Technik nötig, eine Technik, die „natürliche Produktionsprinzipien auf artifizierter Ebene“⁷⁰ fortführt. Damit wäre die Menschheit übrigens, Ironie der Geschichte, beim Technikbegriff des Aristoteles wieder angekommen, wonach man sich jedes „künstliche Gebilde als Naturprodukt vorstellen“⁷¹ muss – nur dass dies jetzt auf Gegenseitigkeit beruht.

Bildform geworden ist die Idee vom Raumschiff Erde nicht zuletzt durch die „Blue Marble“ genannte Photographie, die am 7. Dezember 1972 von der Apollo-17-Mission aufgenommen wurde.⁷² Die Vorstellung von der Erde ist in diesem Bild selbst hybrid geworden und vermittelt zwischen Distanzsinn und technischen Steuerungsphantasien einerseits und einem Problembewusstsein für den fragilen Leibcharakter der Erde andererseits.⁷³ Man könnte sagen, dass der Einsatz der

66 Diese Metapher wurde von Buckminster Fuller entwickelt und bald u. a. von Barbara Ward aufgenommen sowie zuletzt prominent u. a. von Peter Sloterdijk wieder aktualisiert. Barbara Ward: *Spaceship Earth*. New York 1966; Sloterdijk: *Wie groß ist ‚groß?‘*; Buckminster Fuller: *Operating Manual for Spaceship Earth*. Carbondale/Edwardsville 1969.

67 Arendt: *Der archimedische Punkt*, S. 387.

68 Sloterdijk: *Wie groß ist ‚groß?‘*, S. 94.

69 Sloterdijk: *Wie groß ist ‚groß?‘*, S. 99 – 100.

70 Sloterdijk: *Wie groß ist ‚groß?‘*, S. 109.

71 Hans Blumenberg: ‚Nachahmung der Natur‘. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 1981, S. 55 – 103, hier S. 85, [Herv. im Orig.].

72 Horst Bredekamp: *Blue Marble*. *Der Blaue Planet*. In: Christoph Marksches et al. (Hg.): *Atlas der Weltbilder*. Berlin 2011, S. 367–375. Bredekamp führt als Grund dafür auch die bewusste technische Zurichtung der Aufnahme an: die Ausrichtung an die Gewohnheiten der Kartografie, die Ästhetik und Symbolik der Form, der „kreisförmigen Ausleuchtung eines dunklen Quadrates“ (Bredekamp: *Blue Marble*. *Der Blaue Planet*, S. 368).

73 Bredekamp: *Blue Marble*. *Der Blaue Planet*, S. 370. Vgl. Bredekamp: *Der Mensch als Mörder der Natur*. Das ‚Judicium Iovis‘ von Paulus Nivis und die Leibmetaphorik. In: Heimo Reinitzer (Hg.): *All Geschöpf ist Zung‘ und Mund*. Hamburg 1984, S. 261–283, sowie Radkau: *Die Ära der Ökologie*, S. 17.

diversen Metaphern, Tropen und Figuren von Natur, Umwelt und Erde darin liegt, diese Fragilität als verkörperte Einstellung auf Seiten der Zuschauer herzustellen. Auch wenn feststeht, dass es noch keine fest etablierten Register für das Anthropozän als einer neuen Form der Geschichte gibt – welche Arten des Handelns, welche Akteure, welche Kategorien von Mitteln und Zwecken zählen?⁷⁴ – so steht doch zweifelsohne fest, dass dies nicht ohne moralische Rigorismen und nicht ohne imaginäre Folien vonstatten gehen wird: Ohne eine Folie der Erde als hybridem Mensch-Natur-Raumschiff, als etwas unschuldiges, empfindsames und fragiles gibt es keine Sorge, keine Verlustängste und keine Handlungsmotivation.

Wenn man diesen Überlegungen und Beobachtungen folgt, dann leitet sich die Rolle einer ‚antizipierten Schuld‘ als Scharnier zwischen der naturwissenschaftlichen Evidenz, den errechneten Folgen und dem Handlungsimpetus deutlich her. Es gilt, die Solidarität mit dem Leib der Erde und mit den zukünftigen Passagieren im Moment ihrer potentiellen Verletzung und ihrer möglichen Wiedergewinnung als einen Druck zu erfahren, der auf einem lastet und der nur durch richtiges Handeln aufgelöst werden kann. Das Schuldgefühl als Affekt der Irreversibilität der Zeit muss in die Zukunft projiziert werden, der bewusstlose Fluss der Gegenwart unterbrochen werden, auf dass es noch so etwas wie eine Zukunft geben könne.

Dabei operieren also die Filme – nicht nur was den physikalischen Prozess des Klimawandels betrifft – mit komplexen Zeitlichkeiten: die Ursache liegt in der nicht zu ändernden Vergangenheit und der Gegenwart, die Folgen aber in einer Zukunft, die auf dem schmalen Grad zwischen zwingend möglich und zugleich nicht unvermeidbar wandelt. Auch was die ethisch-moralische Wertung betrifft, ist die Interaktion verschiedener Zeitbezüge und Geschwindigkeiten relevant. Ich schlage vor, antizipierte Schuldgefühle – und keine unabwendbare, wesenhafte tragische Schuld – als eine mögliche affektdramaturgische Form zu betrachten, genau diese komplexe Perspektive auf Zeit und Handlungsfähigkeit zu gestalten. Damit wird die spezifische Zeitlichkeit des Schuldgefühls über seine Antizipation auf den Kopf gestellt. Denn der eigentliche Verdichtungsbereich des Schuldgefühls ist ja nicht in der Zukunft, sondern der geschehene irreversible Schaden eines anderen,⁷⁵ und es tritt mit zeitlicher Verzögerung auf:

Guilt as a phenomenon has a very clear temporal unfolding. The moment of the guilt feeling occurs after that moment in which the action that is the source of the guilt feeling has been committed. [...] In order to make this relationship between the two moments intelligible we

⁷⁴ Vgl. Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a. M. 2001, S. 200 – 206 und passim.

⁷⁵ Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 222 – 223.

have to introduce an element of reconstruction which ties together the two moments. The reconstruction concerns a re-evaluation of the action that was committed in the moment of negligence. [...] What the act of reconstruction accomplishes is a changing of the „innocent“ situation into a moment of negligence, which is revealed in and through the moment of guilt.⁷⁶

Das antizipierte Schuldgefühl des Klimawandeldiskurses zielt also darauf, diese zeitliche Entfaltung völlig neu zu bearbeiten, die scheinbare ‚Unschuld‘ des gegenwärtigen Verhaltens zu re-evaluieren,

5.3 AN INCONVENIENT TRUTH: Eine patriotische Rede

Eine Betrachtung der kinematographischen Behandlungen des Klimawandels kommt um zwei Filme nicht herum: Roland Emmerichs *THE DAY AFTER TOMORROW* (USA 2004), „the first major disaster movie of the post-9/11 era“⁷⁷ und Al Gores und Davis Guggenheims *AN INCONVENIENT TRUTH*. Während Ersterer dazu beigetragen hat, das Verhältnis des Menschen zur Natur wieder zu einem Bezugspunkt populärer Phantasie zu machen, eine Welle, die ihren ersten Höhepunkt sicherlich mit James Camerons *AVATAR* (USA 2009) hatte, so trug Letzterer wie kein anderer Film dazu bei, Klimabewusstsein und Umweltprobleme zu einem Gegenstand für Dokumentarfilme mit Kinoauswertung und der damit verbundenen, gehobenen öffentlichen Wahrnehmbarkeit zu machen.

Die Tatsache, dass *AN INCONVENIENT TRUTH* nicht nur den Oscar 2007 für den besten Dokumentarfilm gewann, sondern Al Gore im Dezember 2007 gemeinsam mit dem International Panel on Climate Change den Friedensnobelpreis erhielt, positioniert ihn sowohl innerhalb der Medienindustrie als auch innerhalb des öffentlichen Bildes als herausragend und nachahmenswert: „These awards position Gore’s environmental rhetoric as internationally authorized and in certain ways globally sanctioned as praiseworthy.“⁷⁸ Die doppelte Auszeichnung, auch wenn der offizielle Preisträger des Oscars der Regisseur des Films Davis Guggenheim ist, machte es im Nachhinein kaum mehr möglich, zwischen der Leistung des Films und der Person Al Gores zu unterscheiden:

⁷⁶ Gunnar Karlsson, Lennart Gustav Sjöberg: The Experiences of Guilt and Shame. A Phenomenological–Psychological Study. In: *Human Studies* 32 (September 2009), H. 3, S. 335–355, hier S. 339.

⁷⁷ Stephen Keane: *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*. New York/Chichester 2001, S. 95.

⁷⁸ Laura Johnson: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in *AN INCONVENIENT TRUTH*. In: *Rhetoric Review* 28 (2009), H. 1, S. 29–46, hier S. 29.

Wir alle [schulden] ihm großen Dank für seine mit dem Nobelpreis belohnten Bemühungen, die Welt durch seinen Dokumentarfilm *EINE UNBEQUEME WAHRHEIT* wachzurütteln und für die verheerenden Folgen des Klimawandels zu sensibilisieren, und das zu einer Zeit, da viele diese Folgen einfach ignorierten – und immer noch ignorieren. Noch nie hat ein einzelner so viel getan, um die Welt auf ein gravierendes Problem hinzuweisen.⁷⁹

So sehr man auch über den Superlativ streiten kann, in den dieses Lob mündet, so sehr steht diese Meinung stellvertretend für die Anerkennung der zentralen Rolle Gores und seines Films für den Klimawandeldiskurs sowohl als Bezugspunkt innerhalb der medialen Auseinandersetzungen als auch für die von ihnen geprägten Maßstäbe und Stereotypen der Darstellungsweisen. So ist es nicht erstaunlich, dass sich das Interesse von sogenannten Klimaskeptikern oftmals darauf konzentrierte, die Darstellungsweisen dieses *einen* Filmes zu diskreditieren.⁸⁰

5.3.1 Der Auftritt des Rhetors

Diese starke Symbiose zwischen dem Film und der öffentlichen Persona Al Gores ist nicht nur auf außerfilmische Fakten und Begleitumstände oder auf eine personenfixierte Presse rund um den Film zurückzuführen, sie ist ein elementarer Bestandteil der Inszenierungsweise des Films selbst.⁸¹ Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern der Film *AN INCONVENIENT TRUTH* eine artifizielle Figur genannt ‚Al Gore‘ als *auctoritas* und als Held einer puritanischen Jeremiade⁸² hervorbringt und inwiefern diese Figur – im Sinne des Verständnisses von *êthos* und *delectare* der antiken Rhetorik – nicht nur die verschiedenen Formen der Adres-

⁷⁹ Thomas L. Friedman: Was zu tun ist. Eine Agenda für das 21. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2009, S. 154.

⁸⁰ Besonders prägnant hierfür war etwa die vor Gericht ausgetragene Kontroverse, die sich 2007 um den Einsatz von *AN INCONVENIENT TRUTH* in Schulen in Großbritannien entwickelte, die nicht zufällig auch begleitet wurde vom Versuch, *THE GREAT GLOBAL WARMING SWINDLE* (UK 2007, Martin Durkin) als eine filmische ‚Antwort‘ auf Al Gore zu etablieren. Jonathan Leake: Please, Sir! Gore’s Got Warming Wrong. In: *The Sunday Times*, 14. Oktober 2007, S. 4. Vgl. Mellor: *The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films*.

⁸¹ Johnson: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in *AN INCONVENIENT TRUTH*, S. 37.

⁸² Vgl. Thomas Rosteck und Thomas S. Frenz: Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric. The Case of *AN INCONVENIENT TRUTH*. In: *Quarterly Journal of Speech* 95 (2009), H. 1, S. 1–19; Richard Hamblyn: The Whistleblower and the Canary. Rhetorical Constructions of Climate Change. In: *Journal of Historical Geography* 35 (2009), H. 2, S. 223–236.

sierung des Films zusammenhält, sondern auch die verschiedenen Traditionen bündelt, die sich im Umwelt- und Klimadiskurs ausgebildet haben.

Die Bündelung lässt sich am deutlichsten im Auftritt der Figur ‚Gore‘ zu Beginn des Films zeigen, denn dort erweist sich, dass es keine der Inszenierung vorgängige Person ist, die hier zu uns spricht, sondern dass dieser Sprecher selbst überhaupt erst durch eine gegenseitige Affizierung von Sprache und Audiovisualität, durch die Bündelung von Diskursformen und durch die zeitliche Entfaltung einer Zuschauerposition in der Inszenierung des Films entsteht.

Es beginnt mit einer Ausdrucksbewegungseinheit, in der Stimme und Bild deutlich miteinander verschmelzen. Aufnahmen eines ruhigen Flussufers im warmen Licht eines sommerlichen Spätnachmittags werden aus dem Off mit den folgenden Worten begleitet, von Al Gore langsam, mit bedächtigen Pausen gesprochen, leise Klavierakkorde punktieren dabei seine Rede:

You look at that river gently flowing by. You notice the leaves rustling with the wind. You hear the birds; you hear the tree frogs. In the distance you hear a cow. You feel the grass. The mud gives a little bit on the river bank. It's quiet; it's peaceful. And all of a sudden, it's a gear shift inside you. And it's like taking a deep breath and going: „Oh yeah, I forgot about this.“
(0:00:34 – 0:01:20)

Zu diesen Aufforderungen an eine körperliche Vorstellungskraft, zu einer simulierten Sinnlichkeit der erlebten Landschaft – man *sieht* und *hört*, man *fühlt* das Gras und die Beschaffenheit der Erde – sind die Bilder gerahmt von einer steten, leichten Bewegung der Kamera, die den Zuschauer nicht die einzelnen sprachlich evozierten Sinnesdaten vermitteln (man hört keine Kuh in der Ferne), sondern die beschriebenen Qualitäten dieser Landschaft als ein Erleben gestalten. Ein langsamer Schwenk nach rechts begleitet das ‚gently flowing by‘ des Flusses, die akustischen Imaginationen werden synästhetisch vertreten durch das Flimmern der Lichtreflexionen vom Wasser auf den Unterseiten der Blätter. Ein langsamer Schwenk zurück nach links rundet diese Figur ab und verharrt nach den Worten „taking a deep breath and going...“ auf dem Fluss, so als würde die Kamera der Aufforderung, tief Luft zu holen, folgen. Über das Thema des Erinnerns und Vergessens wird ein metaphorischer Raum vorbereitet, der sich dann erst im Verlauf des Films voll realisiert und in verschiedenen Facetten durchgespielt wird, nämlich die Metapher von der ‚Zeit als Fluss‘.

Unser Sehen und Hören verschmelzen in dieser Ausdrucksbewegungseinheit zu einer Imagination von Natur als einer spirituellen Ressource und damit schließen die ersten 50 Sekunden des Films die dann folgenden Argumentationen signifikant mit einer sehr spezifisch amerikanisch geprägten Ästhetik, Philosophie

und Politik der Natur kurz, nämlich „a desire to realize in views of the American landscape the spiritual content.“⁸³

Bei Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau wird der kontemplative Blick auf die Landschaft dann paradigmatisch auch für die Abkehr von der europäischen Philosophie als System hin zum Fragment, zum Nahen und Niederen, zum Alltäglichen als Ausgangspunkt für die Gestimmtheit des eigenen Philosophierens:⁸⁴

In the woods we return to reason and faith. [...] Standing on the bare ground, – my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space, – all mean egotism vanishes. [...] In the tranquil landscape, and especially in the distant line of the horizon, man beholds somewhat as beautiful as his own nature.⁸⁵

Der Film lädt uns also ein, die Schönheit einer friedlichen Landschaft⁸⁶ wahrzunehmen, auf ‚nacktem Boden‘ zu stehen und auch AN INCONVENIENT TRUTH erhebt sich von diesem Boden aus in den ‚infinite space‘ und zeigt uns erst auf einem Computerbildschirm, dann als leinwandfüllendes Motiv die Erde in einer Photographie aus dem Weltraum, in die langsam hineingezoomt wird. Mit dem Bild der Erde beginnt der Vortrag als ein narrativer Bericht (0:01:20 – 0:01:40): „This is the first picture of the Earth from space that any of us ever saw. It was taken on Christmas Eve 1968, during the Apollo 8 mission.“ Es beginnt also mit der Frage ‚Worüber wird gesprochen‘, die visuell sofort angeschlossen wird an die Frage ‚Zu wem wird gesprochen?‘: Vier kurze Einstellungen zeigen ausschnitthaft ein Publikum, das extrem gebannt scheint. Es sind jeweils nur 3 bis 6 Menschen gleichzeitig zu sehen, sie sitzen in einem relativ dunklen Raum und ihre Gesichter werden von vorne beleuchtet und in der Kürze entsteht der Eindruck eines zwar gemischten, aber im Schnitt recht jungen, gepflegt und akademisch wirkenden Publikums.

83 Joshua C. Taylor: *America as Art*. Washington D. C. 1976, S. 106 – 107. Diese moralische Ästhetik der Landschaft wirkt, mit dem Umweg über den Landschaftsschutz als einer der ältesten und wirksamsten Partikularströmungen des Umweltbewegung, auch in der aktuellen Gestaltung des Vorstellungsvermögens vom Klimawandel weiter, Vgl. Taylor: *America as Art*, S. 130. Vgl. Radkau: *Die Ära der Ökologie*, S. 16.

84 Vgl. Stanley Cavell: *The Senses of Walden*. Erweiterte Aufl. Chicago 1981, S. 141–152 und passim.

85 Ralph Waldo Emerson: *Nature* [1836]. In: ders.: *Nature and Selected Essays*. New York 1982, S. 35–82, hier S. 39.

86 Diese Landschaft erweist sich später im Film allerdings signifikanterweise nicht als eine unberührte sondern als eine durch und durch vom Menschen gestaltete Kulturlandschaft: die Farm der Familie Gore.

Dieser Beginn ist aber nur ein scheinbarer. Mitten im zweiten Satz wird dieser akustisch aus- und in einer anderen Tonlage wird mitten in ein anderes Satzfragment eingeblendet. Die folgenden drei Einstellungen (0:01:40 – 0:01:47) zeigen jetzt ein völlig anderes Publikum, es handelt sich deutlich um asiatisch aussehende Gesichter, in einem anderen Setting. Auch dieses Redefragment wird dann wieder ausgeblendet und eine diffuse, orchestrale Klangfarbenkomposition übernimmt nun die Tonspur, als das Bild auf die Lichtstimmung eines wiederum anderen Saals springt und uns den Redner, Al Gore, von hinten zeigt, wie er sich vor seinem applaudierenden Publikum verbeugt. Der orchestrale Klangteppich und die bewegte Handkamera, die Gore von hinten filmt, wie er im Folgenden stets von verschiedensten Menschen umgeben wird, blenden Räume und Zeiten zu einer impressionistischen Verschmelzung, zu einer zugleich intimen und öffentlichen Ko-Präsenz von Sprechendem und Zuhörenden (0:01:47 – 0:02:06): Dass dieser Mann etwas zu sagen hat, wird uns zunächst durch nichts anderes verdeutlicht, als durch die Tatsache, dass man in anhört, dass man auf ihn hört.

In der folgenden Einstellung wird diese Autorität jedoch zu einer spezifischen Eigenschaft der Figur als eine ihr innewohnende numinose Potenz: Es folgt der ‚eigentliche‘ Auftritt Al Gores als Redner auf einer Bühne (0:02:06 – 0:02:22). Auch dieser zeigt ihn von hinten, von einer leicht schwankenden Handkamera verfolgt. Die zielgerichtete Bewegung; das Gegenlicht in dem sonst dunklen schmalen Gang, das seinen Körper zu einer leuchtenden Silhouette macht und durch die Bewegung kurze Lichtblitze aussendet; eine wie von ferne erklingende Lautsprecherstimme, die verkündet „Ladies and Gentlemen: Al Gore“ – all dies formt diesen Auftritt als den eines klassischen Helden des Hollywood-Kinos, eines Rocky der Umweltpolitik. Und um diese überhöhte Darstellung abzumildern, folgt eine Wendung, die für das *êthos* des Redners von nicht zu überschätzender Wertigkeit ist: Er zeigt Humor, Selbstironie und Bescheidenheit, indem er sich selbst mit den Worten ankündigt: „I am Al Gore. I used to be the next President of the United States of America.“ Diese paradoxe Formulierung wird vom Publikum mit Gelächter und Applaus begrüßt. Auch als er einwendet „I don’t find that particularly funny“, senkt sich sein Kopf lächelnd, Bescheidenheit signalisierend zum Boden.

Nach diesem also bereits in sich mehrfachen Auftritt erfolgt eine weitere Facette, ein weiterer Auftritt der Figur Al Gore. Begleitet von der schwebenden Orchesterkomposition zeigen ihn sechs Einstellungen als eine „sichtbare Personifikation des affektiven Medienkreislaufs“⁸⁷ (0:02:22 – 0:02:40): Jubelnde Menschen am Straßenrand, Gore auf einem Podium, aus der Air Force One aussteigend

⁸⁷ Massumi: *Ontomacht*, S. 55.

und grüßend, Gore mit Frau umjubelt etc. Die Archivaufnahmen aus dem Leben eines Staatsmannes sind dabei in zunehmender Abstrahierung leicht verfremdet, denn sie sind, ein bläulicher Stich und von unten nach oben laufende Streifen zeigen dies an, von einem Fernsehschirm abgefilmt und in diesem Prozess zoomt die Kamera in den Bildschirm am Ende so nah heran, dass die letzte Einstellung auf eine extreme Großaufnahme Gores, von den horizontalen Zeilen des Fernsehbildes bemustert wird: Sein Blick in dieser letzten Einstellung ist nach rechts in eine Ferne gerichtet und hierin leitet der Film zum nächsten entscheidenden Aspekt der Figur über, seiner Eigenschaft als ein ‚Visionär‘.

Die dritte Ausdrucksbewegungseinheit der Anfangsszene – nach dem Bild der Natur und dem multiplen Auftritt Al Gores – zeigt uns nun das privilegierte Verhältnis zwischen Al Gore und ‚dieser Geschichte‘ (0:02:40 – 0:04:11). Er sitzt auf dem Rücksitz einer Limousine, ein Laptop auf dem Schoß, aus dem Off spricht seine Stimme: „I’ve been trying to tell this story for a long time and I feel as if I’ve failed to get the message across.“ Im Hintergrund rast eine unspezifische Vorstadtkulisse unscharf von rechts nach links. Gore in Großaufnahme, in leichter Untersicht, blickt nachdenklich nach rechts aus dem fahrenden Auto heraus, Baumwipfel fliegen im Hintergrund undeutlich dahin und der Film montiert nun diesen Blick ins Off mit einer parallelen Kamerafahrt auf den scheinbar schmelzenden Meeressrand einer schmutzig-geschwärzten Eislandschaft, mit vielen kleinen dahin driftenden Eisbergen. Der Schnitt nutzt dabei die Tatsache, dass die Geschwindigkeit dieser Fahrt sehr genau der Geschwindigkeit des zuvor vorbeiwischenden Bildhintergrunds entspricht, um diese fragile Eislandschaft als eine Point-of-view-Einstellung erscheinen zu lassen: Selbst auf einer Autofahrt durch das amerikanische Suburbia hat Al Gore das Schicksal des Planeten fest im Blick.

Die Musik wird daraufhin intensiver, dissonanter und ein hohes und unangenehmes, flirrendes Geräusch, das später im Film gezielt wieder eingesetzt werden wird, macht aus den folgenden Einstellungen von schmelzenden Eisblöcken, vertrockneten Wüstenböden, qualmenden Schornsteinen und einem brennenden Buschland eine bedrohliche Kulisse. Eine erneute Großaufnahme – „I was in politics for a long time. I’m proud of my service.“ – verbindet diese Bilder mit einer noch einmal gesteigerten Bedrohlichkeit: Unscharfe und verwackelte Aufnahmen eines Sturms, vermutlich des Hurrikans Katrina, an einer Stelle von einer kurzen alarmierenden Tonsequenz unterlegt, die metallisches Kratzen mit undeutlichen Menschenschreien mischt.

Während nun auf der Tonspur ein Radiointerview mit Ray Nagin, dem Bürgermeister von New Orleans als Hurrikan Katrina die Stadt überflutete, zu hören ist, sehen wir eine weitere Stufe in dieser Funktionsbestimmung der Figur Al Gore als Vermittler (0:03:21 – 0:04:12): Er wird in den folgenden Einstellungen nicht nur über montierte Blickstrukturen mit der Zerstörung der Umwelt und der zerstöre-

rischen Kraft der Natur verbunden, sondern über seine Aktivität der Ordnung von medialen Zeugnissen: Immer wieder bildet ein Bildschirm mit Nachrichten den Hintergrund einer extremen Großaufnahme, man sieht Detailaufnahmen von Gores Computerbildschirm, auf dem er eine Keynote-Präsentation (d. h. die Präsentation, die wir als Zuschauer des Films dann gleich zu sehen bekommen) erstellt.

Im Laufe der dritten Ausdrucksbewegungseinheit hat sich die Räumlichkeit des Bildes zunehmend in eine mediale, zweidimensionale Fläche verwandelt: Von der Bewegung durch den Raum, sei es während der verschiedenen Stationen des ‚Auftritts‘, sei es die Kamerafahrt entlang des schmelzenden Eises, ist jetzt nur noch eine reine, oberflächliche Bewegungsintensität übrig geblieben, die sich in der letzten Einstellung der Anfangssequenz als eine Licht- und Schattenreflexion auf dem Autofenster zeigt, hinter dem Al Gore sitzt, während der Titel des Films im Bild eingblendet wird (0:04:00 – 0:04:12). Von nun an entwickelt sich der Film entlang der Grundstruktur eines Vortrags vor einem Publikum, welches mit wiederkehrenden, reagierenden Gesichtern als konstant gezeigt wird. Dieses Vortragssituation ist dabei so unspezifisch gehalten, dass sie alle möglichen Redesituationen und Verhältnisse zwischen Sprechendem und Zuhörenden in sich vereinen kann: das Klassenzimmer (es gibt immer wieder Bezüge zu Al Gore als ‚Schüler‘), das Genre des öffentlichen Diavortrags von Wissenschaftlern oder Weitgereisten, die Polis und „the mythical town hall of primitive democracy“.⁸⁸

Die Anfangssequenz von AN INCONVENIENT TRUTH inszeniert mit einem großen Aufwand die Sprecherposition Al Gore als eine Figur, als ein artifizielles Konstrukt. Denn das, worum es in diesem Film geht, ist nicht unmittelbar gegeben, sondern es ist zunächst nur schemenhaft präsent und erhält seine Konturen erst im folgenden Verlauf des Films: Bis hierher ist es nur ein ‚Es‘. Ein ‚Es‘, das vergessen wurde, eine „story“ oder „message“, ein ‚Es‘, das es anzuerkennen und zu erkennen gilt. Und zugleich enthält ‚Es‘ „the moral imperative to make big changes“. Aber woher kommt dieser Imperativ? Um welche moralische Norm handelt es sich und wo und wie ist sie begründet? Der Film beginnt damit, die Norm einer eigenen spirituellen Qualität der Natur darzustellen und als sinnliches Erleben in der Welt der Zuschauer selbst zu fundieren. Auf dieser Basis entwickelt er eine konkrete Rollenvorgabe für seine Zuschauer, gibt ihnen in den aufmerksam und beinahe ehrfürchtig lauschendem Publikumbildern ein Vorbild und er entwickelt Al Gore als eine vielfältige Andockstelle und Relaisstation für alle möglichen Diskursformen des Klimawandels.

⁸⁸ Jonathan Kahana: *Intelligence Work. The Politics of American Documentary*. New York 2008, S. 31.

Diese Betonung des *êthos*, des „Wer spricht?“ in der Anfangssequenz gibt uns einen Hinweis auf die rhetorische Struktur des Films und auf die rhetorische Situation, wie AN INCONVENIENT TRUTH sie entwirft: Denn die Figur des Sprechers ist deshalb so stark und dominant auf die Zuschauerposition hin entworfen, weil diese als Subjekt der Sorge, der Angst oder der Schuld noch unklar ist und durch den Film überhaupt erst hergestellt werden muss. Der Film wird sich am Schluss als eine patriotische Rede entpuppen, was hier durch die Staatssymbole bereits angedeutet wird, in die Al Gore eingebunden ist oder die prägnant in den Hintergründen gesetzt wurden. Aber diese patriotische Rede zielt auf ein Verständnis der US-amerikanischen Nation als einem Teil der Erdbevölkerung, das im gegenwärtigen patriotischen Diskurs eben noch nicht enthalten ist und das der Film in seinem Verlauf als eine affektive Haltung und moralische Einstellung zu generieren versucht. Und er generiert sie ausgehend von einer neuen, wissenschaftlich informierten Sicht der Dinge, die ihre Relevanz als moralische Botschaft durch den Einsatz und die Glaubwürdigkeit desjenigen erhält, der diese Information zu den Menschen bringt, so dass diejenigen, die ihm zuhören, auf ihn hören, den Kern eines neuen Gemeinschaftsverständnisses bilden.

5.3.2 *Lógos*

Die ‚Wahrheit‘ die der Film im Titel trägt und die eine wissenschaftlich gesicherte sein soll, wird gerade in der ersten Hälfte von AN INCONVENIENT TRUTH durch die Entstehungsgeschichte der präsentierten Fakten plausibilisiert, ein Vorgang der den ursprünglichen Begriff der *evidentia* in der lateinischen Rhetorik trifft:

Die lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenmäßigen Gesamtgegenstandes [...] durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten [...]. Die den statischen Charakter des Gesamtgegenstandes bedingende Gleichzeitigkeit der Einzelheiten ist das Gleichzeitigkeitserlebnis des Augenzeugen: der Redner versetzt sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen.⁸⁹

So wird die Tatsache steigender Kohlenstoffdioxid-Anteile in der Luft begleitet von der lebhaften Schilderung der Durchführung der ersten Messungen und der biographischen Begegnung zwischen dem Redner und dem Urheber dieser Messreihen. Der Vorgang der sich verdünnenden Eisdecke in der Arktis und der Antarktis wird durch „sinnenfällige Einzelheiten“ wie den Namen der beteiligten,

⁸⁹ Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 399–400.

mit Al Gore befreundeten, Wissenschaftler und ihren persönlichen Beobachtungen angefütert.

Eine andere argumentative Funktion hat die einfach gehaltene graphische Gestaltung der Animationssequenzen zu Beginn des Films (0:08:31–0:09:35). Nicht der Treibhauseffekt wird hier dargestellt, sondern die Einfachheit dieses Prozesses, seine Eigenschaft als Prämisse, als eine nicht zu hinterfragende Voraussetzung: „That brings up the basic science of global warming and I’m not going to spend a lot of time on this because you know it well.“ Dieser Vorgang entspricht dabei der Idee des Enthymems als einem der wichtigsten Mittel in der *Rhetorik* des Aristoteles, nämlich bestimmte Schritte der Argumentation, insbesondere der Prämissen, nicht explizit auszuformulieren, sondern als von den Zuhörern geteilte Meinungen implizit zu lassen, so dass „wir annehmen, dass etwas bewiesen wurde“. ⁹⁰ Bei Aristoteles wird in diesem Sinne deutlich, dass für die Rhetorik das Wahre und das scheinbar Wahre, das Bewiesene und das scheinbar Bewiesene auf die gleichen Formen und die gleichen kognitiven Kapazitäten zurückgehen. Für die Zuschauer von *AN INCONVENIENT TRUTH* heißt dies dementsprechend, dass in dem Moment, in dem sie die perzeptive Einfachheit des Prozesses wahrnehmen, ihn zugleich als zutreffende Beschreibung akzeptieren, zumal in der darauf folgenden ‚alternativen‘ Erklärung der Raum für eine Gegenargumentation genommen wird. Jeder mögliche Einwand wird durch die satirische Animationssequenz, im Stile der TV-Serie *THE SIMPSONS* von Matt Groening gezeichnet, übertrumpft und damit vorab entkräftet und lächerlich gemacht.

Der Großteil der Argumentation des Films bezieht sich anschließend auf den Nachweis, dass klimatische Veränderungen stattfinden, dass diese mit Treibhausgasen in Verbindung stehen und auf den Nachweis, dass dies verschiedenste Auswirkungen auf Natur und Mensch hat. Nur an zwei Stellen wird explizit darauf eingegangen, dass konkrete menschliche Aktivitäten die Ursache dieser Veränderungen sind und zwar das eine mal rein verbal in der Darstellung des grundlegenden Schemas des Treibhauseffektes (0:07:35–0:09:35) und später eingebettet in eine sehr allgemein gehaltene Reflexion über die Technologie und das Bevölkerungswachstum als Faktoren, welche die Spezies Mensch zu einer Naturgewalt gemacht haben (1:00:59–1:06:43).

Dieses Absehen von der Verortung des Klimawandels in alltäglichen, individuellen oder kollektiven Verhaltensweisen ist dabei Ursache und Wirkung zugleich für eine sehr spezifische Eigenschaft der Poetik des Films, nämlich dem Vertrauen auf die Graphik als einem Leitmedium der Wissenschaftlichkeit:

⁹⁰ Aristoteles: *Rhetorik*, S. 21.

The film establishes the graph as a compelling form of public knowledge and reckoning, shown singly, with animated lines, or in combination with other visual forms such as world maps and scenic and aerial landscape images, particularly those which show the insignia of climate change, from shrinking lakes to collapsing ice walls. Panoramic in scope, running the length of the lecture stage, the graphs plot various indices of climate change over various timescales, their local topography of peaks and troughs telling an over-riding story.⁹¹

Der entscheidende Punkt ist an dieser Stelle tatsächlich, dass es nicht um die Evidenz der einzelnen Graphik geht, dass nicht jede Kurve und jedes Balkendiagramm für sich alleine irgendetwas behauptet, sondern dass tatsächlich eine Art ‚Fortsetzungsgeschichte‘ von Graphik zu Graphik gesponnen wird. Ein ‚Höhepunkt‘ dieser Geschichte ist sicherlich der Moment, in dem der Körper Al Gores auf besonders deutliche Art und Weise zu einem Teil der Graphik, sein Körper zum Cursor auf der Leinwand als Graphikdisplay wird und er sich auf eine Hebebühne stellen muss, um auf den prognostizierten Stand der CO₂-Dichte zeigen zu können (0:21:42–0:23:40).⁹²

Aber nicht nur visuell ist der Rhetor Teil der Graphiken als scheinbar neutraler Wissensform. So wird an einer Stelle ein Balkendiagramm von Jahresdurchschnittstemperaturen von der Kamera horizontal von links nach rechts abgefahren (0:27:00–0:27:16), während Gore im Off dazu mit monoton modulierter Stimme spricht: „These are actual measurements of atmospheric temperatures since our Civil War. Any given year it looks like it’s going down...“ Präzise in dem Moment, in dem er sagt „...but the overall trend is extremely clear...“, verändert sich die Bewegungsrichtung der Kamera von der Horizontalen in die Diagonale nach rechts oben und sie beschleunigt ihre Bewegung mit den auch prosodisch besonders stark betonten Worten: „...and in recent years, it’s uninterrupted and it is intensifying.“

Das körperliche und stimmliche Graphikwerden Al Gores ist dabei nur ein Aspekt, der hier deutlich macht, wie sehr die Glaubwürdigkeit der Sprecherfigur in diesem Film zur zentralen Bezugsgröße der rhetorischen Struktur wird. Seine eigene Lebensgeschichte und die Argumentation werden miteinander verbunden, die Darstellung wissenschaftlicher Fakten wird verknüpft mit der Erzählung vom

91 Stephen Daniels, Georgina H. Endfield: Narratives of Climate Change. Introduction. In: Journal of Historical Geography 35 (2009), H. 2, Special Issue: Narratives of Climate Change, S. 215–222, hier S. 221.

92 Eine Variation dieser Zeigefunktion gibt es im zweiten Teil der BBC-Dokumentation THE TRUTH ABOUT CLIMATE CHANGE (0:53), in der Sir David Attenborough und ein Wissenschaftler einer auf den Boden eines großen Saales digital projizierten Graphik entlang laufen und dabei die verbalsprachliche Metapher „to walk somebody through something“, also jemanden durch einen Prozess oder einen komplexen Ablauf hindurchzuführen, beim Wort nehmen.

Lernprozess des Redners selbst. Und dieses ist durchgehend bezogen auf ein Publikum, dessen Präsenz immer wieder betont wird, aufmerksam lauschend, lachend, applaudierend.

5.3.3 *Éthos*

Es gibt nur wenige Medienfiguren, die durch ihre reine Präsenz, durch ihre Persona die Charaktereigenschaften der Klugheit, der Tugend und des Wohlwollens so erfüllen wie etwa Sir David Attenborough, der in den ersten fünf Minuten der BBC-Dokumentation *ARE WE CHANGING PLANET EARTH?* sich selbst zu den Zeugnissen seiner früheren Naturreportagen in Beziehung setzt, so dass der Titel nicht nur die Veränderung des Planeten zu meinen scheint, sondern auch eine Revision, eine Bearbeitung seiner eigenen, epochalen, dreizehnteiligen Reihe *LIFE ON EARTH* (UK 1979). Allein durch seinen eigenen ‚Körpereinsatz‘ sowohl im Dschungel in den Archivaufnahmen als auch am Schreibtisch, als Bild des weisen alten Mannes, stellt sich die Glaubwürdigkeit seiner Figur her.

Im Falle von *AN INCONVENIENT TRUTH* nimmt die Produktion von Glaubwürdigkeit als ein ‚sich selbst aufs Spiel setzen‘ zwei verschiedene Grundformen an: Die eine betrifft den offenen Umgang mit der eigenen Rhetorizität, die andere die narrative Konstruktion, mit der die Fakten und die Biographie Al Gores miteinander verknüpft werden. Gerade ersteres zeigt, inwiefern *éthos* auf Seiten der Zuschauer als ein gefühltes Wohlgefallen zu denken ist, das durch eine Wertung von ‚Ehrlichkeit‘ entsteht: „A key issue is the honesty of the film, not in terms of the filmmaker’s motivations but in terms of how open the film is in its rhetorical claims.“⁹³ So gilt das Lachen des Publikums in der bereits erwähnten Szene, in der Gore auf eine Hebebühne steigt, um dem Verlauf der CO₂-Kurve körperlich folgen zu können, dem gleichzeitigen Erkennen dieser Maßnahme als einer Inszenierung und zugleich der merkwürdigen Angemessenheit dieser extremen Maßnahme angesichts extremer Daten.⁹⁴

Diese und andere Szenen arbeiten daran, durch Humor und durch Abwechslung das *delectare*, das Gefallen als eine sanfte, andauernde Affekt-Brücke zwischen Film und Zuschauern aufzubauen: sei es durch Selbstironie, sei es durch verbale Spitzen gegen sogenannte Klimaskeptiker oder etwa durch das Lächerlichmachen einer Graphik der ersten Bush-Regierung, die den Planeten und einen Stapel Goldbarren auf einer Wagschale gegenüberstellt (1:13:53 – 1:15:22). Die hu-

⁹³ Mellor: *The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films*, S. 143.

⁹⁴ Mellor: *The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films*, S. 145.

morvollen Cartoon-Einlagen und andere satirische Momente im Film haben ihre Funktion darin, wie ein ‚Hofnarr‘ immer wieder Wahrheiten direkt und unverblümt aussprechen zu können, indem sie als eine scheinbare Hyperbel daher kommen.

Mindestens genauso offen ausgestellt – und für manche Anlass genug, den Film als Ganzes als reine Selbstdarstellung zu entwerten⁹⁵ – ist die Tatsache, dass der Figur Al Gore ein personalisiertes Narrativ gewidmet wird, das sich sehr eng mit der Darstellung der wissenschaftlichen Fakten und der umweltpolitischen Botschaften verknüpft. Wobei die Struktur dieser Verknüpfung, wie Rosteck und Frenz nachweisen, eine sehr spezielle mythopoetische Form annimmt: „a narrative form of personal transformation [...] going from innocence through trials to wisdom“.⁹⁶ AN INCONVENIENT TRUTH entspricht der Form nach geradezu buchstabengetreu der monomythischen Heldengeschichte nach Campbell:

A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow men.⁹⁷

Die Wissenschaft erscheint als „region of supernatural wonder“, aus der Al Gore zurückkehrt, um seinen Zuschauern seinen ‚Segen‘ zu spenden, der hier die Form von Kurven und Graphiken annimmt. Die verschiedenen Stationen der weltweiten Reise Gores und der weltweiten Sammlung von Daten und Messungen sind keine räumlichen Fortbewegungen. Sie sind eher Erscheinungsweisen einer inneren Reise. Sie sind – so wie seine privaten und politischen Krisen – Transformationen, Offenbarungen. Die ersten Enttäuschungen auf politischer Ebene und der schwere Unfall seines Sohnes (0:23:51–0:27:00), die fragwürdige Wahlniederlage 2000 (0:32:52–0:35:17) sowie der Krebstod seiner Schwester (1:06:43–1:09:12) werden sowohl inhaltlich als auch formal durch die Unterbrechung des Bühnenvortrags zu Momenten der Abkehr von der Welt, Momente der Einkehr, die sich zugleich immer in der letzten Volte als neue Einsicht und neugewonnene Entschlossenheit erweisen. Die Kraft, die die Figur Al Gore aus ihren Kämpfen mitbringt, macht sie nicht nur zu einem glaubwürdigen Sprecher – wie das aufmerksame Publikum im Film wortlos aber einstimmig ‚verkündet‘ – sondern vermenschlicht zugleich das Gesprochene, vermenschlicht die wissenschaftlichen Zahlen und Daten.

Seine Glaubwürdigkeit zieht der Rhetor allerdings auch noch auf eine andere Art und Weise, denn er rahmt sich selbst in dieser Stellung als ‚Ausnahme‘, d. h. als

⁹⁵ Rosteck/Frenz: *Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric*, S. 3 und S. 17–18, Fn17.

⁹⁶ Rosteck/Frenz: *Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric*, S. 4.

⁹⁷ Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*. New York 1949, S. 30.

jemand, der zugleich am Rande der Gesellschaft steht, der mit seiner Botschaft den Ausschluss, die Entfremdung riskiert, da er davon ausgeht, dass seine Botschaft nicht gefällt, nicht schmeichelt.⁹⁸ Genau diese Sprecherposition ist in die rhetorische Tradition Nordamerikas als das Genre der Jeremiade eingegangen, die politisch-religiöse Predigt von drohendem Untergang und nahender Erlösung:

As a literary term, jeremiad is applied to any work which, with a magniloquence like that of the Old Testament prophet (although it may be in secular rather than religious terms), accounts for the misfortunes of an era as a just penalty for great social and moral evils, but usually holds open the possibility for changes that will bring a happier future.⁹⁹

Die Jeremiade zielt immer auf die Gesamtheit eines Gemeinwesens und auch in diesem Sinne ist es nur folgerichtig, dass das euphorische Heilsversprechen am Ende des Films in Form eines durch und durch patriotischen Pathos angelegt ist. Es ist daher notwendig, die ‚apokalyptische Rhetorik‘ von AN INCONVENIENT TRUTH auch auf eine grundlegende politische Stimmung der Angst und Sorge zu beziehen, die viel mehr mit der politischen Ära post-9/11 zu tun hat, als mit dem Klimawandel allein.¹⁰⁰ Ein solcher Chiasmus wird vom Film selbst auch nahegelegt, als er den steigenden Meeresspiegel Manhattan und das World Trade Center Memorial überfluten lässt (0:57:58 – 0:58:46).

Im Gegensatz zum Heldenmythos als literarischem Genre ist ein Problem des Films, mit dem er sich auseinandersetzen muss, dass die heroische Mission nicht mit dem Ende des Films selbst schon erfüllt ist, sondern dass dieses Ende nur das Versprechen auf das In-Erfüllung-Gehen der Rettung sein kann. Die narrative Konklusion des Films AN INCONVENIENT TRUTH findet im Kinosaal statt, der sich durch das Publikum gewissermaßen im Film selbst repräsentiert findet.

5.3.4 Páthos

Die Grundlage der affektiven Struktur des Films ist, soviel lässt sich aus dem bisher gesagten schließen, die einer multiplen Übertragung von Zuschreibungen des Betroffenseins: Die privaten Tragödien des Rhetors, die ausgemalten Bedrohungen für Tier und Umwelt, für die Zukunft der Menschheit, die Verantwortung

⁹⁸ Rosteck/Frentz: *Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric*, S. 12–13.

⁹⁹ Jeremiad. In: M.H. Abrams: *A Glossary of Literary Terms*. 7. Aufl. Boston 1999, S. 138–139, hier S. 138.

¹⁰⁰ Rosteck/Frentz: *Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric*, S. 12. Johnson: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in AN INCONVENIENT TRUTH, S. 42.

der nationalen und internationalen Gemeinschaften im Hier und Jetzt – all diese Ebenen werden in der Zuschauererfahrung gebündelt und jeweils aufeinander bezogen. Die audiovisuelle Komposition des Films – und dies beginnt mit den ersten Bildern und Tönen des Films, die nach außen gekehrten Bilder der Selbstaffizierung der Rednerfigur angesichts der Natur als spiritueller Ressource – bildet in einem absolut nicht-metaphorischen Sinne einen Körper der Rede, der von den Zuschauern als eine permanente Übersetzungsmaschine erfahren wird und in letzter Instanz auf die Übersetzung in individuelle, verkörperte Einstellungen zielt.

Am deutlichsten zeigt sich diese rhetorische Strategie der Übertragung als die ‚Rede‘ auf Hurrikan Katrina kommt (0:30:31–0:32:10): „And of course, the consequences were so horrendous, there are no words to describe it.“ Zu dieser Aussage fährt das Bild langsam aus einer Satellitenaufnahme des Wirbelsturms heraus. Diese Figur der *dubitatio* oder *aporiesis*, die eine „rednerische Hilflosigkeit“,¹⁰¹ eine Sprachlosigkeit spielt, wird fortgesetzt in einer verbalsprachlichen *aposiopese*, dem affektbetonten Abbruch der Rede, die aber als audiovisuelle Form alles andere als abbricht, sondern im Gegenteil zu einer von düsteren Gitarrenriffs begleiteten Montage anhebt, welche die sprachlich evozierten, „unbeschreiblichen“ inneren Bilder auf die Leinwand projiziert: Bilder aus den überfluteten Straßen und aus der überfüllten Notunterkunft im Superdome, die einerseits durch digitale Artefakte auf ihre Eigenschaft als konkrete mediale Dokumente verweisen, die andererseits durch Zeitlupen und farbliche Verfremdungen diese Dokumente als eine medial geteilte Erinnerung an das vom Desaster ausgelöste Leid entfalten. Als die Rede wieder anhebt, setzt sich die Linie der Übertragungen affektiver Betroffenheit fort, die erst vom Redner auf die sich erinnernden und mitleidenden Zuschauer erfolgte und sich nun im fragenden Appell an eine nationale Gemeinschaft realisiert. Während ein Zoom auf eine aus der Luft aufgenommene Photographie von New Orleans in geradezu apokalyptischer Lichtstimmung sich in einer Rückenansicht auf Al Gore fortsetzt, reflektiert er im Off: „Something new for America, huh? But how in God’s name could that happen... here?“ Und die Antwort auf diese Frage wird in der anschließenden Rückkehr zur Bühnenpräsentation gegeben und implizit als Lektüreeinweisung für die eigene Botschaft entschlüsselt: Man habe nicht auf die Warnungen der Wissenschaftler gehört. Das für Amerika ‚Neue‘ kann man als eine Verlusterfahrung beschreiben, die einer verlorenen Unschuld gilt, eine Trauer um ein verlorenes, unschuldiges, kollektives Ich, die sich in den allgemeinen Tenor einer verlorenen Welt einfügt:

101 Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 383–384.

The dominant change Gore presents is loss, constructing change as dangerous [...] Gore's lamentation underscores a view of the global environment as irrevocably changed. In the sense that you can't go home again (though you may revisit the family farm to the tune of sentimental music).¹⁰²

Diese Form des Verlusts ist in *AN INCONVENIENT TRUTH* durchgehend präsent, von den ersten Bildern der Natur – „I forgot about this.“ – über die privaten und politischen Niederlagen der Figur Al Gore bis hin zur entscheidenden Wendung der Schlusszene als einer zeitlichen Fiktion, einer Botschaft aus einer prekären Zukunft. Gleichzeitig besteht die Trauer-Arbeit des Films darin, aus diesem Verlust heraus wieder zu einer Handlungsmacht zu gelangen, die verlorene Unschuld aus der Vergangenheit in eine Zukunft zu projizieren, um sie dort wiederzuerlangen.

In der ersten Stunde des Films handelt es sich zunächst um einen stetigen Wechsel zwischen dem meist über Graphiken und andere visuelle Formen behandelten Topos des Klimawandels als einer Tatsache und dem Topos der meist stärker affektiv aufgeladenen, auf Angst oder Mitleid zielenden Beispiele für die negativen Folgen. Dort wo der Klimawandel auf den Menschen trifft, spielt häufiger Angst eine entscheidende Rolle oder besser Beklommenheit, denn der Film setzt an keiner Stelle auf Schockeffekte. Wenn es um die Folgen für die Tierwelt geht, wird dagegen Mitleid evoziert: Eine Animationssequenz zeigt einen Eisbär auf See, schwer schnaufend, die letzte Eisscholle bricht unter seinen Pfoten weg und die Weite des Meeres betont seine Verwundbarkeit, seine Verlassenheit (0:43:28–0:44:00).

Ein sehr instruierendes Beispiel für die Evokation ängstlicher Erwartung durch expressive Bewegungsdynamiken in Bezug auf die Folgen für den Menschen ist die Szene, in der es um die Ausmaße eines steigenden Meeresspiegels geht (0:56:52–0:58:45): Denn die in die Satellitenaufnahmen von Florida, San Francisco, den Niederlanden, Shanghai, Bangladesh usw. hineinanimierten, sich ausbreitenden Wassermassen sind keine bloßen Visualisierungen eines Vorher-Nachher-Vergleichs von ‚Zuständen‘, sondern sie sind in ihrer Ausbreitungsgeschwindigkeit sehr präzise animiert als ein unheimliches Wesen, als ein sich ausbreitender bösartiger Schatten, als eine unaufhaltsame Gefahr, die nach dem Festland ‚greift‘.¹⁰³

102 Johnson: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in *AN INCONVENIENT TRUTH*, S. 31–32.

103 Diese Geschwindigkeit entspricht möglicherweise einem tief verwurzelten angstausslösenden Wahrnehmungsschema, gewiss ist aber, dass sie auch sehr präzise einer mediengeschichtlichen Referenz entspricht, die als ein kulturelles Paradigma für die Darstellung einer sich ausbreitende Gefahr gelten kann: In Frank Capras Propagandafilmreihe aus dem Zweiten Weltkrieg *WHY WE FIGHT* (USA 1942–1945) ist es genau die gleiche Geschwindigkeit, mit der die sich ausbreitenden

Die Frage der Moral wird insbesondere im zweiten Drittel des Films zunächst sehr direkt an solche Darstellungen der unmittelbaren Folgen des Klimawandels gebunden. Im letzten Drittel knüpft sie sich an die Verlusterfahrung und die projizierten Verlustängste an und erscheint changierend zwischen einer Empörung über die Verschwörung eines politisch-industriellen Komplexes gegen das Klima und die Wissenschaft einerseits und den Gefühlen antizipierter Schuld andererseits.

Diese Doppelcodierung der verhandelten Sachverhalte – die Folgen als Angst *und* als Mitleid zu erfahren, die politische Dimension als Empörung *und* als Schuld zu empfinden – ist dabei ein sehr wesentlicher Faktor in der Stabilisierung der Norm einer Verpflichtung gegenüber dem Klima. Diese Norm und die vom Film angeführten Kriterien werden genau dadurch, dass sie in jeweils selbst- und fremdbezogenen Zusammenhängen erfahren werden, als gültige Normen angenommen und gefestigt.¹⁰⁴ Erst die Übertragung von den persönlichen, individuellen Kämpfen auf die gemeinsame, globale Verantwortung macht aus dem Klimawandel eben auch eine Frage der Gerechtigkeit, eine Frage der Rechtsgefühle.¹⁰⁵

Um diesen Teil abzuschließen und auf die Frage nach der antizipierten Schuld einzugehen, ist es notwendig, die affektive Dramaturgie der letzten ca. 20 Minuten des Films Schritt für Schritt zu rekonstruieren: Von der Parabel von Tabakanbau und Krebsstod der Schwester, mit der die affektive Tonalität des Schuldgefühls in den Film eingebracht wird, über die Entfaltung der Empörung, den Appell an patriotischen Stolz und Hoffnung bis hin zur zeitlichen Fiktion der Schlusszene.

Die Parabel vom Tabakanbau der Familie und dem Krebsstod der Schwester (1:06:43 – 1:09:12) ist nicht die erste Szene, in der ein persönlicher Verlust Al Gores oder persönliche Verlustängste auf den Klimawandel projiziert werden. Ebenso eindrücklich und explizit ist die Verbindung, die zwischen dem schweren Unfall des Sohnes und der Gefährdung des Klimas gezogen wird (0:23:51 – 0:27:00). In beiden Fällen ist es auf den ersten Blick primär die verbalsprachliche Verknüp-

Machtansprüche und militärischen Eroberungen der Achsenmächte illustriert werden. Der Vergleich mit dem Terrorismus, den Al Gore anstellt, als er die prognostizierte Überflutung Manhattans und der World Trade Center Memorial Site anführt, spricht also nur etwas aus, was qua expressiver Dynamik von vornherein präsent war: Die Folgen des Klimawandels sind von ihrer politischen und moralischen Bedeutung gleichzusetzen mit den Bedrohungen durch den Faschismus in der Vergangenheit oder dem Terrorismus in der Gegenwart und dementsprechend zu behandeln.

104 Vgl. Landweer: Normativität, Moral und Gefühle, S. 241–248; Landweer: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik, S. 59–66.

105 Johnson: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in AN INCONVENIENT TRUTH, S. 36–37.

fung, die sie mit dem ‚eigentlichen‘ Thema des Films in Verbindung bringt, so heißt es am Ende der Tabak-Szene:

It's just human nature to take time to connect the dots. I know that. But I also know that there can be a day of reckoning, when you wish you had connected the dots more quickly.

Audiovisuell ist diese Szene um eine Pluralität der Vergangenheiten herum gebaut, deren Verbindung sich durch einen in Wiederholungsschleifen immer wieder abbrechenden visuellen und narrativen Fluss eben als ein sich sehr langsam aufbauendes Gefühl schmerzhaften Verlusts einstellt: Es sind erstens die kräftigen Farben der 8 mm-Aufnahmen, die Erinnerungsbilder an eine kindlich-unschuldige Form der haptisch tastenden Welterkundung auf der Farm, es sind zweitens die Schwarz-Weiß-Filmaufnahmen von der Tabakernte, die diese Erinnerung an einen größeren, objektiven Prozess anschließen, und es sind drittens die zwei Schwarz-Weiß-Photographien, die die Schwester als junge Frau mit Al Gore als Kind und im Kreis der Familie zeigen und die ihren Einsatz als ein Totengedenken haben. Diese drei Vergangenheitsbezüge werden nun von Aufnahmen Al Gores aus der Gegenwart zu einander in Beziehung gesetzt.

Während der Beginn der Szene zunächst die scheinbar unschuldige Verbindung aus Kindheit und Tabak darstellt (1:06:43–1:07:05), bricht die sich erinnernde Stimme ab und wir sehen Gore in der Gegenwart in einer Scheune stehend, während er davon spricht, dass man es hätte besser wissen können, ohne dass der Zusammenhang an dieser Stelle schon klar wäre (1:07:05–1:07:25). Anschließend bricht der Film auch diese Linie des aus der Gegenwart Kommentierens scheinbar ab und die näher klingende Off-Stimme Gores erzählt nun über die zwei Photographien, aus denen langsam herausgefahren wird, von seiner älteren Schwester (1:07:25–1:07:58). In der zweiten Photographie kommt im Hintergrund die Scheune ins Bild, die auch in den ersten Erinnerungsbildern und in den Gegenwartsaufnahmen prominent ins Bild gesetzt wird, und die Logik des Abbruchs wird hier begründet im abgebrochenen Leben: „She died of lung cancer.“

Beginnend mit Al Gore in der Gegenwart, auf dem Farmgelände fahrend, wird nun die Reihenfolge dieser Vergangenheitsbezüge umgekehrt und wir sehen erst die Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die nun die Tabakernte aus der kindlichen Romantik in eine kühle Fließbandarbeit übertragen und zuletzt die farbintensiven 8 mm-Aufnahmen der Farm und der Scheune (1:07:58–01:08:39). Dem Ganzen wohnt damit eine melancholische Stimmung der Nachträglichkeit inne, der Wunsch, den Verfallszustand der Scheune, wie er in den Gegenwartsaufnahmen deutlich ist, in die Vergangenheit zu verlegen. Die Szene endet wieder mit Al Gore in der Gegenwart, in der Scheune, klein am unteren Bildrand stehend, von der über ihm schwebenden, bauffälligen Struktur der Scheune bedroht, erdrückt

(1:08:39 – 1:09:14): Die Handkamera imitiert die Einstellungen und Bewegungen, die am Beginn der Szene als ‚unschuldige‘ 8 mm-Bilder einen eigenen Zauber verströmen und die nun aber in eine Ernüchterung münden und in ihrer Dynamik nach und nach auslaufen und in Stillstand enden. Auf der Tonspur wird dies verstärkt durch einen einsetzenden, in hohen Frequenzen unangenehm flirrend-bohrendes Geräusch. Das der Figur Al Gore zugeschriebene Gefühl einer Schuld gegenüber seiner Schwester, wird für die Zuschauer als der erdrückende, den Fluss der Bewegung stillstellende, weil zu spät kommende Versuch realisiert, die Unschuld und Naivität der früheren Bilder zu revidieren.

Anschließend springt der Film aus der blockierten Zeitlichkeit des Schuldgefühls und kehrt zu seinem ‚eigentlichen‘ Thema zurück und entwirft eine weitere affektdramaturgische Schnittstelle: Und zwar widmet er sich der empörenden Tatsache, dass und wie die Darstellung des wissenschaftlichen Konsens aus ökonomischem und politischem Opportunismus verfälscht wurde. Dies wird zunächst – nun wieder auf der Ebene der Slideshow-Präsentation – mehr oder weniger nur konstatiert (1:09:13 – 1:10:50), anschließend jedoch entspinnt sich eine Inszenierungsidee wie aus einem Paranoia-Thriller des Hollywood der 1970er Jahre.

Es beginnt mit einem Telefongespräch, das Gore am Telefon und am Computer als Schaltzentrale eines Recharteams inszeniert (1:10:50 – 1:11:48) und das in Archivaufnahmen einer Anhörung mündet (1:11:48 – 1:12:20). Dann wird eine vergilbte Zeitungsseite eingeblendet, die noch einmal die Assoziation mit Darstellungsfloskeln von aufwendiger Recherche weckt. Die folgenden Einstellungen, während die Musik etwas ruhiger wird, zeigen Gore in einem dunklen Raum, der Geheimnisse und unermüdliches Arbeiten suggeriert. Sein Kommentar aus dem Off verbindet sehr offen diese Atmosphäre von Verfolgung und Enthüllung mit dem Film, den die Zuschauer gerade sehen: „I’ve seen scientists, who were persecuted, ridiculed, deprived of jobs, income, simply because the facts they discovered led them to an inconvenient truth that they insisted on telling.“ Es ist diese Inszenierung Gores als Anwalt der stillgestellten, unterdrückten Entdecker unbequemer Wahrheiten, die in den folgenden Szenen zu einem Gefühl der Empörung mobilisiert wird.

Der Schlussappell des Films lässt sich in mehrere, aufeinander aufbauende Stufen einteilen. Während die ersten Szenen auf eine Lösbarkeit des Problems zielen, auf die Möglichkeit von Handlung überhaupt, zielen die Folgenden auf das, was man mit Hans Blumenberg als die „Sicherung des Nicht-Widerspruchs“¹⁰⁶ bezeichnen kann. Es geht schlichtweg darum, den prinzipiellen Handlungszwang

106 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 119.

und die – wie unspezifisch auch immer – entworfenen Handlungsoptionen so darzustellen, dass sie mit dem System kultureller Selbstbeschreibungen im Einklang sind. Nach der oben bereits beschriebenen Szene der ‚Wandlung‘, der Veränderung der Welt durch individuelle Entscheidungen, wird also die ganze Problematik auf eine Frage des politischen Willen zugespitzt (1:21:24 – 1:22:35): „Are we capable of rising above ourselves and above history?“ Das interessante an diesem ‚wir‘ ist, dass es eine völlige changierende Zugehörigkeit suggeriert. Zunächst meint es die Gemeinschaft von Redner und Publikum im Hier und Jetzt: Auf das Wort „we“ geht der Zeigefinger nach unten und zeigt auf den Boden, auf dem Al Gore steht, bevor die Hand dann nach oben geht und die Metapher des „rising above ourselves“ als ein körperliches Wachsen, ein über sich hinaus wachsen unterstützt. Im Folgenden meint dieses ‚wir‘ dann eindeutig ein patriotisches ‚wir‘ der US-amerikanischen Nation und anschließend werden zugleich diese Nation und verschiedene herausragende Individuen immer wieder zur Synekdoche für die Menschheit als Ganzes:

We established freedom and self-determination in the United States, then in France and then all over the world. The same year Lincoln freed America's slaves, Russia freed its serfs. [...] The entire world defeated fascism. [...] The world supported Nelson Mandela's victory in tearing down the Apartheid system. [...] We landed on the moon, the very example of what's possible when we are at our best. We worked together to bring down Communism.

Die Kette Individuum-Amerika-Welt ist dabei nicht in Bestandteile aufzulösen, sondern meint jeweils das eine im anderen, meint einen geteilten Raum des Fühlens und Urteilens: Jede der von Gore aufgezählten Stationen wird dabei begleitet von historischen Bilddokumenten, deren unhinterfragte Bekanntheit sie als medial geteilte Ikonen von Geschichtlichkeit und moralischer Konsensualität auszeichnen. Ein Großteil von ihnen hat aber noch eine weitere Gemeinsamkeit, denn sie stellen Bilder von historischen Selbstkorrekturen dar, denen immer auch ein elementares Unrecht, ein Leid vorausgeht. Sie geben nur dadurch Anlass zu Stolz, weil sie eine Schuld beendet, ein Leid erkannt, ein gerechtes Anliegen spät, aber immerhin doch anerkannt haben. Und sie sind in sich immer wiederholbar, sie eignen sich zur Nachahmung: Die Revolution in den USA wiederholte sich in Frankreich, nach Gandhi kam das *Civil Rights Movement* etc. Dieser erste Schluss des Films, hauptsächlich durch die sich steigernde, am Ende fast überschlagende Prosodie in Al Gores Stimme als eine patriotische Anfeuerungsrede zu begreifen, wird dann von einem retardierenden Moment abgelöst, der den Klimawandel mit dem Ozonloch vergleicht (1:22:35 – 1:23:08).

Die letzte Szene des Films (1:23:08 – 1:25:57) setzt noch einmal an und erscheint in der Umkehrung oder Spiegelung der Logik des Anfangs, der von einem Bild der Natur über die Gestaltwerdung der Figur Al Gores hin zu einer Reihe von

Bildern des Planeten verlief. In beiden Fällen, jedoch mit einer unterschiedlichen Zielrichtung, erscheint dabei Al Gore buchstäblich als die vermittelnde Instanz zwischen einer kosmischen und einer menschlichen Perspektive, zwischen der Wissenschaft und den Werten, den Fragen der Moral.

Es beginnt mit Bildern der Erde als verletzbaarem Leib und seiner Steigerung als kleinen Pixel in einem überwältigendem Panorama galaktischer Strukturen (1:23:08 – 1:24:29). Eine plänkelnde Klaviermusik untermalt dabei die Worte, die in einem nachdenklichem Ton und getragendem Tempo gesprochen werden:

You see that pale blue dot? That's us. Everything that has ever happened in all of human history has happened on that... pixel: all the triumphs and all the tragedies, all the wars, all the famines, all the major advances. It's our only home. And that is what is at stake: our ability to live on planet Earth, to have a future as a civilization.

Der Film schneidet wieder auf ikonische Bilder der Erde, erst *Earthrise*, dann *Blue Marble*: „I believe this is a moral issue.“ Von dieser Tonalität der Nachdenklichkeit springen wir wieder in eine Kurzfassung der Herstellung Al Gores als Übermittlerfigur (1:24:29 – 1:25:07): Eine Detailaufnahme seines Laptops, eine kurze Einstellung in der er ein Gebäude betritt, dann die Handkameraeinstellung, die schon zu Beginn des Films zu sehen war, die ihn im Gegenlicht heroisierend hinter den Kulissen auf dem Weg zur Bühne zeigt. Eine Schwarz-Weiß-Photographie, die ihn als Silhouette vor der quasi abstrakten Komposition eines Satellitenbildes zeigt, aus der ganz langsam herausgezoomt wird, unterbricht aber diesen kurzen Bewegungsimpuls wieder: Ein Fenster zur Zukunft hat sich geöffnet und durch dieses Fenster sehen wir erst schmelzende Eisberge, zerstörte Tropen und schließlich wieder die Flusslandschaft vom Beginn des Films (1:25:07 – 1:25:57).

Die Tatsache, dass die letzten Bilder des Films (1:25:17 – 1:25:57) wieder die gleiche friedliche, nostalgische Flusslandschaft zeigen wie die ersten Bilder, ist mehr als nur eine Frage der formalen Geschlossenheit, auch wenn dies sicherlich ein wichtiger Faktor für die rhetorische Wirksamkeit des Films als Ganzes ist. Es ist vielmehr die affektpoetische Konsequenz einer sich über den Verlauf entfaltenden komplexen Metaphorizität dieser Bilder des Flusses als der Vorstellung von der Zeit als einem Fluss, vom Fluss der Zeit in Verbindung mit der Zeitlichkeit des Schuldgefühls als dem Gefühl der schmerzhaften Irreversibilität.

Zuerst steht der Fluss für einen Zustand körperlicher und seelischer Ruhe – durch den gleichmäßigen Rhythmus der Schnitte, die langsamen Schwenks, das plänkelnde Klavier – sowie für eine bestimmte Form der Stetigkeit und Beständigkeit (0:00:34 – 0:01:20). Am Ende der Szene, in der es um den schweren Unfall des Sohnes geht, wird der Fluss zu einem Medium, in dessen Bewegung Dinge erinnert und bewahrt oder vergessen werden und untergehen (0:24:42 – 0:27:00).

Er wird zu einem Bild für das Werden und Vergehen: „The possibility of losing what was most precious to me. [...] I felt that we could really lose it. That what we take for granted might not be here for our children.“

Noch deutlicher wird die Verbindung dann, als es zum ersten Mal um die Farm der Familie Gore geht (0:38:54–0:40:07). Das Thema des Verlusts, der Nostalgie und der Trauer, die verlorene Unschuld wird betont durch die Materialität der 8 mm-Aufnahmen. Die leicht unruhigen Kamerabewegungen unterstreichen eine weitere neue Facette, denn die Zeit als solche gerät in Unruhe, das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird auf einer unmittelbar sinnlichen Ebene gestört. Es hat sich etwas ereignet, und so ist die Normalität und Regelmäßigkeit des Strömens dahin.¹⁰⁷

The places where people live were chosen because of the climate pattern that has been pretty much the same on earth since the end of the last ice age, 11,000 years ago. Here on this farm, the patterns are changing. And it seems gradual in the course of a human lifetime, but in the course of time as defined by this river, it's happening very, very quickly.

Zugleich wird die Metapher hier zu einer Katachrese, zu einem Bildbruch, indem sie sprachlich auf den konkreten Fluss und sein Zeitempfinden zurückgebogen wird, ein Zeitempfinden, das in der letzten Einstellung angehalten wird, in der der Fluss erst stillzustehen scheint und die dann sogar eingefroren wird.

Worin besteht nun diese Störung des Flusses? Sie besteht darin, dass dieser Fluss der Zeit auch der Strom der Geschichte ist: „Da wird der Strom der Zeit zum Verkehrsweg, und zwar immer nur in der einen Richtung befahrbar, in der die Früheren den Späteren etwas zu hinterlassen und zu übermitteln haben.“¹⁰⁸ Und diesen Strom selbst haben wir verändert und gefährdet. Und daraus folgt die Erkenntnis, dass das Wichtigste, das dieser Fluss transportiert, eben er selbst ist, der Fluss. Denn wir wissen nicht, wer oder was da hinter der Biegung die Folgen der Gegenwart in Empfang nimmt. Genau auf das Recht der Späteren, auf ein antizipiertes Schuldgefühl ihnen gegenüber läuft der Schluss des Films hinaus. Unsere moralischen Gefühle und unsere politischen Einstellungen müssen lernen, sich nicht nur treiben zu lassen, sondern stromabwärts und stromaufwärts zu schwimmen (1:25:17–1:25:57):

Future generations may well have occasion to ask themselves: ‚What were our parents thinking? Why didn't they wake up when they had a chance?‘ We have to hear that question, from them, now.

¹⁰⁷ Vgl. Hans Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, hg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Frankfurt a. M. 2012, S. 154.

¹⁰⁸ Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, S. 140.

Der Film selbst will das Verlautbarwerden dieser Stimmen sein, will sie aus dem wiederkehrenden, unangenehmen flirrenden Geräusch herausfiltern. So wie die unberührte Natur keine solche ist, sondern eine menschengeformte Kulturlandschaft, so ist auch der betrauerte Verlust zugleich ein Versprechen, ein Trost. So ist das antizipierte Schuldgefühl schon aufgehoben in der hoffnungsvollen Botschaft selbst, so sind die Veränderungen und Zerstörungen, die uns heute heimsuchen, die Warnungen, die unseren Untergang verhindern.

5.3.5 Die Dauer des Films als die Dauer einer Überzeugung

Der Film heißt AN INCONVENIENT TRUTH, d. h. er möchte seine Zuschauer von einer *unbequemen Wahrheit* überzeugen.

Die *licentia* ist ein freimütiger, nur auf die Wahrheit pochender brüskierender Vorwurf an das Publikum auf die Gefahr hin, das Publikum gegen die sprechende Partei zu verstimmen: der Redner traut dem Publikum die Verkräftung einer unangenehmen objektiven Wahrheit zu und hofft, damit erst recht an Sympathie zu gewinnen, was er in für das Publikum schmeichelhafter Weise durchblicken läßt.¹⁰⁹

Der Film leistet dabei Überzeugungs-Arbeit in einer doppelten Hinsicht: Er zielt auf eine Überzeugung als einen Prozess, als ein Überreden durch die zeitliche Entfaltung von Argumenten und von Gefühlseinstellungen. Er zielt aber auch auf ein Bekenntnis seines Publikums, er will der Ausdruck einer Überzeugung sein, die sie bereits haben und die es zu festigen gilt:

Die *licentia* wird darüber hinaus aber auch in listiger Weise so ausgeführt, daß die vorgebrachte (angebliche) Wahrheit der Anschauung des Publikums ganz entspricht und das Publikum so gerade durch die Form der *licentia* in seiner Selbstzufriedenheit bestärkt wird und deswegen dem Redner Sympathie entgegenbringt.¹¹⁰

Zu keinem Zeitpunkt generiert der Film einen konkreten Vorwurf an das Publikum, sich in der *Vergangenheit* falsch verhalten zu haben. Die bisherigen mit Trauer und Mitleid registrierten Verluste und Folgen des Klimawandels sind die Konsequenzen der bewussten Manipulation durch andere und seiner, Al Gores, Ohmacht, die Botschaft zu überbringen.

Daher ist die Affektdramaturgie des Films stark an der immer wieder aufblitzenden Empörung gegenüber den Klimaskeptikern ausgerichtet. Es ist eine

¹⁰⁹ Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 376–377.

¹¹⁰ Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 377.

Dramaturgie eines Wechsels von mit Verve vorgetragenen wissenschaftlichen Erkenntnissen und der Ohnmacht, den Szenen der Resignation, des Rückzugs, die dann immer wieder zu einem Neuanfang werden. In dieser Bewegung, in diesem Sich-aufschaukeln einer Überzeugung sind die Zuschauer Teil der Botschaft des Films.¹¹¹

Die Selbstidentifikation des Publikums als Aktivisten wird generiert durch ein Gefühl antizipierter Schuld: Wir sind *jetzt noch nicht* Schuld, denn noch ist unsere Unwissenheit unschuldig, nur die Wissenschaftler und wenige Privilegierte wie Al Gore hatten schon früher Einblicke in die Zukunft. Abbrechende Eisplatten und Hurrikan Katrina sind keine Strafen, sondern Warnungen, jetzt auf die Wissenschaft zu hören oder sonst tatsächlich für die Konsequenzen moralisch verantwortlich zu sein.

Die verbalsprachlich immer wieder von Al Gore gesetzten Grundeinstellungen, dass dies ein ‚moral issue‘ und dass Untätigkeit ‚unethical‘ sei, vermitteln sich über sein *éthos* und über eine Idee von wissenschaftlicher Redlichkeit als einer über allem stehenden Meta-Norm. Die antizipierte Schuld betrifft einen Verstoß gegen diese Norm. Auch spielen im Film selbst die einzelnen konkreten, alltäglichen oder politischen Formen der Verursachung und der möglichen Verhinderung der Katastrophe eine marginale Rolle, gerade weil die Norm der Wissenschaftlichkeit selbst im Zentrum steht.

Es ist diese Meta-Norm mit der AN INCONVENIENT TRUTH zum Beispiel die im US-amerikanischen politischen System besonders heikle Frage der Überparteilichkeit sicherstellt, um die Kluft zwischen Demokraten und Republikanern, die gerade im Bezug auf den Umweltschutz prägnant ausgebildet ist, zu überbrücken. Genau diese Meta-Norm macht aus dem Film eine patriotische Rede, die auf einen Neuanfang als Wiederherstellung eines aus dem Gleichgewicht geratenen Zustands drängt. Mit dieser Neurahmung wird jeglicher vergangener politischer Streit für die jetzige Situation irrelevant. Während den eingefleischten Demokraten sozusagen die Botschaft gefallen soll, da sie dem eigenen Programm entspricht, zielen die gerade im Bezug auf das Naturbild und auf die privaten Tragödien Al Gores dargestellten Wertekomplexe auf ein konservatives Weltbild der Familie, den göttlichen Auftrag zur Pflege und Bewahrung der Schöpfung und auf die Stellung der USA als Vorreiter der Menschheit.

Letzten Endes fungiert die Figur Al Gore als Medium und Stellvertreter zugleich, indem er sowohl die Fakten übermittelt als auch die affektiven Einstellungen antreibt und im Gegenzug für die Zuschauer im Hinblick auf die Verant-

¹¹¹ Johnson: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in AN INCONVENIENT TRUTH, S. 43.

wortung für die bereits entstandenen Verluste, Schäden und Katastrophen eine entlastende Position darstellt. Der Film ist nicht nur eine argumentative Darlegung des Klimawandels als einer Tatsache, sondern auch ein Argument dafür, dass wissenschaftliche Tatsachen eine Geschichte haben und dass das Verstehen von Tatsachen immer auch eines guten Lehrers bedarf. Die Botschaft der auf *éthos* und ein antizipiertes Schuldgefühl aufbauenden Affektdramaturgie des Films ist folgende: Wir lernen nur durch die richtigen Vorbilder und die wurden uns bisher vorenthalten. Ab jetzt aber gehören wir zu den Eingeweihten. Ab jetzt gibt es keine Ausrede mehr.

5.4 THE AGE OF STUPID: When times collide

Während Filme wie AN INCONVENIENT TRUTH oder THE TRUTH ABOUT CLIMATE CHANGE die Register verschiedener Rhetoriken, Narrative und Affekte in einer Figur des Rhetors bündeln, so geht mein nächstes Beispiel mit der Pluralität seiner verschiedenen Darstellungsmodi auffällig verspielt um. Während es zwar verfehlt wäre, zu behaupten, dass seine Genregenossen nicht erzählen würden, so ist das Erzählen in THE AGE OF STUPID nicht einfach Mittel zum Zweck, das die Fakten, um die es geht, beglaubigt oder sie mit Pathos versieht. Es ist ein Selbstzweck, der die rhetorische Überzeugungsarbeit in einen Möglichkeitsraum des Handelns übersetzt, den kein ‚Beweis‘, keine ‚truth‘ herzustellen vermag.

In dieser Hinsicht arbeitet THE AGE OF STUPID daran, die klaffende Lücke zwischen der Kalkulation, den Fakten der naturwissenschaftlichen Ökologie, und der Fabulation, d. h. den Szenarien, die erzählen und ausmalen, was dies für das (menschliche) Dasein bedeutet, produktiv zu machen. Der Film macht eine spekulative Fiktion als Rahmen auf: Im Jahr 2055 sieht die ganze Welt so aus wie in THE DAY AFTER TOMORROW oder anderen Science-Fiction- und Disaster-Movies. Natur und Zivilisation sind zerstört und irgendwo 800 km nördlich von Norwegen befindet sich das „Global Archive“, in dem alles gesammelt ist, was von der Menschheitsgeschichte übriggeblieben ist. Inklusiv einem Archivar, gespielt von Pete Postlethwaite, dessen Charaktergesicht durch viele prominente Nebenrollen in Hollywood-Filmen vertraut ist. THE AGE OF STUPID deutet das *Worst-Case*-Szenario nicht einfach nur sporadisch an, sondern – das ist der entscheidende Unterschied zu anderen Filmen – er hält es durchgehend präsent und macht diesen Archivar nun zum Museumsführer unseres eigenen Untergangs. Wir sehen ihn stets durch einen Bildschirm hindurch, auf dem er über eine Touchscreenoberfläche Clips aufruft, anordnet und startet, womit dann der Film, den wir sehen, als sich selbst enthaltendes fiktives Objekt entsteht. Es ist diese Figur und ihr Wissensdrang – die Frage, warum es so gekommen ist, warum ‚wir‘ das getan

haben bzw. warum ‚wir‘ *nichts* getan haben *werden* – die das Material des Films organisiert. Dieses Material besteht dabei zum einen aus dokumentarischen Aufnahmen unserer Gegenwart und zum anderen aus ‚erklärenden‘, graphisch verspielten und inhaltlich immer provokativ überspitzten Animationssequenzen.

THE AGE OF STUPID ändert jedoch den Ort der privilegierten Erkenntnis, die jeder apokalyptischen und prophetischen Erzählung im Sinne der „Offenbarung einer Wahrheit, die im sicheren Normalbetrieb verborgen geblieben ist“,¹¹² als einer temporalen Fiktion inhärent ist. Es gibt keinen prophetischen Helden, der aus der Zukunft kommt, es gibt keinen Visionär, der wie Al Gore das Privileg hatte, in die Zukunft zu sehen.¹¹³ Es gibt auch keine vielköpfige Experten-Hydra, die wie in THE 11TH HOUR aus dem Warteraum der Geschichte heraus orakelt, wie es kommen wird und warum.

Der Ort der privilegierten Erkenntnis ist stattdessen die zeitliche Fiktion des Zuschauers, die Zeit des Zuschauens selbst. Diese ist weniger darauf angelegt, ein vorgegebenes Wissen zu präsentieren, als es vielmehr selbst in einem Prozess des Verstehens und Nachvollziehens hervorzubringen, indem der Film Menschen zeigt, die dabei sind zu verstehen und nachzuvollziehen, und seine Zuschauer zuletzt aus dem Kino als die prophetischen Helden entlässt, die in die Gegenwart zurückkehren, um die Zukunft zu verändern. Selbst das naturwissenschaftliche Expertenwissen wird auf eine alltägliche Dimension gebracht, konkret verkörpert und verortet, indem der Wissenschaftsjournalist Mark Lynas in seinem eigenen Gartenhaus gezeigt wird und eine Graphik schlicht mit Stift und Papier erstellt (0:46:16 – 0:48:53).

Insgesamt gibt der Film den Ikonographien des Klimawandeldiskurses – wie eben dem Gletscherschmelzen oder Hurrikan Katrina, der Verschwendung fossiler Energieträger oder den Techniken alternativer Energiegewinnung – jeweils individuelle Gesichter und legt dabei besonderen Wert darauf, diese Figuren nicht zu Schablonen werden zu lassen, die mit dem jeweiligen Stereotyp schlichtweg identisch sind, sondern sie in vielfältige, oft ambivalente Facetten aufzuspalten: Der Held von New Orleans arbeitet *auch* für einen großen Ölkonzern, er ist aber *auch* Wissenschaftler, der die Gefahren des Klimawandels rational anerkennt.

Es sind letzten Endes ‚normale‘ Menschen und ihre alltäglichen Perspektiven, die sowohl die extremen Ereignisse als auch die Langzeitentwicklungen bezeugen und erzählbar machen, wie der Bergführer, für den die schmelzenden Gletscher der Alpen eine ganz andere Form von Sachverhalt sind als nur ein Symbol für

¹¹² Eva Horn: Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Gefahrensinn. Archiv für Mediengeschichte. München 2009, S. 91–100, hier S. 95.

¹¹³ Vgl. Horn: Der Anfang vom Ende, S. 96.

größere Zusammenhänge oder die bloße Veränderung des Aussehens einer Landschaft. Und es sind normale Menschen und keine hochrangigen Politiker, keine herausgehobenen Experten, mit denen der Klimawandel in den umfassenderen Rahmen zivilisatorischer, technologischer, politischer und ökonomischer Entwicklungen eingeordnet wird. So werden diese vielfältigen Details, Zufälle und Marginalien auf eine höhere Ebene politischer Bedeutung gehoben, wird das Alltägliche zum Exemplarischen erkoren.¹¹⁴

THE AGE OF STUPID spielt dabei eine Vielzahl narrativer Schablonen an und durch, lässt etwa einen Ritter von der traurigen Gestalt auftreten, der in der englischen Provinz nicht gegen, sondern für Windmühlen kämpft oder erzählt die Geschichte einer indischen Billigairline als moderner Ikarus-Variante, deren schlimmes Ende durch die Rahmenfiktion des Films vorgegeben ist. Dazu kommen sentimentale bis bittere Geschichten aus Nigeria und dem Irak, wie sie auch Charles Dickens sich hätte ausdenken können. Auch der immer wieder durchbrechende satirische Ton der Animationssequenzen und die Vorliebe für das Aufeinanderprallen des Extremen mit dem Profanen verweist uns auf eine bestimmte angelsächsische Tradition der Sozialkritik eines Dickens, Swift, Twain oder Orwell.

Im Ergebnis entsteht zwischen dem Archivar, den Dokumentaraufnahmen und den satirischen Zuspitzungen kein einzelnes, auktoriales oder präsentierendes Subjekt der Rede, sondern eine Mannigfaltigkeit, die in sich Dissonanzen, Selbst-Widersprüche und ironisch zurückgenommene Verallgemeinerungen enthält. Eine Mannigfaltigkeit, die offene Zusammenhänge und Anschlussstellen für Antithesen und Parallelisierungen generiert, die den Wahrheitsanspruch von der Ebene der Fakten weg und zu der Frage narrativer Beschreibungen hin verlagert.¹¹⁵

Diese Mannigfaltigkeit beschreibt dann auch die Idee von verantwortlichem Kollektiv, die diesen Film kennzeichnet, welche sich dann doch deutlich von der nationalpatriotischen Färbung in AN INCONVENIENT TRUTH unterscheidet: Es ist die aufklärerische Idee eines Weltbürgertums im Sinne einer Verknüpfung der Perspektiven, eine in der zeitlichen Entfaltung des Films sich zusammensetzende Zuschauerposition der vielen Standpunkte.¹¹⁶ Wobei nicht zu verleugnen ist, dass sich diese Idee dabei in der eurozentrischen, umweltbewussten Kleinfamilie kristallisiert und im Film privilegiert verkörpert wird.

114 Kahana: *Intelligence Work*, S. 26.

115 Vgl. Rorty: *Solidarität oder Objektivität?*

116 Vgl. Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* [1795]. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Band XI: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* 1. Frankfurt a. M. 1968, S. 191–251, Vgl. Arendt: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, S. 72–77.

Die Mannigfaltigkeit lässt sich aber auch noch auf einer weiteren Ebene beschreiben, nämlich auf der Ebene der entwickelten historischen Fiktionen. Wenn der Film uns von New Orleans nach Nigeria, von England nach Indien, von der Science-fiction zu einer kurzen Geschichte der Menschheit als Geschichte der Gründe, über Leichen zu gehen, mitnimmt, dann sind wir Zuschauer dabei nicht parallel in verschiedenen Versionen der gleichen Geschichte, sondern in mehreren Geschichten zugleich. Wir machen die Erfahrung, immer wieder von einer ‚Geschichte‘ in die andere zu springen und wir können nur spekulieren, wie sie genau zusammengehören. Sind wir in einer Geschichte der Zerstörung oder der Wiedergeburt, eine Geschichte des Fortschritts oder der unübersichtlichen Kontingenzen? Geht es um das Handeln und Denken auf lokaler oder auf globaler Ebene? Um eine Mischung? Geht es um Geopolitik oder um ein Windrad in der englischen Provinz?

Eine Szene führt dies besonders deutlich vor und ist auch nicht zufällig im Zentrum des Films wie eine Drehscheibe platziert: Es handelt sich um eine Sequenz, die zwei antithetische Propositionen, den Wunsch nach technologischer Entwicklung und der Teilhabe an Konsum und Wohlstand auf der einen Seite und die Fragilität von Eigentum und Konsum angesichts von katastrophalen Naturereignissen auf der anderen Seite, in Form eines Chiasmus miteinander montiert (0:42:04–0:46:16). Über den ironischen Einsatz des Depeche Mode Songs „Just can’t get enough“ werden die Schauplätze und Figuren miteinander verknüpft. Die einen, die nie etwas hatten, die anderen, die alles verloren haben und diejenigen, die glauben, alles bekommen zu können: Sie alle leben zwar auf dem gleichen Planeten, aber nicht in der gleichen Welt, nicht in der gleichen Geschichte. In dieser Hinsicht behandelt der Film die Gegenwart als ein Archiv möglicher Geschichten, statt als einen Punkt auf einem Kurvendiagramm, das für die Zukunft steil nach oben weist. Unsere Gegenwart ist kein naturwissenschaftliches Faktum, sondern eine Ansammlung von geschichtlichen Zeugnissen, denen die Möglichkeit eines spektakulären Endes eingeschrieben ist.

Dabei setzt *THE AGE OF STUPID* die Tatsache eines anthropogen verursachten Klimawandels mehr oder weniger einfach voraus und grundiert diese nicht nur in den physikalischen und chemischen Prozessen, sondern behandelt sie als eine Konsequenz der Verwerfungen und Zerstörungskräfte der Kulturgeschichte. Auch konzentriert sich der Film kaum auf die Folgen für Tier und Umwelt. Ursachen und Auswirkungen des Klimawandels werden gleichermaßen streng aus der Perspektive menschlichen Alltags betrachtet. Genau daraus generiert der Film seinen affektiven und moralischen Impetus, der sehr viel Betonung auf ein Jetzt des Handelns zum Verhindern eines sonst unwiederbringlichen Verlusts setzt. Wir sehen uns beim Spekulieren, beim Verspekulieren und doch steckt in jedem Bild ein spekulatives kontrafaktisches Denken, dessen affektpoetische Rekonstruktion im

Folgenden im Zentrum stehen soll: Wird es so gekommen sein müssen oder wird es auch anders gekommen sein können?

5.4.1 Der Angriff der physikalischen auf die übrige Zeit

Wie viele Klimawandelfilme – AN INCONVENIENT TRUTH ist dabei eine seltene Ausnahme – setzt auch THE AGE OF STUPID mit einer Montagesequenz ein, deren Grundstimmung man als alarmierende, beunruhigende Überwältigung beschreiben kann. Dabei gehört es zur Logik dieser Sequenzen, dass die Bilder der kommenden Katastrophen durch Bilder von Nachrichten geschehener Katastrophen ersetzt werden können, weil es sich dabei um Bilder handelt, auf denen man eigentlich *nichts* sieht, nichts genaues erkennen kann. Sie nutzen zudem die affektive Wucht der Form der Montage selbst, die aus dem einzelnen Bild ein „ikonisches und indexikalisches Zeichen für ‚das Reale‘“¹¹⁷ macht. Zugleich dient das von diesen Sequenzen evozierte somatische Unwohlsein den Rhetoriken der Filme als Bewältigungsmechanismen, als Prozessen der Wiederherstellung von Kontrolle und Handlungsfähigkeit.¹¹⁸

Während in der Regel die Grenzziehung zur alltäglichen Wahrnehmung und das Wecken von Aufmerksamkeit die Wirkungsabsicht der alarmierenden Anfangssequenz in Filmen wie THE 11TH HOUR, THE GREAT WARMING oder LE SYNDROME DE TITANIC bereits mehr oder weniger vollständig erfasst, so fügt THE AGE OF STUPID dem eine Drehung hinzu und nutzt diese unmittelbar für seine implizite Poetik, für eine audiovisuell modellierte viszerale Erfahrung seiner zeitlichen Fiktion. Der Beginn des Films (0:00:31–0:04:48) setzt durch expressive Bewegungsdynamiken seine rhetorische Strategie des spekulativen Scheiterns der Menschheit als ein sicht- und spürbares Entgleiten und Vermischen von Zeiten um. Der Film gestaltet ein unmittelbar in der Wahrnehmung der Zuschauer realisiertes,

117 Vivian Sobchack: ‚Frohes neues Jahr‘ und ‚Nehmt Abschied, Brüder‘. Televisuelle Montage und historisches Bewußtsein. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003, S. 129–154, hier S. 145.

118 Der vielleicht intelligenteste rhetorische Schachzug des Anti-Klimawandelfilms THE GREAT GLOBAL WARMING SWINDLE besteht nicht zuletzt darin, auf genau die gleichen Formen und Ikonographien zurückzugreifen und sie einerseits ins Lächerliche kippen zu lassen und andererseits mit Bildern medialer Produktion, u. a. dem *locus classicus* der rollenden Zeitungsdruckereimaschinen, zu verknüpfen. Die eigentliche ‚Katastrophe‘, so die Botschaft von THE GREAT GLOBAL WARMING SWINDLE, sind nicht etwa die Ereignisse, von denen die Nachrichten berichten. Sondern es sind die Medien selbst, die zirkulierenden Bilder und Überschriften, die eine angeblich unbegründete Angst produzieren und dafür vom Film angeklagt werden.

von ihnen verkörpertes Bild von der unheilvollen Beschleunigung der Naturgeschichte durch die Menschheitsgeschichte.¹¹⁹

Es beginnt mit einem Bild des Beginnens, ein Bild für den ‚Anfang‘ im Sinne einer Schöpfungsgeschichte (0:00:31–0:01:52): Die Welt kommt als Urknall auf uns zu, die Zuschauer kommen zur Welt, den Explosionen im Bildzentrum entgegen schwebend, während diese geschwungene Lichtformationen auf die Leinwand zeichnen. Am unteren Bildrand beginnt ein Countdown bei „13 000 000 000 Years Ago“ herunterzuzählen. Währenddessen setzt Musik ein, erst von den Streichern im Pizzicato gespielt, dann sich im Folgenden immer weiter in orchesterlicher Besetzung und Dynamik steigend. Ein schnelles, antreibendes Ostinato untermalt so den Eindruck von Unaufhaltsamkeit. Mit den Credits vervielfältigen sich die Lichtgestalten zu einer diffusen, hell orange leuchtenden Ursuppe. Auch der Filmtitel setzt sich aus explodierenden Lichtschwaden zusammen, die sich entschleunigen und dann den Blick auf den Blauen Planeten vor schwarzem Grund freigeben.

Die Bewegung aus der Tiefe heraus erhält mit dem Moment des Eintauchens in den Planeten eine neue Geschwindigkeit und eine neue Richtung, die Schöpfungsgeschichte bekommt mit dem Beginn des Lebens und der Evolution eine neue Qualität, einen Vektor (0:01:52–0:02:08): Eine sich beschleunigende Schnittfolge verbindet die zunächst schwarmförmigen Formationen von Meerestieren, dann von einzelnen sich fortbewegenden Fischen, Amphibien, Reptilien, Vögeln und Säugetieren zu einer einzigen, im Bild nach rechts weisenden Fortbewegung: Dinosaurier, Vogel, Kängurus, Elefanten, Affen etc. formen einen aus Tieren bestehenden Zeitstrahl, der von einer Vergangenheit in eine Zukunft weist.

Das Eintreffen dieser Zukunft der Evolution – das Auftauchen der Gattung Mensch – ist gleichbedeutend mit einer weiteren Wendung in der Bewegungsdynamik, einer Bewegungsqualität, die nicht mehr vektorisierbar ist, sondern nur noch als Wechsel von Intensitäten existiert, von Hell und Dunkel, von Gestalten und Kompositionen, die sich zu keinem Bild von etwas zusammen setzen lassen: Der Mensch ist ein Flickerfilm, eine Bewegung, die sich allein auf der Ebene der Wahrnehmung der Zuschauer realisiert.

Zunächst haben wir hier also ganz eindeutig drei unterschiedliche „Formen“ kinematographischer Bewegung. Eine Bewegung der Kamera in einem Raum bewegter Objekte wird zu einer Montage von Bewegungen im Bild, die sich im Schnitt zu einer einzigen Bewegung zusammensetzen und schließlich zu einer Bewegung, die sich allein auf der Ebene der Wahrnehmung realisiert. Aber diese

119 Vgl. Tom Cohen: Introduction. In: ders. (Hg.): *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*. Ann Arbor 2012, S. 13–42, hier S. 23.

jeweils sind nicht allein je für sich zu betrachten, sondern als zeitliche Gestalt ihrer Abfolge. Es geht um den Logik der Qualitätsänderung von Bewegung, von Prozessformen. Es ist ein Bild der ‚Eskalation‘, eine sich beschleunigende und ‚aus der Bahn‘ geratende Dynamik. So lässt sich der Beginn qualifizieren als eine Idee von der Unaufhaltsamkeit der physikalischen Zeit. Eine Zeit, die zwar linear verläuft, aber zugleich mehr ein Zustand ist, da *in* ihr chaotische Prozesse repetetiv und quasi indifferent ablaufen. Diese Schöpfungsgeschichte bekommt mit dem Beginn des Lebens und der Evolution eine neue Qualität, eine Gestalt und Richtung, die dann aber wieder in eine Form von Chaos verwandelt wird.

Das kurze Aufflackern des Menschen – der letzte Teil dauert keine 2 Sekunden – macht für die Zuschauer erfahrbar, inwiefern dieser aus Sicht einer Naturgeschichte eine Anomalie darstellt und inwiefern Geschichte etwas mit Beschleunigungen und Verzögerungen, Richtungen und Umschlagspunkten zu tun hat:

„Geschichte“ besteht nicht nur aus Ereignissen und ihrer (wie auch immer gedeuteten) Verknüpfung, sondern auch aus dem, was man den zeitlichen „Aggregatzustand“ nennen könnte.¹²⁰

Die Entstehung des Universums und die Gesetze der Physik, die Geschichte des Lebens und die Gesetze der Biologie haben jeweils andere Aggregatzustände und Dynamiken und geraten in einen wahrnehmbaren Konflikt mit der Geschichte des Menschen.

Nach dieser Eskalation der audiovisuellen Bewegungsdynamik sehen wir uns im überschwemmten und verlassenen London im Jahre 2055 wieder, dann in den schneefreien Alpen, im buchstäblich verwüsteten Las Vegas, im brennenden Sydney und am Taj Mahal (0:02:08–0:02:57). Diese Orte sind durch Collagen hyperartifizell gezeichneter Animationen dargestellt, mit irrealen Schatten, Nebeln und Wolken, begleitet von leichten Zooms und Fahrten. Die eben noch dynamisch antreibende Musik ist abrupt beendet und stattdessen hört man schreiende Affen und atmosphärische Klangräume der Leere, hohle Echos und das Rauschen des Windes, dann begleitet von einzelnen dissonanten, tiefen Blechbläserereinsätzen und hohen flirrenden Streichern. Das Ende der Geschichte ist weder die Explosion noch der totale Stillstand, die Apokalypse ist ein Ken Burns Effekt. Auch in der Regelmäßigkeit der Überblendung zwischen diesen digitalen Postkarten des Untergangs scheint die ganze Komposition der Passage eine Referenz auf die Schlusszeilen des berühmten Gedichts „The Hollow Men“ von T.S. Eliot zu sein:

120 Blumenberg: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik, S. 121.

This is the way the world ends
 This is the way the world ends
 This is the way the world ends
 Not with a bang but a whimper.¹²¹

Insgesamt wird so eine Idee von Zeit als eine audiovisuelle Bewegungsdynamik gestaltet, die die Naturgeschichte der physikalischen Zeit erfahrbar macht als eine Kraft, die unser Wahrnehmungs- und Fassungsvermögen übersteigt, die sich unserem Zugriff einerseits kategorisch entzieht und uns andererseits rücksichtslos erfasst, mitreißt und dann wieder aus sich entlässt, atemlos zurücklässt. In der Geschichte der philosophischen Ästhetik nennt sich diese Idee von Natur das Erhabene.¹²²

Über eine, eben in diesem Sinne erhabene, Landschaft führt dann eine animierte Flugaufnahme weiter auf eine mitten im Meer stehende Mischung aus Bohrinself, Wach- und Fernsehturm (0:02:57–0:04:01). Pete Postlethwaites Stimme aus dem Off begrüßt die Zuschauer: „Welcome to the Global Archive.“ Dem dynamischen Erhabenen der Natur setzt sich nun eine Art moralisch Erhabenes entgegen: Drei Stockwerke herabsteigend wird gezeigt, was dieses Archiv beinhaltet. Nämlich die Sammlung allen menschlichen künstlerischen Schaffens (synekdochisch vertreten durch Michelangelos David als dem einzigen Werk, das unmittelbar erkennbar ist), sämtliche Tierarten paarweise in einer Arche Noah in Formaldehyd gestapelt und zuletzt eine riesige, blinkende Serverlandschaft, auf der jedes erhaltene geschriebene Wort und jeder Film gespeichert sei. Diese drei Stockwerke, bildkompositorisch streng auf Zentralperspektive und Fluchtpunkt hin gestaltet, machen aus dem Schrecken unseres eigenen Untergangs eine ästhetisch zu genießende Bildfloskel und eine indirekte ‚Rettung trotz alledem‘.

Während die Kamera nun ein weiteres Stockwerk hinuntersteigt, ändert sich die Stimmqualität des Off-Kommentars und nachdem aus dem rechten Bildrand ein Mann auf einem Fahrrad in diesen nun deutlich unordentlicheren, unaufgeräumten Raum hereingefahren kommt, wird auf eine Blickposition geschnitten, die sich kompositorisch als der Fluchtpunkt der zuvor gezeigten Bilder erweist. Es ist der Auftritt eines individuellen Denk- und Empfindungsvermögens (0:04:01–0:04:48). Pete Postlethwaite spielt dieses Individuum, das später von sich behauptet, selbst dieses Archiv „as a cautionary tale“ gebaut zu haben, und

121 T. S. Eliot: *The Hollow Men*. In: ders.: *Selected Poems*. New York 1930, S. 75–80, hier S. 80.

122 Vgl. die klassischen Texte von Burke und Kant: Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg 1989 [1757]; Immanuel Kant: *Analytik des Erhabenen*. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. X: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Frankfurt a. M. 1968, S. 328–371.

setzt mit seinem Gesicht eine Schnittstelle, ein Interface zwischen das Sammeln und das Verstehen, zwischen das mathematisch Geordnete und das menschlich Chaotische. Erst der Eintrag einer menschlichen, einer emphatischen Perspektive, die versucht, die Geschichte von ihrem möglichen Ende zu verstehen, sorgt dafür, dass der Flickerfilm und die irrealen Landschaften der Postapokalypse in eine Spannung aus Wirklichem und Möglichem geraten, die damit als ein *Worst-Case*-Szenario erzählbar werden:

But the conditions we are experiencing now were actually caused by our behavior in the period leading up to 2015. In other words: We could have saved ourselves.

We could have saved ourselves. But we didn't. It's amazing. What state of mind were we in, to face extinction and simply shrug it off?

Wenn man das Anthropozän als die Hybridisierung von Gattung Mensch und System Erde verstehen will, so muss man dies, so die These, die *THE AGE OF STUPID* als audiovisuelle Dynamik inszeniert, auch auf die Verquickung von menschlicher Geschichtszeit und der Zeit von Naturprozessen beziehen. Nur auf der Basis dieser Verquickung nämlich entwickelt sich das, was das affektive und poetologische Kalkül des *Worst-Case*-Szenarios kennzeichnet und was der Film nur an wenigen Stellen von seinen Figuren direkt aussprechen lässt, nämlich der Imperativ eines Handels im unbedingten „Jetzt!“. Dieses „Jetzt“ wird hier als ein verpasster Augenblick fikionalisiert, die Gegenwart des Handels war aus der Geschwindigkeit der unerbittlich heruntertickenden physikalischen Zeit her gesehen so kurz, dass wir ihn als Zuschauer nur als einen uns entgleitenden erfassen können.

Was wir im Entgleiten der Zeit des Handelns erfahren und verstehen ist einerseits, dass die ‚Natur‘ jetzt nicht mehr geschichtsfrei ist.¹²³ ‚Natur‘ ist das, was wir nicht mehr kontrollieren, und zwar paradoxerweise genau weil unser Einfluss, die Möglichkeit unserer Kontrolle, selbst außer Kontrolle geraten ist. Andererseits bekommt ‚Geschichte‘ eine Bewegungs- und Zeitqualität, einen Aggregatzustand, mit dem sie sich der Logik schlichtweg gesetzmäßig ablaufender physikalisch-chemischer Naturprozesse angleicht.

Die gleiche Musik, eine ähnliche und zugleich entscheidend andere bildliche Eskalationsdynamik wird am Ende des Films wiederkehren. Denn dort wird diese fatale Verkoppelung der Raum-Zeit der Natur und der Geschichte quasi aus der anderen Sicht, eben aus der Perspektive der Geschichte wiederholt. Bevor ich mich diesem affektpoetischen Versuch widme, die Zeitlichkeit einer Menschheitsge-

123 Gisli Pálsson et al.: Reconceptualizing the ‚Anthropos‘ in the Anthropocene. Integrating the Social Sciences and Humanities in Global Environmental Change Research. In: *Environmental Science & Policy* 28 (April 2013), S. 3–13, hier S. 8.

schichte vor der Zeit der Physik zu retten, gilt es, das Verhältnis zwischen der Wissenschaft und der Rhetorik, zwischen Daten und Erzählung mit dem Begriff der Spekulation genauer zu bestimmen.

5.4.2 Poetik des Verspekulierens

THE AGE OF STUPID will seine Zuschauer zum Handeln bewegen, nicht indem der Film sagt, aus welchen Notwendigkeiten sich dieses Handeln herleitet, sondern indem er fragt, was wäre, wenn man nichts tun würde und es schlecht ausginge? Er lädt dazu ein, die Gegenwart als ein Archiv zu betrachten, als eine Ansammlung von bereits historischen Zeugnissen, die von ihrem katastrophalen Ende her betrachtet werden: Wird es so gekommen sein müssen?

Wenn der Film mit dem *Worst-Case*-Szenario spekuliert, dann muss man dies zunächst auch so fassen, dass er nicht einfach eine Untergangsphantasie herbeidichtet: „Spekulation ist nicht Willkür der Fiktionen; sie hat ihre eigene Art der Rechtfertigung und ihre spezifische Vorsicht der Anwendung.“¹²⁴ Eine Poetik des Verspekulierens besteht vielmehr darin, den Raum zwischen den beiden Polen der Kalkulation und der Fiktion zu vermessen. Der Sprung von der Berechnung ins Narrativ steht dabei – und das ist zumindest der Tendenz nach der entscheidende Unterschied zwischen Spekulation und Fiktion – im impliziten Rahmen anderer Szenarien und fügt – im Gegensatz eben zur Kalkulation – den Trends und Wahrscheinlichkeiten noch das Spiel mit dem Möglichen, mit dem Unvorhersehbaren hinzu.¹²⁵ Die Poetik des Verspekulierens stellt dieses Prinzip nun unter das Vorzeichen der Dystopie, der Frage nach dem schlimmstmöglichen Ausgang.

Diese besondere Strategie der ‚Zukunftsbewältigung‘¹²⁶ bezeichnet nun eine entscheidende Schnittstelle der Klimawandelfilme zu einem ganz anderen Modus kinematographischer Weltbildung, dem dystopischen Katastrophen- und Science-fiction-Blockbuster, der wie etwa Emmerichs THE DAY AFTER TOMMORROW den Bildervorrat der atomaren Weltuntergangsphantasien im Kino der 1950er bis 1970er fortsetzt und bereichert. Die Strategien einer Bewältigung der Zukunft lassen sich nun dezidiert nicht trennscharf zwischen Rhetoriken der Überzeugung und den Poetiken des Unterhaltungskinos aufteilen. Vielmehr handelt es sich um

¹²⁴ Hans Blumenberg: Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie. In: ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 7–54, hier S. 17.

¹²⁵ Vgl. Horn: Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht, S. 93–94.

¹²⁶ Vgl. Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 31.

ein gegenseitiges Anzapfen von affektiven und appellativen Formen.¹²⁷ Und auch wenn es mir an dieser Stelle leider nicht möglich sein wird, auf diese historische und medienübergreifende Zirkulation von Bildformen einer – mit Susan Sontag gesprochen – „Imagination of disaster“¹²⁸ im Detail einzugehen, ließe sich eines jedoch festhalten: Aus Sicht einer Poetik der postapokalyptischen Variante der Science-fiction ist das *Worst-Case*-Szenario von *THE AGE OF STUPID* beinahe so etwas wie ein Happy End. Denn innerhalb der Logik des Genres, für das nicht die Gewissheit des individuellen Todes, sondern die Möglichkeit der kollektiven Auslöschung der Mittelpunkt traumatischer Ängste ist,¹²⁹ zählen die Tatsache, dass überhaupt jemand oder etwas überlebt hat, und die Möglichkeit, dass es auch immer anders kommen könnte, zum bestmöglichen Ausgang des Untergangs, zum *Best-Worst-Case*.

Worauf es im Folgenden jedoch ankommen soll, ist die Beschreibung des rhetorischen, des affektpoetischen und schließlich auch des politischen Werts der Poetik der Spekulation. Der Erkenntniswert einer Poetik der Spekulation führt in diesem Fall dazu, und ich nutze hier die Unterscheidung von Elena Esposito,¹³⁰ den Klimawandel nicht nur als eine Gefahr zu betrachten, sondern als ein Risiko. Demnach sind Gefahren solche Schäden, die durch die Umwelt einfach passieren und vor denen man sich ‚nur‘ schützen kann. Risiken hingegen entstehen durch eigenes Handeln, Risiken werden eingegangen, lassen sich verwalten.¹³¹ Das erkennt man gerade daran, dass nur Risiken in einem *Worst-Case*-Szenario Sinn machen. D. h. wenn morgen ein Meteorit die Erde trifft und alles Leben auslöscht, ist das zwar ein ziemlicher *Worst-Case*, aber kein Szenario, in dem irgendwelche Entscheidungen und Handlungsweisen unsererseits eine Rolle spielen und genau das unterscheidet ihn vom anthropogen verursachten Klimawandel.

Spekulation und kontrafaktisches Denken des Klimawandels heißt, den Klimawandel nicht nur als Gegenstand wissenschaftlicher Kalkulation, sondern – und das ist die entscheidende Wendung, die Qualitätsänderung im Sprung von den Wahrscheinlichkeitsrechnungen der Wissenschaft zu den Szenarien fingierter

127 Vgl. Joan Kristin Bleicher: Klimawandel als Apokalypse. Ein Streifzug durch populäre Kinofilme und TV-Movies. In: Irene Neverla, Mike S. Schäfer (Hg.): *Das Medien-Klima. Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*. Wiesbaden 2012, S. 197–212.

128 Susan Sontag: *The Imagination of Disaster*. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1966, S. 209–225.

129 Sontag: *The Imagination of Disaster*, S. 223–224.

130 Elena Esposito: *Die offene Zukunft der Sorgeskultur*. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Gefahrensinn. Archiv für Mediengeschichte*. München 2009, S. 107–114. Vgl. Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.

131 Esposito: *Die offene Zukunft der Sorgeskultur*, S. 110.

Zukünfte – als politische Größe zu sehen. Der Klimawandel wird so zu einem Element der Selbstbeschreibung der sozialen, politischen und kulturellen Ordnung¹³² und zwar zu einem Element, mit dem im offenen Raum des Politischen die Möglichkeit der Schließung dieses Raumes gedacht werden muss.

Neuzeitliches Regieren sollte eigentlich dafür wie geschaffen sein, wenn man darunter mit Foucault die für Gefahren, bzw. im obigen Sinne genauer gesagt für Risiken, sensibilisierte Selbstregierung der Subjekte versteht.¹³³ Allerdings hat dies im Hinblick auf den Klimawandel zwei Knackpunkte, die sowohl das Scheitern der Selbstregierung als auch das Scheitern der institutionalisierten Interventionen verstehbar machen und die erst ein *Worst-Case-Szenario* wie die Rahmenfiktion von *THE AGE OF STUPID* erkennbar macht: Denn erstens scheitert das Versicherungswesen als zentrales Paradigma dieses Gefahrenregierens¹³⁴ am Klimawandel, da hier keine große Zahl von unabhängigen Einzelrisiken, sondern ein einziges Großrisiko herrscht, das sich einfach nicht aufteilen oder verteilen lässt, dessen Kosten nicht getragen werden können.¹³⁵ Und zweites besteht die Unversicherbarkeit des Klimawandels schlicht darin, dass Erfahrungswerte – also die statistische Voraussetzung für eine abwägende Kalkulation und Verteilung der Kosten von Prävention und möglichem Schaden – komplett wertlos werden. Die einzige gesicherte Prognose ist die, die den Mangel an Prognostizierbarkeit prognostiziert:

Daher gibt es bisher keine belastbaren Projektionen oder systematischen Risikoabschätzungen, sondern in der Regel nur Einzelergebnisse, die einen zumeist nur qualitativen Eindruck des Risikos vermitteln. Die großen Unsicherheiten bedeuten allerdings nicht, dass es sich um vernachlässigbare Gefahren handelt, die man ignorieren könnte.¹³⁶

Das *Worst-Case-Szenario* ist nun eine Form, diesem Argument Gestalt zu verleihen, mit dem Unberechenbaren zu rechnen, die unspezifischen Gefahren zu

132 Vgl. Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Editorial. In: dies. (Hg.): *Gefahrensinn*. Archiv für Mediengeschichte. München 2009, S. 5–8, hier S. 5.

133 Burkhardt Wolf: Das Gefährliche regieren. Die neuzeitliche Universalisierung von Risiko und Versicherung. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Gefahrensinn*. Archiv für Mediengeschichte. München 2009, S. 23–33, hier S. 23. Vgl. Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. II: Die Geburt der Biopolitik. Frankfurt a. M. 2004; Michel Foucault: *Die Regierung des Selbst und der anderen*. Frankfurt a. M. 2009.

134 Burkhardt Wolf: Das Gefährliche regieren, S. 30.

135 Vgl. Horn: *Der Anfang vom Ende*. *Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht*, S. 92–93.

136 WBGU: *Welt im Wandel*, S. 77–78.

spezifizieren.¹³⁷ Aber es ist eine ganz besondere Form, denn *Worst-Case*-Szenarien wie die Rahmenkonstruktion in *THE AGE OF STUPID* entfalten Spekulationen, deren poetische Logik darin liegt, dass sie nicht aufgehen, nicht eintreten sollen: Es sind Poetiken des Verspekulierens, die das von Hans Jonas eingeforderte *Prinzip Verantwortung* vielleicht erst richtig formulieren, denn „nur wer Verantwortungen hat, kann unverantwortlich handeln“.¹³⁸ D. h. Poetiken des Verspekulierens fragen nach dem Prinzip Verantwortungslosigkeit, sie fragen danach, wie weit man bereit ist, die einem zustehende Verantwortungslosigkeit zu verantworten.

Es ist deshalb wichtig noch einmal zu betonen, dass *THE AGE OF STUPID* nicht einfach den Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis zugunsten einer alarmistischen Vision ignoriert. Er reagiert nur auf seine Weise darauf, dass diese Erkenntnis selbst in einer bestimmten Zeitstruktur festhängt, wonach das gesicherte Wissen vom Klimawandel erst zu haben ist, wenn es viel zu spät ist, wenn dieser irreversibel eingetroffen ist. Das *Worst-Case*-Szenario macht in dieser Hinsicht die „Lücke zwischen ‚spät‘ und ‚zu spät‘ geltend“¹³⁹ und simuliert den Schaden, aus dem man, wenn er eintreffen würde, nichts mehr lernen könnte.¹⁴⁰

5.4.3 Der Zusammenprall der Kosmologien

Inwiefern *THE AGE OF STUPID* die Konstruktion des schlimmstmöglichen Ausgangs und der impliziten Hoffnung, dass es auch anders kommen könnte, in eine affektive Bewertung, in ein Zuschauergefühl umwandelt, lässt sich am deutlichsten mit der Wiederkehr der eskalativen musikalischen und montagetechnischen Dynamik der Anfangsszene in der ausgedehnten, mehrteiligen Schlussmontage (1:15:38 – 1:24:29) zeigen. Diese Schlussmontage lässt sich als eine „pathetische“ Komposition im Sinne Eisensteins beschreiben, als ein wiederholtes Umschlagen, ein „Herausgeraten aus einem Zustand, der Übergang aus einer Qualität in eine andere Qualität“.¹⁴¹ Was hier übergeht, umschlägt, aufeinanderprallt sind zum einen die verschiedenen ‚Aggregatzustände‘ der verschiedenen Geschichten. Aber hinter diesen Zuständen stehen letzten Endes nichts weniger als Welten, die aufeinanderprallen – nicht im euphemistischen Sinne der Redewendung, sondern

¹³⁷ Vgl. Burkhardt Wolf: *Das Gefährliche regieren*, S. 31–33.

¹³⁸ Hans Jonas: *Das Prinzip Verantwortung*. Frankfurt a. M. 2003 [1979], S. 176.

¹³⁹ Sloterdijk: *Wie groß ist ‚groß‘?*, S. 96.

¹⁴⁰ Sloterdijk: *Wie groß ist ‚groß‘?*, S. 96.

¹⁴¹ Sergej Eisenstein: *Das Organische und das Pathos*. In: ders.: *Jenseits der Einstellung*. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006, S. 202–237, hier S. 236.

tatsächlich im Sinne verschiedener Kosmologien.¹⁴² Ein Kosmos als Summe von Fakten und Korrelaten trifft auf einen Kosmos der menschlichen Relationen zur Welt. Mathematik und Physik treffen auf Kultur und Werte.

Die ersten pathetischen Umschlagpunkte bezeichnen den Übergang eines singulären Ereignisses, einer Nachricht – schwere Überschwemmungen in England im Sommer 2007 – in einen andauernden Zustand und schließlich den Übergang der kontinuierlichen quantitativen Steigerung dieses Zustands in eine andere Qualität (1:15:38 – 1:17:58).

Die Nachrichtenbilder erscheinen zunächst aus einer Vogelperspektive, einem kommentierten Überblick, von dem aus wir in uneinheitliche Bewegungen hineingeworfen werden, die zunehmend aber einem Stillstand, einer unwirklichen Ruhe weichen: Kühe auf einer überfluteten Weide schauen uns dumpf an. Das Bild wird ins Schwarz ausgeblendet und nur die Jahreszahl 2007 bleibt in Form einer Maskierung eines bläulich schimmernden Bewegtbildes übrig. Dies ist der erste Umschlag, mit dem nun die singulären Katastrophen zu einer einzigen Gesamtkatastrophe verschmolzen werden.

Was folgt ist die asymmetrische Überlagerung mehrerer, in sich jeweils streng linearer Dynamiken: Die Jahreszahlen werden nun hoch gezählt, jedes Jahr dauert knapp über 2 Sekunden, und sie werden Jahr für Jahr größer. Auf der Tonspur beginnt das gleiche Ostinato, das auch den Beginn des Films begleitete, die gleiche rhythmisch antreibende Wiederholungsschleife, die immer lauter und intensiver wird. Die Musik wird begleitet von Stimmfetzen von ungefähr gleichmäßiger Dauer, die Halbsätze mit besonderer Signalwirkung darstellen: Krise, Krieg und Hunger, Opferzahlen, Ortsnamen usw. Die Bildfragmente, die man durch die Jahreszahlen hindurch sieht, sind meist monochrom und wechseln zwischen kalten und warmen Farben, auch da, wo die einzelnen Ziffern jeweils unterschiedliche Bilder zeigen. Etwa ab 2046, als die Zahlen schon fast das gesamte Bild ausfüllen und deutlich erkennbare Gegenstände wie Kriegsgeräte, Stürme, Feuersbrünste, Gesichter etc. abbilden, werden gleichzeitige Farbkontraste zentral. Als die Zahlen dann das Jahr 2055 erreichen, springt die gesteigerte Quantität in eine neue Qualität um, werden diese Rhythmen unterbrochen, die Musik endet, das Bild wird erst schwarz und dann springt die Zahl uns entgegen, gibt den Blick frei auf einen brüllenden Pavian und einen feuerroten, digital komponierten, flächigen Waldbrand. Was der Klimawandel ist oder was er nach der Idee dieses Films sein soll, wird an dieser Stelle zu einer audiovisuellen

¹⁴² Vgl. John Tresch: *Cosmologies Materialized. History of Science and History of Ideas*. In: Darrin M. McMahon, Samuel Moyn (Hg.): *Rethinking Modern European Intellectual History*. New York 2014, S. 153–172.

Kompositionsidee, die sich in der Wahrnehmung der Zuschauer realisiert: sich gegenseitig überlagernde Prozesse, die ab einem bestimmten Punkt unaufhaltsam ablaufen, alles erdrücken, jeden ordnenden oder bremsenden Eingriff ersticken und letztendlich in einer Eskalation münden, die eine Grenze des Abbildbaren markiert.

Nachdem uns diese Eskalation überfällt, lässt sie uns, wie der Beginn des Films, auch wieder zurück in einer auslaufenden Bewegung, in der zerstörten Londoner City als der ‚Hinterlassenschaft‘ des Klimawandels, die die Überleitung bildet zum Gesicht des Archivars (1:17:58 – 1:18:33). Dieser spricht traurig und resignierend in das Interface, in die Kamera hineinblickend und initiiert anschließend eine neue Bewegung, eine alternative Geschichte.

Es ist die Geschichte der *family of man*¹⁴³ auf großer Reise (1:18:33 – 1:22:22). Erneut setzt eine antreibende dynamische Musik ein, diese ist nur deutlich heller, fröhlich peppiger als das Ostinato der unaufhaltsamen Katastrophe und entspricht eher einer stereotypen Idee von ‚Weltmusik‘. Visuell werden die Figuren der dokumentarischen Passagen miteinander in thematisch verknüpften Situationen montiert: Morgenwäsche, Frühstück und Aufbruch. Durch bildkompositorische Spiegelungen und Matchcuts sowie durch einen regelmäßigen Schnittrhythmus werden die einzelnen Bilder der Bewegung von über den Globus verstreuten Menschen so in das Bild einer einzigen, kontinuierlich zusammenhängenden und dynamischen Aufbruchsbewegung überführt. Diese Aufbruchsbewegung, ein erneuter pathetischer Umschlag, geht dann in das getragener Tempo der ‚Reise‘ selbst über; die Musik wird leiser, bleibt aber ständig präsent und treibt die kurzen Szenen vorwärts: Dabei ist die (familiäre) Bindung, die Verbindung sowohl Gegenstand der Szenen als auch Modus der Darstellung selbst: Ständig kommt jemand irgendwo an, begegnet jemandem, kommt zu jemandem, wird die Verbindung und gegenseitige Bedingtheit der individuellen Handlungsräume betont, werden die Bewegungsimpulse ständig aufgenommen und fortgesetzt.

Das Ende dieser Ausdrucksbewegungseinheit ist ein doppeltes und ein ambivalentes. Zunächst steigert sich die audiovisuelle Energie in Szenen der Freude, des Tanzens und Musizierens und erreicht einen Höhepunkt mit einem startenden Flugzeug: Die Reise geht immer weiter. Im Anschluss läuft die Musik jedoch langsam aus und wir sehen Bergsteiger aus einer kreisenden Helikopterperspektive einen schneebedeckten Gipfel erreichen. Die drei Einstellungen gehen in eine

143 *The Family of Man* war der Titel einer viel rezipierten wandernden Photographieausstellung von Edward Steichen und dem Museum of Modern Art aus dem Jahr 1955. Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. Frankfurt a. M. 1964, S. 400–402. Sehr kritisch zum Ausstellungskonzept: Roland Barthes: *Die große Familie der Menschen*. In: ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964, S. 16–19.

zunehmende Distanz, bis die menschlichen Figuren nicht mehr zu erkennen sind. Dazu sinniert eine Stimme im Off darüber, dass die zukünftigen Generationen den gegenwärtigen den Vorwurf machen können, die Natur ausgenutzt zu haben, ohne sie erhalten zu haben: Hier geht es nicht mehr weiter, die Reise endet im Nichts.

Anschließend beginnt der letzte Monolog des Archivars, der nun endgültig zu einer Personifizierung des schlechten Gewissens wird (1:22:22–1:23:32):

I just find it surprising that after so much effort, the final act of our existence should be suicide. So, why did I build this archive? It's a cautionary tale. Not for us, too late for us, but for, well, whoever, whatever eventually finds this recording.

Es ist gerade das lang anhaltende Schweigen, dass auf diese mit schwerer, langsamer Prosodie gesprochenen Worte folgt, mit dem das Bild dieser Gewissensfigur zu einem Bild der resignierenden Trauer wird. Über sein Schweigen setzt eine elegische Streichermusik in lang gedehnten Bögen ein. Mit der Aufforderung „and away you go“ entfernt sich die Figur nach hinten in die Unschärfe, während ein Countdown die Zeit bis zur *transmission* des *recordings* herunterzählt. Der Schnitt springt dann nach außen und der Film schließt mit einer animierten Sequenz (1:23:32–1:24:30). Ein gleißend heller Strahl schießt aus der Spitze des „Global Archives“ gen Himmel. In einer geschmeidigen, langsam schwebenden Korkenzieherdrehung fliegt die Perspektive mit diesem Strahl nach oben und in ihn hinein, wobei er sich als aus den Bildern des Films zusammengesetzt zeigt, so als würde der Film selbst als Lichtobjekt von der Leinwand zurück in den Zuschauerraum hinein ausgestrahlt werden. *THE AGE OF STUPID* endet damit, dass die Perspektive sich weiter schwebend von der Erde entfernt und schließlich zum Stillstand kommt, während dem klein am unteren Bildrand eingblendeten „The End“ nach kurzer, verschämter Pause ein Fragezeichen hinzugefügt wird.

Wie schon in der analysierten Anfangssequenz geht es darum, zwei audiovisuelle Dynamiken als zwei Aggregatzustände von Geschichte als körperliche Erfahrung der Zuschauer zu gestalten: Die Geschichte, wie sie vom Naturprozess infiziert und zum eskalierenden, unaufhaltsam, gesetzmäßig ablaufenden Desaster wird, und die Geschichte als offenem Möglichkeitsraum menschlicher Begegnungen und Verbindungen. Diese beiden Geschichten, diese beiden Zeitformen kollidieren und die eine endet in einem lähmenden Bild von Zerstörung, Strafe und Angst, die andere in einem Bild von Trauer, Verlust und schlechtem Gewissen.

5.4.4 Das affektpoetische Kalkül des *Worst-Case-Szenarios*

Das affektpoetische Kalkül von *THE AGE OF STUPID* lässt sich begreifen als die Spannung des kontrafaktischen Spekulierens zwischen dem ‚so wird es kommen müssen‘ und dem ‚es wird auch immer anders kommen können‘. Der Film vollzieht die spekulative, politische und historische Neuordnung von Natur und Umwelt im Zeichen des Anthropozäns nach, indem es ihm eben nicht um wissenschaftliche Beweise allein geht, sondern um die Erfahrung eines offenen Möglichkeitsraums des Handelns – und damit um die Erfahrung des möglichen Scheiterns im Umgang mit dieser wissenschaftlichen Information. Paradoxerweise, auch das zählt zu der poetischen Logik des *Worst-Case-Szenarios*, gehört nämlich zu unserem Freiheitsbegriff auch „die Freiheit zur Explosion und zur Selbstzerstörung“.¹⁴⁴

Es geht um die Offenheit politischen Handelns selbst, die offenen Formen der Begegnung und Verbindung wie sie in der Schlusszene des Films als weltumspannende Bewegung inszeniert werden, die es zu erhalten gilt:

Der aktuelle Kampf um das Klima hat nicht mehr die „Erdherrschaft“ zum Gegenstand [...]. Vielmehr geht es in ihm um die Möglichkeit, den Zivilisationsprozess offenzuhalten und seine Fortsetzung zu gewährleisten.¹⁴⁵

Es geht darum, einen Bereich des öffentlichen Redens und Handelns zu bewahren, der sich nicht – wie es Filme wie *AN INCONVENIENT TRUTH* oder *THE 11TH HOUR* dann doch immer wieder suggerieren – durch Notwendigkeit und naturwissenschaftliche Kalkulierbarkeit bestimmt. Es ist genau der potentielle Verlust dieses Bereiches, dem die von *THE AGE OF STUPID* evozierten Trauer- und Schuldgefühle gelten. Sein ‚schlechtes‘ Ende stellt daher keinen ‚Zu- oder Unfall‘ dar, sondern eine tatsächliche, wählbare, reale Option unserer freien Entscheidung, basierend auf einem Wissen um die möglichen Konsequenzen unseres Handelns und Nicht-Handelns.

Im Grunde lassen sich genau an dieser Frage zwei grundlegende Formen des ökologischen Konservatismus unterscheiden: Handelt es sich – wie bei *AN INCONVENIENT TRUTH*, *THE GREAT WARMING* oder *THE 11TH HOUR* – darum, einen *status quo* zu erhalten, die wirkliche, aktuelle, eine *natura naturata* als Ist-Zustand zu konservieren oder handelt es sich darum, die Fortsetzung eines unbestimmten Ganzen in seinen virtuellen, potentiellen Möglichkeiten zu gewährleisten?

Von hier aus lässt sich auch die Frage klären, wie *THE AGE OF STUPID* etwas bewegen will, wie der Film seine Zuschauer bewegt und was der affektive Prozess

¹⁴⁴ Sloterdijk: Wie groß ist ‚groß‘?, S. 97.

¹⁴⁵ Sloterdijk: Wie groß ist ‚groß‘?, S. 102. Vgl. Arendt: *The Human Condition*.

ist, den diese durchlaufen sollen. Denn wenn es ihm offensichtlich nicht um Wissensbestände zukünftiger klimatologischer Entwicklungen geht, worum geht es ihm dann?

But the movie is about our reactions to climate change, not the Earth's. Its futurism is a framing device designed not to convey the science of climate impacts, with its many contingencies and broad uncertainties, but to draw attention sharply to the present.¹⁴⁶

Die Gegenwart, die der Film meint, bezeichnet sowohl die Bindekräfte, die positiven Lebensenergien und -entwürfe seiner Figuren als auch das gesellschaftliche Verhalten, das allzumenschliche Versagen und Wegschauen. Die Dauer des Films beschreibt einen Prozess, der sich mit dem Sammeln von Beweisen, mit dem Erstellen einer provisorischen Anklageakte vergleichen lässt: Die Beweise gegen die Zuschauer werden gesammelt, und zwar von ihnen selbst, in der Zeit des Filmsehens als der Zeit eines nachvollziehenden Verstehens: „The question the film actually hammers home is ‚How will history judge us?‘“¹⁴⁷

Der Kontrollverlust und die Irreversibilität der vom Film gesetzten Katastrophe stehen dabei für eine Schuld, die sich in der retrospektiven Organisation des Filmmaterials als Gegenstand eines nagenden Gefühls entfaltet. Die Retrospektivität der spekulativen narrativen Klammer macht die Gegenwart als Gegenstand eines antizipierten Schuldgefühls möglich. Das affektpoetische Kalkül des *Worst-Case*-Szenarios ist die Evokation einer antizipierten Schuld. Die Figur des Archivars stellt dabei ein verkörpertes Gewissen dar, ein insistierendes Gesicht und eine anklagende Stimme, das aber zugleich in der Art und Weise, das Material durch ihn organisieren zu lassen, eine Idee von Wissen und Überblick über das ‚Ganze‘ suggeriert, die sich wiederum als ein Rückgewinn von Kontrolle für die Zuschauer realisiert, so dass man sich eben zugleich an die Position der urteilenden Zukunft und der beurteilten Gegenwart stellt.

Anstatt den Klimawandel als ein Phänomen zu behandeln, das sich aus anonymen, unpersönlichen, nicht-intentionalen Prozessen zusammensetzt, betont *THE AGE OF STUPID* den Zusammenhang minusküler alltäglicher Handlungen und den kumulativen Effekt des für sich gesehen Insignifikanten. Er entwickelt ein weltbürgerliches ‚Wir‘, das sich zusammensetzt, indem es Ähnlichkeiten, Verbindungen und Resonanzen von verschiedenen Individuen und Existenzweisen sammelt.

146 Anna Barnett: *Time Capsule*. Will Future Generations Condemn our Sluggish Response to Climate Change? In: *Nature Reports Climate Change* 3 (März 2009), S. 34–35, hier S. 34.

147 Barnett: *Time Capsule*, S. 35.

Was dieses ‚Wir‘ zusammenhält, hat Hans Jonas in einem der ersten systematischen, philosophischen Versuche, die „neuentdeckte Schicksalsgemeinschaft von Mensch und Natur“¹⁴⁸ zu beschreiben, eben das Prinzip „Verantwortung“ genannt. Sie besteht aus einer „Heuristik der Furcht“¹⁴⁹ und einer in der Vorstellung antizipierten Übertretung, die uns die moralische Verwerflichkeit des jetzigen, scheinbar harmlosen Handelns und Denkens aufzeigen: „Wir wissen erst, was auf dem Spiele steht, wenn wir wissen, daß es auf dem Spiele steht.“¹⁵⁰ Dabei muss man nicht unbedingt mit Jonas' Beharren auf einem ontologischen Argument, auf einer Wirksamkeit der Verantwortung für die „Idee des Menschen“¹⁵¹ einverstanden sein, um die Bedeutung von Formen der Vergegenwärtigung und eine Solidarität mit denen anzuerkennen, die in der öffentlichen, politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Meinungsbildung und Entscheidungsfindung eben keine Stimme haben – die Ausgeschlossenen, die zukünftigen Generationen, die Armen der Welt, die selbst noch gar nicht die Möglichkeit hatten, zum Klimawandel beizutragen, die Tiere und Pflanzen des Planeten.

THE AGE OF STUPID folgt dieser Idee von Solidarität und Verantwortung, indem der Film von einem bestimmten, beschränkten Verständnis von ‚Wir‘ ausgeht – der europäischen, aufgeklärten Mittelschicht – und dieses ausdehnt, zersplittert und in seinem poetischen Prozess neu zusammensetzt. Die Stationen, in denen wir dieser Kleinfamilie folgen, bilden in sich einen zentralen Strang der Affektdramaturgie des Films, auch wenn diese gerade darin besteht, keinen einheitlichen Bogen zu beschreiben, sondern mosaikartig vorzugehen und durchaus widersprüchliche Elemente nebeneinander stehen zu lassen. Wir begegnen Lisa und Piers Guy zuerst in den französischen Alpen als der ersten Station der Suche des Archivars nach sichtbaren Wirkungen des Klimawandels (0:07:22–0:11:55). In der rhetorischen Struktur nimmt diese Szene einen ähnlichen Platz ein, wie die biographische Untermalung der Klimadaten in AN INCONVENIENT TRUTH: Es geht darum, die Zuschauer in die Position von Augenzeugen zu versetzen, sie selbst an einem Moment der Erkenntnis, der Offenbarung teilhaben zu lassen. Sie besteigen mit dem Alpinisten, der zunächst die eigentliche Fokusfigur in dieser Szene ist, einen Gletscher, bzw. steigen auf eine in die Tiefe geschmolzene Mondlandschaft herab, die wohl mal ein Gletscher gewesen sein soll. Staunen und Sorge vermischen sich hier, extreme Kamerapositionen heben die außergewöhnliche Situa-

148 Jonas: Das Prinzip Verantwortung, S. 246.

149 Jonas: Das Prinzip Verantwortung, S. 63.

150 Jonas: Das Prinzip Verantwortung, S. 63 [Herv. im Orig.].

151 Jonas: Das Prinzip Verantwortung, S. 91.

tion, die radikale Destabilisierung der Gleichgewichte der Natur hervor, während auf der Tonebene der Verlust der Schönheit betrauert wird.

Diese Familie wird später im Film wieder auftauchen und zwar direkt im Übergang von der Frage nach den kulturgeschichtlichen Ursachen des Klimawandels hin zu der Frage eines Jetzt des Handelns: „Inspired to start tackling their own energy wasting“ (0:48:53–0:51:19). Die Musik und die Betonung eines spielerischen, kindlichen Umgangs mit einer harmonisierenden Verbindung von Natur und Kultur stellen diesen Neuanfang als einen Moment der Hoffnung, und des Optimismus her, der aber sofort konterkariert wird: Von absolutem Dunkel umgeben sinniert Piers über die Kosten des viel zu einfach und zu billig gewordenen Fliegens:

But if you actually think, this is going to cause the death of people, is actually going to affect people, and make that direct connection, then it is a really scary thought. Obviously, us not flying to France or us not flying wherever, is hardly going to solve the problem. But it's down to what you think is the correct thing to do. Everyone else is doing it and that's not a good reason to do anything.

Über das Bild eines startenden Flugzeugs folgt eine Steigerung dieser Frage individueller Entscheidungen auf eine historische und kollektive Ebene:

You have to look at the terrible things in our history, that everybody regrets now. You know, massacres, the Holocaust, etc. And a lot of that was just going along with what was the predominant thinking at the time. I'm almost jealous of the time, five, ten years ago, when I could just jump on a plane with impunity. I didn't even think about it. It was just blissful. No moral dilemma there whatsoever.

Der Vergleich mit dem Holocaust mag zwar schief sein, interessant ist aber an dieser Stelle natürlich der präzise Verweis auf ein antizipiertes Schuldgefühl durch den Bezug auf eine historische Imagination und die Tatsache der Inszenierung dieser Imagination, in der eine sprechend Figur zum einzigen Mal im gesamten Film aus einer konkreten räumlichen Positionierung gelöst wird und zu einer Position des möglichen retrospektiven schlechten Gewissens wird: Die Illusion einer Straflosigkeit ist das Vergehen, das der Film aufdecken will.

In diesem Sinne handelt es sich auch in den folgenden Szenen, in denen die Familie Guy und insbesondere Piers als Vertreter von Windenergie im Zentrum stehen, um Szenen, die immer wieder einen Konflikt zwischen Handlungsimpulsen und blockierenden Kräften in den Mittelpunkt stellen. Dabei wird das retardierende Moment zunehmend Teil der zeitlichen Struktur des Films selbst. Immer wieder (0:51:19–0:56:04; 1:02:51–1:05:16 und 1:13:35–1:15:38) wird ein neuer Anlauf gestartet, werden die Argumente für Windkraft ausgebreitet und immer wieder enden sie in Enttäuschung oder borniertem Widerstand. Wobei in

der Entfaltung dieser Wiederholungen sich der Eindruck entgleitender Zeit mit einer zunehmenden affektiven Einstellung von Feindseligkeit verbindet, von Disidentifikation gegenüber einer bestimmten Behauptung von strafloser Untätigkeit. Es ist eine derartige moralische Frontstellung gegen „everyone else“, die der Film zur Mobilisierung eines Gemeinschaftsgefühls derjenigen evoziert, die jetzt schon wissen, was die anderen erst später bereuen werden. Die letzte Szene unmittelbar vor der Schlussmontage steigert diese Gegenüberstellung noch einmal und endet mit einem sehr intensiven Moment von Enttäuschung und von Wut und Verachtung für eine Frau, die soeben eine Windfarm verhindert hat und zugleich mit einem Lachen von sich behauptet, über globale Erwärmung besorgt zu sein.

In der Metapher der Reise, die am Schluss des Films für die Vorstellung von Geschichte als einer sinnvollen, zielgerichteten Bewegung steht, sind Piers und seine Familie dann abwesend. Weil es dem Film darum geht, ein Gefühl zu evozieren, dass man zu dieser Reise dazu gehört und sie zugleich gefährdet, dass man nicht per se das Subjekt der Geschichte, das Trajekt der Reise ist, sondern vielmehr mit dazu gehören *müsste*, dazu gehören *sollte*. Affektdramaturgisch ist die europäische Kleinfamilie, sind die Zuschauer des Films sowohl Teil der Reisebewegung, impliziert in die Bindungen und Sehnsüchte der Figuren als auch die Instanz, die sich für den Stillstand und die Distanz, für das Szenario des Auslaufens dieser Reisebewegung schuldig zu fühlen hat. Die charakteristische Gestalt, in der uns das antizipierte Schuldgefühl entgegentritt, ist die entgleitende Zeit.

Die Verspieltheit des Films, die Heterogenität seiner Formate und unterschiedlichen Gestimmtheiten mobilisieren nicht nur das analytische Potential des Kinos, mit dem die Zuschauer die verschiedensten Haltungen und Sichtweisen an sich verkörpern und nachvollziehen können. Es ist auch das Mittel, mit dem der Film sein Bild vom Menschen, sein Bild von der Geschichte als das zu Bewahrende gestaltet. Der Klimawandel wird dadurch zu einem Element der kulturellen Selbstbeschreibung, indem er in allen möglichen Modi der Nachahmung realisierbar wird. *THE AGE OF STUPID* ist dokumentarisch und erzählend, ist lustig und tragisch, ist *science-fiction* und *history*. Der Film versucht sich so an einer Formidee von Rhetorik und Öffentlichkeit, die sich der ständigen Übersetzung der verschiedenen Wissens- und Darstellungsmodi ineinander widmet, um ein Bild der sozialen, historischen und politischen Realität zu gewinnen.

In der antizipierten Schuld, einem flüchtigen Jetzt des Handelns in einer entgleitenden Zeit, vereinen sich diese Modi, kommen die Mannigfaltigkeiten der Geschichte zusammen. Was alle Klimawandelfilme als affektpoetisches Problem haben, realisiert das Schlussbild des Films als die eigentliche Lösung: Die heroische Mission des Propheten unseres drohenden Untergangs kommt im Film selbst noch nicht an ihr Ende. Der narrative Schluss der Mission, der letzte Akt des

Films, findet erst im historischen Raum, d.h. im Zuschauerraum und darüber hinaus statt.

5.5 Katastrophe und Kontrolle

Beide Filme, *AN INCONVENIENT TRUTH* und *THE AGE OF STUPID* enden mit Abbildungen des Planeten, die seine Verletzbarkeit, seine Fragilität ausstellen. Gleiches gilt für *THE 11TH HOUR*, *THE TRUTH ABOUT CLIMATE CHANGE* und *LE SYNDROME DE TITANIC*. Diese Bilder der Erde als verletzlichem Leib auf dem dunklen Grund des Universums versuchen für die Zuschauer greifbar zu machen, inwiefern der Mensch seine Macht überschritten hat.¹⁵² Die Filme müssen diesen Weg gehen, denn es gibt kein in der Natur eingeschriebenes, irgendwo lesbares, von irgendeiner Instanz ausgesprochenes Verbot, das wir übertreten hätten. Es ist vielmehr die Erkenntnis, dass wir zu weit gegangen sein könnten, die das Verbot erst hervorbringt. Erst das Gefühl einer Verletzbarkeit der Erde, einer Destabilisierung unserer Selbstverständlichkeit, macht uns die eigene Verantwortlichkeit und die Maßstäbe unseres individuellen und kollektiven Handelns bewusst.

Wichtig ist dabei, dass es sich bei der Weckung eines Sinns für globale Verantwortung nicht einfach um Appelle an individualpsychologische Einstellungen handelt. Die Filme arbeiten an der Konstitution einer Subjektposition, die sich zu Verantwortungsbereichen und Handlungsdispositionen als zugehörig verhält, deren zeitliche und räumliche Dimensionen die eigenen Lebensbereiche und -dauern weit übersteigen:

Our reasons for acting on climate change are not (or at least not primarily) that doing so will be good (or at least not bad) *for us*; they are deeper and more morally serious than that. [...] To dither when one might prevent moderate harms to oneself by taking modest precautionary action is folly to be sure, but its moral import is limited. By contrast, to engage in willful self-deception and moral corruption when the lives of future generations, the world's poor, and even the basic fabric of life on the planet is at stake is a much more serious business.¹⁵³

152 Wenn das Standardmotiv der dystopischen science-fiction der 1950er die Entmenschlichung des Individuums war, das *body snatching*, dann wurde dies spätestens in den 1970er, mit Filmen wie *SILENT RUNNING* (USA 1972, Douglas Trumbull) und *SOYLENT GREEN* (USA 1973, Richard Fleischer), um eine Imagination der Entnaturalisierung und Unbewohnbarkeit der Erde ergänzt. Für diese Tendenz stehen auch aktuelle Filme wie die *MATRIX*-Trilogie (USA 1999–2005, Wachowski-Brothers), *CHILDREN OF MEN* (USA/UK 2006, Alfonso Cuarón) oder *INTERSTELLAR* (USA 2014, Christopher Nolan).

153 Stephen M. Gardimer: *A Perfect Moral Storm. The Ethical Tragedy of Climate Change*. New York 2011, S. 11 [Herv. im Orig.].

Die Kehrseite der darin implizierten Imaginationen, Zeitlichkeiten und auch der Affektdramaturgien der antizipierten Schuld ist der Versuch, menschliche Handlungsräume durch die Betonung ihrer Fragilität und Kontingenz, durch die Destabilisierung der Grenzen zwischen Technologie und Natur, Alltag und Geschichte wieder zu retten: Nur wer ein gewisses Maß an Kontrolle und freie Selbstbestimmung interdependenter Akteure bejaht, kann sich überhaupt in dem hier beschriebenen Sinne schuldig und verantwortlich fühlen. So wird der gefühlte Kontrollverlust zur kollektiven Selbstvergewisserung.

Dabei vermeiden es die Klimawandelfilme, Schuldvorwürfe als direkte Angriffe auf das Selbstbild ihrer Zuschauer zu formulieren, oder verpacken sie wie *THE AGE OF STUPID* in den Ton der satirischen Übertreibung, da diese Angriffe einem starken Abwehrmechanismus ausgeliefert wären, der gleich die gesamte Botschaft mit Wut und Feindseligkeit zurückweist. Es sind die Schuldgefühle aus einer zeitlichen Entfaltung der Wahrnehmung eines verletzten Gegenübers, dem Planeten, den Lebewesen oder den zukünftigen Generationen, die es vermögen, Einstellungen zu ändern und zwar gerade dann, wenn die Möglichkeiten der Schuldminderung durch bestimmte Handlungen gleich mitkommuniziert werden.¹⁵⁴

Das antizipierte Schuldgefühl wird jetzt gespürt als die Bedrohung zukünftiger schmerzhafter Erfahrungen aufgrund einer noch unerfüllten Pflicht. Es hat seine motivierende Kraft auch aufgrund seiner eigenen zeitlichen dynamischen Struktur, denn zunächst unterbricht es den Fluss der Gegenwart, unterbricht und vermeidet Handlungen.¹⁵⁵

154 O’Keefe: *Guilt as a Mechanism of Persuasion*, S. 331. Marissa Jiménez und Kenneth C.C. Yang: *How Guilt Level Affects Green Advertising Effectiveness?* In: *Journal of Creative Communications* 3 (2008), H. 3, S. 231–254, hier S. 248. Turner/Underhill: *Motivating Emergency Preparedness Behaviors*, S. 546.

Vgl. auch: Mark A. Ferguson und Nyla R. Branscombe: *Collective Guilt Mediates the Effect of Beliefs about Global Warming on Willingness to Engage in Mitigation Behavior*. In: *Journal of Environmental Psychology* 30 (2010), S. 135–142; Lisa L. Massi Lindsey: *Anticipated Guilt as Behavioral Motivation. An Examination of Appeals to Help Unknown Others Through Bone Marrow Donation*. In: *Human Communication Research* 31 (Oktober 2005), H. 4, S. 453–481.

Einige Studien versuchen dies durch die Untersuchung der Effekte einer Förderung positiver Selbstbilder und einer Betonung des gesteigerten Wohlbefindens aufgrund nachhaltigen Verhaltens zu ergänzen: Victor Corral Verdugo: *The Positive Psychology of Sustainability*. In: *Environment, Development, Sustainability* 14 (Oktober 2012), H. 5, S. 651–666.

155 Jens Agerström, Fredrik Björklund und Rickard Carlsson: *Emotions in Time. Moral Emotions Appear more Intense with Temporal Distance*. In: *Social Cognition* 30 (2012), H. 2, S. 181–198, hier S. 196. David M. Amodio, Patricia G. Devine und Eddie Harmon-Jones: *A Dynamic Model of Guilt. Implications for Motivation and Self-Regulation in the Context of Prejudice*. In: *Psychological Science* 18 (2007), H. 6, S. 524–530, hier S. 525.

Wenn uns die Filme überreden wollen, unser Leben zu ändern, dann überwältigen sie uns nicht mit unwiderlegbaren, überwältigenden Beweisen, sondern sie gestalten in ihrer zeitlichen Entfaltung eine Plattform der Gemeinsamkeit. Sie beziehen sich notwendigerweise auf geteilte Werte und Normen, auf geteilte Bilder und Narrative und sie arbeiten daran, diese als Selbstzuschreibungen so darzustellen und zum Klimawandel ins Verhältnis zu setzen, dass sie mit Untätigkeit im Widerspruch und mit Handeln im Einklang erscheinen.

Im Wechsel von antizipierender Wiedergutmachung und bevorstehendem Untergang, im Wechsel zwischen den verschiedenen Ebenen des politischen, historischen und alltäglichen Handelns machen wir die Erfahrung, immer wieder von einem Narrativ ins andere zu springen, wird die Geschichte, in der wir uns als Zuschauer denken, fühlen und wahrnehmen immer mobiler, spekulativer.

In dieser Hinsicht ist das antizipierte Schuldgefühl genauso wie die Politik der historischen Schuld¹⁵⁶ ein Element des modernen Zeitverständnisses, sind beide Teil der affektiven Signatur der Neuzeit, der Wahrnehmbarkeit historischen Strukturwandels als Ereignis¹⁵⁷ und der Gegenwart als andauerndem Übergangs- und Krisenzustand oder, mit Adorno, der Geschichte als permanenter Katastrophe.¹⁵⁸ Das Paradoxe ist hierbei, dass gerade die kausalen, räumlichen und zeitlichen Ausdehnungen und Verflechtungen des Klimawandels sich diesem Wahrnehmungsparadigma der Neuzeit und der Katastrophe vollkommen entziehen. Denn was die ‚Katastrophe‘ auszeichnet, ist die unmittelbare, einschneidende, qualitative Veränderung und die deutliche Trennung in ein Vorher und Nachher, zwischen die sich die Katastrophe als reines Ereignis, als Potenz ohne eigenen Sinngehalt schaltet.¹⁵⁹

Die Bezeichnung der Klimakatastrophe ist somit als Wahrnehmungskategorie alltäglicher, individueller Menschen eigentlich unsinnig, und die affektiven Unterbrechungen der Irreversibilität, die paradoxe Bewegung einer Wiedergutmachung des noch nicht völlig eingetroffenen, sind Versuche, dem auf der Ebene eines Gefühls für globale Verantwortung gerecht zu werden. Wenn man die Zukunft noch weniger denn je kontrollieren kann, dann muss man es sich zur Aufgabe machen, diesen Mangel an Kontrolle irgendwie zu kontrollieren und sich entsprechend vorzubereiten und zu verhalten.¹⁶⁰ Denn nicht durch „panische

156 Olick: *The Politics of Regret*.

157 Reinhart Koselleck: *Wie neu ist die Neuzeit?* In: *Historische Zeitschrift* 251 (Dezember 1990), H. 3, S. 539 – 553.

158 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M. 1973, S. 314.

159 Olaf Briese und Timo Günther: *Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bd. 51. Hamburg 2009, S. 155 – 195.

160 Esposito: *Die offene Zukunft der Sorgeskultur*, S. 112.

Angst, sondern eine über den Intellekt vermittelte Sorge¹⁶¹ kann der zugleich konkret definierten und raumzeitlich abstrakten, diffusen Bedrohung sinnvoll begegnet werden.

Dass das eigentlich evidente Machtpotential einer Klima- und Bio-Techno-Politik noch nicht ausgeschöpft wird, liegt letzten Endes auch an einer Trägheit unseres vorherrschenden Verständnisses von Gefahr- und Risikodenken, wonach „auch die Vorsorge für hypothetische Zukunftsrisiken sich als Reaktion auf eine akut drohende Katastrophe präsentieren [muss], um in der Politik etwas zu bewegen“.¹⁶² Denn leider scheint Umweltschutz ausschließlich dann mächtig und in der Lage, andere, insbesondere ökonomische, Interessenlagen zu überstimmen, wenn die Lebensbedürfnissen hier und jetzt gefährdet scheinen und wenn die Katastrophe ganz unmittelbar droht, und weniger dann, wenn es ‚nur‘ um die Vorsorge für eine noch völlig unbestimmte, nur begrenzt berechenbare Zukunft geht.¹⁶³

Die technologischen und intellektuellen Bedingungen des Klimawandels, die affektive Zeitlichkeit der Neuzeit, scheint so mit der Realisierung der notwendigen Veränderungen des Handelns im Widerstreit:

Auf diese Weise wird die Globalisierung paradox gegen ihre eigene Grundtendenz wirksam: Indem sie auf der ganzen Linie Expansionen durchsetzt, erzwingt sie Beschränkungen auf der ganzen Linie. Indem sie Wohlstand generalisieren will, macht sie die Entdeckung, daß letztlich global nur dessen Gegenteil praktikabel wäre: Frugalität für alle.

[...] Wir werden wählen sollen zwischen der Ethik des Feuerwerks und der Ethik der Askese. [...] Jeder Bürger der reichen Nationen wird den Gigantenkampf nicht nur in der eigenen Brust austragen, er wird auch durch seine privaten Konsumententscheidungen öffentlich machen, auf welche Seite er sich geschlagen hat.¹⁶⁴

Das spekulative Ende von AGE OF STUPID, die patriotische Rede von AN INCONVENIENT TRUTH und ihrer beider Affektdramaturgie der antizipierten Schuld zielen genau darauf, dass man sich notwendigerweise entschieden müsse, bevor eine ganz andere Klasse von Notwendigkeiten keine freien Entscheidungen mehr zulassen, bevor wir ‚Opfer der Bequemlichkeit‘ werden:

No rocket's gonna fly that high,
There's no escaping the enemy, it's you & I,
We've poisoned up the water,

161 Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 581

162 Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 37.

163 Radkau: Die Ära der Ökologie, S. 37 und S. 45.

164 Sloterdijk: Wie groß ist ‚groß‘?, S. 103–104.

We're chokin' on the air,
Let's stop before it gets too late,
Or is it already too late?
Is it already too late?

I'm just a victim of comfort,
I got no one else to blame,
I'm just a victim of comfort,
A Cryin' shame.¹⁶⁵

165 Keb' Mo': Victims of Comfort, ders.: *Keb' Mo'*, Epic 1994. Nr. 4.

6 Schluss: Das schlechte Gewissen des Kinos

Victims of Comfort der Konsumgesellschaft, die Deutschen zur Zeit des Nationalsozialismus – und dies meint nicht nur die jubelnden Massen, sondern jene, die in Ruhe ihren Alltag lebten –, Eroberer des Wilden Westens, die männliche Gemeinschaft der Armee: Was sie teilen, ist „die kollektive Erfahrung, dass eine Sache, die sich eigentlich nicht schlecht anfühlte, schrecklich ausging“.¹ Jene Erfahrung, *jetzt* etwas anderes zu fühlen, die eigene moralische Wirklichkeit misstrauend neu aufzustellen, habe ich versucht, als eine bestimmte affektive Erscheinung von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit zu beschreiben. Das Gefühl der Schuld entdeckt dabei nicht etwas in der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft, das als Schuld objektiv schon da gewesen wäre. Es stellt vielmehr eine Verschiebung unseres Verhältnisses zur Welt und zum Anderen dar, es ist eine qualitative Verschiebung unseres Empfindungsvermögens.

Als Eingriff in den Wertgehalt der Zeit ist das Schuldgefühl insofern extrem paradox, als es erstens gerade die Irreversibilität des Geschehens schmerzhaft präsent macht und es zweitens als Gefühl darauf verweist, dass die Autorität der Gefühle und der subjektiven Urteile, mit denen wir uns in der moralischen Wirklichkeit orientieren, in die Irre führen, in falsche Gemeinschaften steuern und zur Verletzung von Solidaritäten verleiten können.

Die mediale Evokation eines kollektiven Schuldgefühls war dementsprechend nicht auf sein Verhältnis zu einem Denotat in der Wirklichkeit, sondern primär auf seine Effekte² zu untersuchen: Wie provoziert es die Frage, was man getan haben könnte, um diesen Schmerz, diese Last, diese Unterbrechung des Flusses der Zeit verdient zu haben?³ Wie gestaltet es die Einübung in die schmerzhafteste Anerkennung unserer Getrenntheit von einander und der immer wieder möglichen Inkonsistenz des Ich?⁴

The human beings we know, hence the human institutions we participate in, are, with certain exceptions, as such infected with unreality. And there are no instances of the human, in some realer or higher state, in some other realm. We are what, here and now, is what there is of the human, and we are, or it is, lacking; we are not what we are meant to be, not what the human expects of itself.⁵

1 Wolfgang Müller: Die ‚German Angst‘. Nirgendwo in der Welt ist die ökologische Diskussion so emotional aufgeladen wie in Deutschland. Eine historische Reflexion zwei Jahre nach Fukushima. In: Die Zeit, 12/2013 (14. März 2013).

2 Ahmed: The Cultural Politics of Emotion, S. 14.

3 Greenspan: Practical Guilt, S. 229, Fn 36.

4 Greenspan: Practical Guilt, S. 129–136.

5 Cavell: Cities of Words, S. 210.

Die Filme, die ich in meiner Arbeit unter diesen Prämissen analysiert habe, sind daher keine Werke, die ihren Zuschauern ‚etwas von den Schuldgefühlen erzählen‘. Sie stellen Schuldgefühle und andere Affekte als intersubjektive Erfahrungsformen her, produzieren sie als Möglichkeiten, Beziehungen und Standpunkte zwischen ‚Ich‘ und ‚Wir‘ zu verkörpern. In dieser Hinsicht sind sie Teil einer Politik der Gefühle, wenn man darunter eben nicht die Institutionen und Gesetze der Staatlichkeit und des Sozialmanagements versteht, sondern mit Arendt, Rorty und Cavell eine Idee der Gemeinschaft als *work-in-progress* und einen sich ständig verschiebenden Horizont von Ein- und Ausschließungen ohne Ursprung und ohne zu vollendende Zielvorgabe: „Das Politische ist vielmehr der Ort, an dem eine Gesellschaft auf sich selbst einwirkt und ihre Geschichte und die autonomen Gestalten ihres Zusammenlebens selber hervortreibt.“⁶

Die politische Dimension eines kollektiven Schuldgefühls steht letzten Endes – auch wenn es frühere Ereignisformen der Unterbrechung, der Traumatisierung und des Verlusts der Unschuld geben mag – in einem engen Zusammenhang mit einem historischen Erfahrungsbereich *nach* dem Zivilisationsbruch. Politik und Gemeinschaft finden nicht mehr in einem kohärenten, stabilen Raum der Handlungsanweisungen und sozialen, kulturellen Praktiken statt, als den man bis dahin die Nation imaginierte,⁷ sondern nur noch in der an die Erinnerung gestellten Frage, wie es überhaupt weitergehen könne: Die Politik der Reue, des Bedauerns, der Schuld und Entschuldigung ist „part of broad transformations tied up with the decline, rather than the triumph, of the nation-state“.⁸

Dazu kommt nun die Tatsache, dass diese Sinnzusammenhänge und Gemeinschaftsentwürfe nicht von den konkreten, medialen Formen und Praktiken zu trennen sind. Schuld und Verantwortung sind nicht allein das Dargestellte der Filme, welches dann durch die Zuschauer zu Gefühlen gemacht würde, sondern die Filme gestalten Erfahrungen des affektiven Betroffenseins von Schuld und Verantwortung. Deswegen war es in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit eminent wichtig, viel Raum für die Darstellung der diskursiven, poetischen oder rhetorischen Logiken der Filme selbst zu lassen, in deren Rahmen überhaupt erst die Gefühle und Affektdramaturgien als Verlaufsformen sichtbar und als je spezifische, von den Filmen hergestellte Sensibilitäten, affektive Selbst- und Weltverhältnisse verstehbar werden. Erst auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Schuld diskurse waren *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* und *DER RAT DER GÖTTER* als Affektdramaturgien einer Grammatik der Schuldbefreiung und als Anklage der

⁶ Joseph Vogl: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. 1994, S. 7–27, hier S. 21.

⁷ Anderson: *Imagined Communities*, S. 26.

⁸ Olick: *The Politics of Regret*, S. 137.

‚objektiv‘ Schuldigen lesbar. Darauf aufbauend konnte dargelegt werden, inwiefern die ausgebliebene Identifikation mit der Mitschuld, die ausgebliebene Anerkennung der verweigerten Solidarität in phantasmatischen Ängsten weiter arbeitete. Es konnte gezeigt werden, wie die Geschichtlichkeit der Genrepoetik Hollywoods eine Dimension von historischer Gewalt und Hybris als etwas erfahrbar machte, das in der affektiven Struktur der Gegenwart fortwirkt. Es konnte schließlich nachvollziehbar gemacht werden, auf welche rhetorischen Strategien und audiovisuellen Formprinzipien zugegriffen wird, um den Klimawandel als eine geteilte Situation herzustellen, in der ein Schuldgefühl antizipatorisch inszeniert wird, so dass „failure to act incurs a cost in discomfort“.⁹ Komfort wird Diskomfort. Was sich gut anfühlt oder mal gut angefühlt hat, kann radikal schlecht ausgehen.

Eine solche affektive Strukturierung von Zeitlichkeit ist als historisch emergente Erfahrungsform dabei sogar in gewisser Weise loszulösen von den singulären Ereignissen der Weltgeschichte: In der kulturellen Praxis des sentimental Genießens im Modus des Melodramas und in der Ästhetik der *Suspense*, des *Thrills* und *Horrors* werden Schuldgefühle nicht nur Gegenstand einer Darstellung, sondern ihrer Kultivierung als Formen des Selbstbezugs und als kulturelle Identitätsmuster. Die Affektpoetiken des Unterhaltungskinos sind immer wieder Bearbeitungen der Tatsache, dass wir es manchmal schlicht nicht miteinander aushalten. Sie führen uns in zeitliche Spannungsverhältnisse und Balanceakte zwischen dem eigentlich Wünschenswerten, der Solidarität und der Anerkennung der Begrenztheit und Alltäglichkeit des Lebens und unseren asozialen Wünschen, aus der Kontingenz und der Unvollkommenheit menschlicher Verhältnisse auszusteigen und das Außer-Gewöhnliche zu verlangen. Sie gestalten die schmerzhafteste, unangenehme Erfahrung, etwas zu wollen, zu sehen oder sehen zu wollen, das man dann eigentlich doch nicht (mehr) wollen kann, und machen noch aus dieser Erfahrung eine Form des Selbstgenießens.¹⁰

Überkreuzt werden die Frage nach der Geschichtlichkeit und der kulturellen Praxis dieses Modus des Vergnügens an der ständigen Revision der Standpunkte des Urteilens zum Beispiel in einem Film wie *SHUTTER ISLAND*, in dem sich Historie und Narration in der Offensichtlichkeit der Kontingenz und Widersprüchlichkeit treffen. Der Film bearbeitet ein immer schon mit der Geschichte des Kinos

⁹ Greenspan: *Practical Guilt*, S. 74.

¹⁰ Genau diese Struktur selbst einer kritischen, distanzierten Reflexion zuzuführen, zeichnet nach Christine Wheatley das didaktische inszenatorische Kalkül Hanekes aus. Vgl. Wheatley: *Michael Haneke's Cinema*. Ich würde entgegen ihrer Einschätzung jedoch darauf beharren, dass auch diese Erfahrung der Selbstbewertung eine Form des ästhetischen Genusses darstellt, die lediglich das poetologische Register gewechselt hat.

verknüpftes Wahrnehmen, Fühlen und Denken, für das ‚in Wahrheit‘ auch alles ganz anders sein könnte und mit dieser ‚Wahrheit‘ die moralischen Evidenzen und nicht nur die Fakten meint. Das Schuldgefühl betreibt die affektive Kritik an der Welt als Erscheinende, hinter der sie eine versteckte Dimension der Motive und der eigentlichen Logik der Ereignisse vermutet, ohne in einem unendlichen Regress der Spekulationen und Revisionen an einen Endpunkt zu gelangen. Nicht der in einer spezifischen Vergangenheit verortete Verlust der Unschuld ist der Gegenstand des Schuldgefühls, sondern die Tatsache, dass Geschichte und Gemeinschaft bedeuten, *immer wieder* seine Unschuld zu verlieren, immer wieder das Versagen des moralischen Kompasses zu riskieren.¹¹

Wenn das Schuldgefühl eine Form ist, die eine Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft strukturiert und somit eine spezifische Zeitlichkeit von Geschichte hervorbringt, dann kann man – und mit diesem Exkurs möchte ich schließen – auch die Geschichte des Kinos auf diese Art und Weise erzählen. So zumindest lassen sich Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA (F 1998) deuten: Das Kino hat sich selbst verkannt, es hat seine eigene Geschichtlichkeit als Ästhetik der Kopräsenz der Mannigfaltigkeiten und damit seine eigene Zeugenschaft verraten.¹² Die Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts sind nicht zu trennen von einem Versagen des Kinos, da es sie zwar immer wieder vorweggenommen aber diese Vorwegnahme nie verstanden hat und da es unfähig gewesen ist, wenigstens an den Orten dieser Verbrechen präsent zu sein. Der Zusammenhang zwischen der Gewalt und den Tränen in den Kinosälen und den ‚wahren Tränen‘ und dem ‚wahren Blut‘ ist der einer verpassten Solidarität der Imagination mit der Wirklichkeit.¹³ Seitdem ist die Geschichte des Kinos eine Geschichte der retrospektiven Realisierung verpasster Gelegenheiten, eine Geschichte der absoluten Polyvalenz, in der jedes Bild auf dieses Versagen, auf diese Schuld des Kinos verweist.¹⁴

Denn auch das Kino kennt die ‚zweite Schuld‘, auch im Kino ist das Vergessen der Vernichtung Teil der Vernichtung. Die Ästhetik der Montage bei Godard ist nun der Versuch, diesem Vergessen entgegenzuwirken, nicht als Arbeit an etwas Zu-

11 Vgl. Michael Lück: Mystery, Crime, Thriller. Vom Sog dunkler Vergangenheit im Hollywood-Kino der 2000er Jahre. In: Jennifer Henke, Magdalena Krakowski, Benjamin Moldenhauer, Oliver Schmidt (Hg): Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung der Jahrtausendwende. Marburg 2013, S. 171–189.

12 Jacques Rancière: Une fable sans morale. Godard, le cinéma, les histoires. In: ders: La Fable cinématographique. Paris 2001, S. 217–237. Vgl. Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Tours 2000, S. 64.

13 Jean-Luc Godard: Histoire(s) du Cinéma. Bd. 1(a): Toutes les histoires. Paris 1998, S. 108–115.

14 Rancière: Une fable sans morale, S. 236–237. Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem. München 2007, S. 180.

Erinnerndem, sondern indem sie der Erinnerung „eine musikalisch strukturierte Form des Wissens und ihr also ein Schicksal gibt“.¹⁵ Die Bilder, die uns die HISTOIRE(S) DU CINÉMA zeigen, sind dem, was sie erinnern, entrissen. Sie sind weniger Erinnerungen an dies oder jenes, als vielmehr Erinnerungen an die Erinnerung, an die Zeit als Geschichtlichkeit.¹⁶ Dass man als Zuschauer ständig damit konfrontiert ist, dass die montierten Bilder wieder verschwinden, bevor man sie er- bzw. begriffen hat, und dass sie im Verlauf des mehr als vierstündigen Films immer wieder aufscheinen, dass sich die HISTOIRE(S) immer wieder auch an sich selbst erinnert, ist zentral für die affektpoetische Wirkung. Zwischen Verzagen und Hoffnung, zwischen irreversiblen Verschwinden und der Möglichkeit der Wiederkehr, zwischen Erschrecken und nostalgischem Wiedererkennen ist jedes Bild Teil eines vorwärtsdrängenden Flusses und zugleich eine Unterbrechung, eine Öffnung, durch die „der Widerstand der Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft ausgeschaltet wird und diese auf magische Weise vereint über den Sünder hereinbrechen“.¹⁷

Walter Benjamin beschrieb in einer oft zitierten Notiz die Arbeit, aus der Erinnerung ein Denken zu machen, so: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“¹⁸ Damit war vor allem gemeint, dass Geschichtsschreibung in der Verwaltung des Zerfalls, in der kreativen Zerstörung besteht und nicht in der Herstellung von Kontinuitäten und umfassenden Geschichtsverläufen als Ganzheiten. Davor heißt es an gleicher Stelle: „Gegenstand der Geschichte ist dasjenige, an dem die Erkenntnis als Rettung vollzogen wird.“¹⁹ Diese Rettung, die bei Kracauer als „Errettung der physischen Realität“²⁰ wiederkehrt, meint auch bei Godard nicht die Rettung der Gezeigten und Abgebildeten, sondern ‚Erkenntnis‘, die Rettung des Verstehenwollens, die Rettung der Erfahrungsdimensionen der Bilder und Töne:

Es geht nicht darum, die schuldigen Akteure der Geschichte oder die Akteure des Films von ihrer Schuld freizusprechen, sondern vielmehr darum, dem Sehen selbst eine Dynamik des Wissens zu erschließen und es an Fragen der Ethik zu orientieren.²¹

15 Didi-Huberman: Bilder trotz allem, S. 197.

16 Godard/Ishaghpour: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, S. 18.

17 Walter Benjamin: Über die Malerei oder Zeichen und Mal [1917]. In: ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002, S. 271–275, hier S. 273. Vgl. Didi-Huberman: Bilder trotz allem, S. 238–241.

18 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. V: Das Passagen-Werk. Frankfurt a. M. 1982 [1928–1940], S. 596.

19 Benjamin: Das Passagen-Werk, S. 595–596.

20 Kracauer: Theorie des Films, S. 389–400.

21 Didi-Huberman: Bilder trotz allem, S. 251.

Schuldgefühl und Wiedergutmachung richten sich in den HISTOIRE(S) DU CINÉMA unmittelbar an das Sehen, Hören und Erinnern. Die Montageästhetik ist der Versuch, die Kapazität des Kinos wiederherzustellen, die „Ehre des Wirklichen zu retten“.²² Denn dieses Potential ist nicht ontologisch gegeben, sondern eine Frage der ästhetischen Praxis, die sich nur auf der konkreten Ebene der Bilder behaupten, erkämpfen, verteidigen und einklagen lässt. Sie ist eine Frage der historischen und politischen Praxis und somit selbst rettungsbedürftig.²³ Die Technik der Montage wird bei Godard zu einer ideellen Operation, mit der Bilder über Bilder urteilen,²⁴ d. h. ohne Zuhilfenahme eines abstrakten Begriffs auf ein Gefühl für die Möglichkeit einer geteilten Welt überprüfen.

Gerade an den Bildern des Grauens und der Vernichtung muss sich das Kino als ethisch-moralische Praxis beweisen, indem es uns als Sehende zu Geschehnissen ins Verhältnis setzt, „die dort, wo sie faktisch vonstatten gehen, keinen Zeugen dulden“.²⁵ Gemeint sind hiermit nicht nur solche Bilder, in denen Grauenvolles, Vernichtende und Vernichtete abgebildet werden, worin immer die Gefahr einer Abstumpfung liegt.²⁶ Stattdessen geht es um Bilder, die Grauen und Vernichtung als das zeigen, *um dessen willen* es notwendig ist, zu sehen und zu erinnern, d. h. das „Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit“²⁷ zu erlösen: „Nicht die vordergründige, appellative Funktion, die auf konkretes Handeln verweist, sondern die Aufnahme ins Gedächtnis ist ihr heimliches Telos.“²⁸

Zu der Erinnerungsfunktion gehört es, die Bilder des Grauens, die Körper der Ermordeten, das Unsichtbare mit den Bildern, die sich das Kino von Lebenden und Liebenden gemacht hat, in einen Zusammenhang zu bringen, zu zeigen, dass ihre Koexistenz in der Geschichte auch Teil der Geschichte(n) des Kinos ist. Bei Godard kulminiert dies in der Aussage, dass er ohne das Kino gar nicht wüsste, dass er eine Geschichte habe: „[S]’il n’y avait pas le cinéma, je ne saurais pas que j’ai une histoire.“²⁹ Dieser Konnex zwischen den historischen Taten und den Bildern ist nicht der einer Widerspiegelung oder Abbildung. Er ist eine Aufgabe, die darin

22 Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 1(a): *Toutes les histoires*. Paris 1998, S. 88.

23 Jacques Aumont: *Amnésies. Fictions du cinéma d’après Jean-Luc Godard*. Paris 1999, S. 42. Vgl. Godard/Ishaghpour: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*.

24 Jean-Luc Godard: *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray [1995]*. In: ders.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bd. 2: 1984–1998, hg. von Alain Bergala. Paris 1998, S. 423–431, hier S. 430. Vgl. Aumont: *Amnésies*, S. 123.

25 Siegfried Kracauer: *Das Grauen im Film [1940]*. In: ders.: *Werke*. Bd. 6.3: *Kleine Schriften zum Film 1932–1961*. Frankfurt a. M. 2004, S. 312–314, hier S. 313.

26 Ebd.

27 Kracauer: *Theorie des Films*, S. 396.

28 Gertrud Koch: Kracauer. *Zur Einführung*. Hamburg 1996, S. 142.

29 Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du Cinéma*. Bd. 2(a): *Seul le cinema*. Paris 1998, S. 39.

besteht, dass die Bilder als etwas, das Menschen machen und herstellen, zugleich zu etwas werden sollen, das die Welt als das, was in Form des Handelns und Sprechens unter Menschen passiert, erinnerbar und veränderbar macht:

In order to be what the world is always meant to be, a home for men during their life on earth, the human artifice must be a place fit for action and speech, for activities not only entirely useless for the necessities of life but of an entirely different nature from the manifold activities of fabrication by which the world itself and all things in it are produced.³⁰

In diesem Sinne zitiert das Kino die physische Realität sowie das menschliche Handeln und es zitiert sich selbst, zitiert dies alles vor Gericht.³¹ Das Kino klagt die Verbindung zwischen unserem Begehren nach Glück, Schönheit und vollkommenem Ausdruck und der Gewalt und Vernichtung in der Geschichte an. Es klagt den Bruch „zwischen dem Glücksbedürfnis und dem rücksichtslosen Eigensinn der physischen Wirklichkeit“³² an und vergegenwärtigt in „Furcht und Zittern [...], wessen alles der Mensch fähig ist“.³³ Das Kino ist in der Lage zu zeigen, etwa dort, wo sich der einfachste aller durchschnittlichen, unambitionierten Gutmenschen, der Chaplinsche *Tramp* in Hitler, in *THE GREAT DICTATOR* (Charles Chaplin, USA 1940) verwandelt, dass das Grauen im Inneren der Menschheit des zwanzigsten Jahrhunderts, d. h. im Inneren des Kinos selbst zu Hause ist.³⁴

Unsere Geschichte hat „einen gewissen Geruch von Blut und Folter niemals wieder ganz eingebüsst“.³⁵ Die Bilder hören nicht auf, von Grauen und Vernichtung zu künden. Leben und Überleben heißt heute, die Last der Verantwortung für die Ausgeschlossenen und für die immer schon scheiternde Solidarität zu tragen. Verzweiflung scheint angebracht. Aber genau dieser Imperativ der Verzweiflung, der Schmerz des schlechten Gewissens, ist zugleich bereits die Möglichkeit der Wiedererlangung des aufrechten Ganges, denn noch viel schlimmer wäre es, nicht zu verzweifeln, nicht leiden zu können, d. h. zu vergessen.³⁶ Das Kino, die Künste werden bei Godard überraschenderweise immer wieder auch zu einem perma-

30 Arendt: *The Human Condition*, S. 173–174.

31 Jean-Luc Godard: *Le bon plaisir de Jean-Luc Godard* [1995]. In: ders.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Bd. 2: 1984–1998, hg. von Alain Bergala. Paris 1998, S. 305–322, hier S. 312. Vgl. Aumont: *Amnésies*, S. 60.

32 Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a. M. 1997 [1979], S. 31.

33 Arendt: *Organisierte Schuld*, S. 37.

34 Godard/Ishaghpour: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, S. 70.

35 Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, S. 300.

36 Jankélévitch: *La Mauvaise Conscience*, S. 127–131 und S. 144–149.

nenen Neuanfang,³⁷ nicht als weißes Blatt, sondern als die Frage, was man mit diesem Erbe, mit dieser Geschichte, mit dieser Verantwortung nun anfangen kann. Und so realisiert das schlechte Gewissen die Erkenntnis, dass mit jedem Akt unser moralisches Schicksal auf dem Spiel steht.³⁸ Die Verzweiflung des Schuldgefühls ist immanent auf ein implizites Glücksversprechen bezogen – und umgekehrt: *Le bonheur n'est pas gai*.

37 Godard/Ishaghpour: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, S. 87–88.

38 Jankélévitch: La Mauvaise Conscience, S. 31. Vgl. Cavell: Cities of Words, S. 11.

Literaturverzeichnis

- Abrams, M.H.: *A Glossary of Literary Terms*. 7. Aufl. Boston 1999.
- Ackermann, Anton: Zum 5jährigen Bestehen der DEFA. In: *Auf neuen Wegen – 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film*. Berlin (Ost) 1951, S. 5–8.
- Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit [1959]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd.10/2. Frankfurt a. M. 1997, S. 555–572.
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M. 1973.
- Agde, Günter: Position und Leistung des Spielfilmregisseurs Kurt Maetzig. In: *Kurt Maetzig: Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften*, hg. von Günter Agde. Berlin (Ost) 1987, S. 413–494.
- Agerström, Jens/Björklund, Fredrik/Carlsson, Rickard: Emotions in Time. Moral Emotions Appear more Intense with Temporal Distance. In: *Social Cognition* 30 (2012), H. 2, S. 181–198.
- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. New York 2004.
- Allert, Tillman: *Der deutsche Gruß. Geschichte einer unheilvollen Geste*. Frankfurt a. M. 2005.
- Altman, Rick: *Film/Genre*. London 1999.
- Amery, Jean: Ressentiments [1966]. In: ders.: *Werke*. Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne/Unmeisterliche Wanderjahre/Örtlichkeiten*. Stuttgart 2002, S. 118–148.
- Amodio, David M./Devine, Patricia G./Harmon-Jones, Eddie: A Dynamic Model of Guilt. Implications for Motivation and Self-Regulation in the Context of Prejudice. In: *Psychological Science* 18 (2007), H. 6, S. 524–530.
- Anderegg, Michael (Hg.): *Inventing Vietnam. The War in Film and Television*. Philadelphia 1991.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Überarb. Aufl. London/New York 2006 [1983].
- Arendt, Hannah: *Organisierte Schuld* [1946]. In: dies.: *In der Gegenwart. Übungen zum politischen Denken II*. München 2000, S. 26–37.
- Arendt, Hannah: *The Aftermath of Nazi Rule*. In: *Commentary* 10 (Oktober 1950), H. 4, S. 342–353.
- Arendt, Hannah: *Tradition und die Neuzeit* [1954]. In: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. München 1994, S. 23–53.
- Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago 1958.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München 2011 [1963].
- Arendt, Hannah: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München 2006 [1965].
- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. München 1970 [1969].
- Arendt, Hannah: *Wahrheit und Politik* [1969]. In: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. München 1994, S. 327–370.
- Arendt, Hannah: *Der archimedische Punkt* [1969]. In: dies.: *In der Gegenwart. Übungen zum politischen Denken II*. München 2000, S. 389–402.
- Arendt, Hannah: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, hg. von Ronald Beiner. Chicago 1992 [1982].
- Arendt, Hannah: *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hg. von Ursula Lud. München 1993.
- Arendt, Hannah/Blücher, Heinrich: *Briefe. 1936–1968*, hg. von Lotte Köhler. München 1996.

- Aristoteles: Rhetorik, Übersetzung und Kommentar von Christoph Rapp. Berlin 2002 [ca. 367–322 v.u.Z.].
- Aristoteles: Poetik, Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 [ca. 335 v.u.Z.].
- Aristoteles: Nikomachische Ethik, Nach der Übersetzung von Eugen Rolfes bearbeitet von Günther Bien. Hamburg 1995 [ca. 335–323 v.u.Z.].
- Arnold, Magda: *Emotion and Personality*. New York 1960.
- Aumont, Jacques: *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris 1999.
- Bachmann, Claus Henning/Kamper, Dietmar/Treusch-Dieter, Gerburg: *Schuld und Geschichte – Aufs Spiel gesetzt*. In: Gerburg Treusch-Dieter, Dietmar Kamper, Bernd Ternes (Hg.): *Kursbuch 37. Schuld*. Tübingen 1999, S. 21–32.
- Bagnoli, Carla (Hg.): *Morality and the Emotions*. Oxford 2011.
- Bakels, Jan-Hendrik: *Der Klang der Erinnerung. Filmmusik und Zeitlichkeit affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm*. In: Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013, S. 266–306.
- Balázs, Béla: *Die Erotik der Asta Nielsen [1923]*. In: ders.: *Schriften zum Film*. Bd.1. Berlin 1982, S. 184–186.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films [1924]*. In: ders.: *Schriften zum Film*. Bd.1. Berlin 1982, S. 43–143.
- Barker, Jennifer: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley 2009.
- Barnert, Anne: *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*. Marburg 2008.
- Barnett, Anna: *Time Capsule. Will Future Generations Condemn our Sluggish Response to Climate Change?* In: *Nature Reports Climate Change* 3 (März 2009), S. 34–35.
- Barnouw, Dagmar: *Zeitlichkeit und Erinnerung. Überlegungen zur Problematik der Schuldfrage*. In: Ursula Heukenkamp (Hg.): *Schuld und Sühne? Kriegserlebnis und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit (1945–1961)*. Amsterdam/Atlanta 2001, S. 659–674.
- Barrett, Lisa Feldman/Bar, Moshe: *See it with Feeling. Affective Predictions during Object Perceptions*. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society* 364 (2009), S. 1325–1334.
- Barth, Karl: *Wie können die Deutschen gesund werden? [1945]*. In: ders.: *Eine Schweizer Stimme. Politische Aufsätze und Briefe 1938–1945*. Zürich 1985, S. 371–381.
- Barthes, Roland: *Die große Familie der Menschen*. In: ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 1964, S. 16–19.
- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. 2. Aufl. Middletown 2003 [1986].
- Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1985.
- Becher, Johannes R.: *Deutsches Bekenntnis. Drei Reden zu Deutschlands Erneuerung*. Berlin 1945.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt a. M. 1986.
- Becker, Wolfgang/Schöll, Norbert: *In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*. Opladen 1995.
- Bellour, Raymond: *Denken, erzählen. Das Kino von Gilles Deleuze*. In: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.): *Der Film bei Deleuze/Le cinéma selon Deleuze*. Weimar 1997, S. 41–60.

- Bellour, Raymond: Das Entfalten der Emotionen. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 51–101.
- Bellour, Raymond: Daniel Stern und die Einstellung. In: Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung. München 2010, S. 35–50.
- Benedict, Ruth: *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*. London 1967 [1946].
- Benjamin, Walter: Über die Malerei oder Zeichen und Mal [1917]. In: ders.: Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002, S. 271–275.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a. M. 2000 [1928].
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. V: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M. 1982 [1928–1940].
- Benthien, Claudia: *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Köln/Weimar/Wien 2011.
- Benthien, Claudia: Antikes ‚Schuldbewußtsein‘ und psychoanalytische Mythologie. In: Claudia Benthien, Hartmut Böhme, Inge Stephan (Hg.): *Freud und Antike*. Göttingen 2011, S. 241–267.
- Berger, Thomas: *Little Big Man*. London 1999 [1964].
- Birkenhauer, Theresia: Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstandes. In: *Theater der Zeit* (2004), H. 11, S. 27–28.
- Bleicher, Joan Kristin: Klimawandel als Apokalypse. Ein Streifzug durch populäre Kinofilme und TV-Movies. In: Irene Neverla, Mike S. Schäfer (Hg.): *Das Medien-Klima. Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*. Wiesbaden 2012, S. 197–212.
- Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M. 1998 [1960].
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a. M. 1997 [1979].
- Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 1981.
- Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*, hg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Frankfurt a. M. 2012.
- Borchert, Wolfgang: *Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen*. Mit einem Nachwort von Heinrich Böll. Reinbek bei Hamburg 1956.
- Brady, Martin: Discussion with Kurt Maetzig. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.): *DEFA. East German Cinema, 1946–1992*. New York/Oxford 1999, S. 77–92.
- Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a. M. 1989, S. 33–5. 61.
- Branscombe, Nyla R./Doosje, Bertjan: International Perspectives on the Experience of Collective Guilt. In: dies. (Hg.): *Collective Guilt. International Perspectives*. Cambridge 2004, S. 3–15.
- Bredenkamp, Horst: Der Mensch als Mörder der Natur. Das ‚Iudicium Iovis‘ von Paulus Nivais und die Leibmetaphorik. In: Heimo Reinitzer (Hg.): *All Geschöpf ist Zung‘ und Mund*. Hamburg 1984, S. 261–283.
- Bredenkamp, Horst: *Blue Marble. Der Blaue Planet*. In: Christoph Marksches et al. (Hg.): *Atlas der Weltbilder*. Berlin 2011, S. 367–375.
- Brewer, William F./Lichtenstein, Edward H.: Stories Are to Entertain. A Structural-Affect Theory of Stories. In: *Journal of Pragmatics* 6 (1982), S. 473–486.

- Briese, Olaf/Günther, Timo: Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. Bd. 51. Hamburg 2009, S. 155–195.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London 1995 [1976].
- Burgoyne, Robert: *Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis/London 1997.
- Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg 1989 [1757].
- Buscombe, Edward: *The Idea of Genre in the American Cinema*. In: Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 12–26.
- Byg, Barton: *DEFA and the Traditions of International Cinema*. In: Seán Allan, John Sandford (Hg.): *DEFA. East German Cinema, 1946–1992*. New York/Oxford 1999, S. 22–41.
- Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*. New York 1949.
- Canby, Vincent: *Movie Review. Little Big Man*. In: *New York Times*, 15. Dezember 1970.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York 1990.
- Carroll, Noël: *Film, Emotion, and Genre*. In: Carl Plantinga, Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, S. 21–47.
- Carroll, Noël: *Art, Narrative & Emotion*. In: ders.: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge 2001, S. 215–235.
- Carroll, Noël: *Art, Narrative, and Moral Understanding*. In: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge 2001, S. 270–293.
- Carroll, Noël: *Aesthetic Experience. A Question of Content*. In: ders.: *Art in Three Dimensions*. Oxford/New York 2010, S. 77–108.
- Carroll, Noël: *Art and Mood*. In: *Art in Three Dimensions*. Oxford/New York 2010, S. 301–328.
- Carruthers, Susan L.: *Compulsory Viewing. Concentration Camp Film and German Re-Education*. In: *Millennium. Journal of International Studies* 30 (2001), H. 3, S. 733–759.
- Cavell, Stanley: *Aesthetic Problems of Modern Philosophy* [1976]. In: ders.: *Must We Mean What We Say? Aktualisierte Aufl.* Cambridge 2002, S. 73–96.
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Erweiterte Aufl. Cambridge, MA/London 1979 [1971].
- Cavell, Stanley: *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Neuauf. New York/Oxford 1999 [1979].
- Cavell, Stanley: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA/London 1981.
- Cavell, Stanley: *The Senses of Walden*. Erweiterte Aufl. Chicago 1981.
- Cavell, Stanley: *The Politics of Interpretation (Politics as opposed to what?)*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago/London 1984, S. 27–59.
- Cavell, Stanley: *What Becomes of Things on Film*. In: ders.: *Themes out of School. Effects and Causes*. Chicago/London 1984, S. 173–183.
- Cavell, Stanley: *What Photography Calls Thinking* [1985]. In: ders.: *Cavell on Film*, hg. von William Rothman. Albany 2005, S. 115–133.
- Cavell, Stanley: *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London 1996.
- Cavell, Stanley: *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, MA/London 2004.
- Cavell, Stanley: *Performative and Passionate Utterance*. In: ders.: *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge, MA/London 2005, S. 155–191.

- Cavell, Stanley: *The Incessance and the Absence of the Political*. In: Andrew Norris (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Stanford 2006, S. 263–317.
- Cawelti, John G.: *The Six Gun Mystique*. Bowling Green 1971.
- Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago 1976.
- Cawelti, John G.: *The Frontier and the Native American*. In: Joshua C. Taylor: *America as Art*. Washington D. C. 1976, S. 135–183.
- Cienki, Alan/Müller, Cornelia (Hg.): *Metaphor and Gesture*. Amsterdam/Philadelphia 2008.
- Cohen, Tom (Hg.): *Telemorphosis. Theory in the Era of Climate Change*. Ann Arbor 2012.
- Colli, Giorgio: Nachwort. In: Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse/Zur Genealogie der Moral*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 413–421.
- Coplan, Amy: *Catching Character's Emotions. Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film*. In: *Film Studies* 8 (Sommer 2006), S. 26–38.
- Coplan, Amy: *Feeling without thinking. Lessons from the Ancients on Emotion and Virtue-Acquisition*. In: *Metaphilosophy* 41 (Januar 2010), H. 1/2, S. 132–151.
- Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F.: *The „Anthropocene“*. In: *IGBP Newsletter* (2000), H. 41, S. 17–18.
- Curtis, Robin: *Erweiterte Empathie. Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung*. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin 2008, S. 49–60.
- Curtis, Robin: *Einführung in die Einfühlung*. In: Robin Curtis, Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2008, S. 11–30.
- Crutzen, Paul J. et al.: *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang*. Frankfurt a. M. 2011.
- D'Aloia, Adriano: *Edith Stein geht ins Kino. Empathie als Filmtheorie*. In: *Montage/AV* 19 (2010), H. 1, S. 79–100.
- Damasio, Antonio R.: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München/Leipzig 1995.
- Damasio, Antonio R.: *Looking for Spinoza. Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. Orlando 2003.
- Daney, Serge: *Le travelling de Kapo*. In: *Trafic* (Herbst 1992), H. 4, S. 5–19.
- Daniels, Stephen/Endfield, Georgina H. (Hg.): *Journal of Historical Geography* 35 (2009), H. 2, Special Issue: *Narratives of Climate Change*, S. 215–404.
- Daniels, Stephen/Endfield, Georgina H.: *Narratives of Climate Change. Introduction*. In: *Journal of Historical Geography* 35 (2009), H. 2, Special Issue: *Narratives of Climate Change*, S. 215–222.
- Deigh, John: *Emotions, Values, and the Law*. Oxford 2008.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza und das Problem des Ausdruck in der Philosophie*. München 1993 [1968].
- Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. München 1995 [1981].
- Deleuze, Gilles: *Die Malerei entflammt das Schreiben* [1981]. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt a. M. 2005, S. 173–178.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997 [1983].
- Deleuze, Gilles: *Über Das Bewegungs-Bild* [1983]. In: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*. Frankfurt a. M. 1993, S. 70–85.
- Deleuze, Gilles: *Kino 1, Premiere* [1983]. In: ders.: *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995*. Frankfurt a. M. 2005, S. 199–201.

- Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M. 1997 [1985].
- Deleuze, Gilles: Das Gehirn ist die Leinwand [1986]. In: ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975 bis 1995. Frankfurt a. M. 2005, S. 269–277.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Frankfurt a. M. 1974 [1972].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Berlin 1992 [1980].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 1996 [1991].
- Deloria, Vine: Foreword/American Fantasy. In: Gretchen M. Bataille, Charles L. P. Silet (Hg.): The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies. Ames 1980, S. ix–xvi.
- Delumeau, Jean: Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe–XVIIIe siècles). Paris 1983.
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart 2007.
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: Hume: Natur und soziale Gestalt der Affekte. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein. Berlin 2008, S. 395–412.
- de Sousa, Ronald: Die Rationalität des Gefühls. Frankfurt a. M. 1997 [1987].
- Dewey, John: The Theory of Emotion I. Emotional Attitudes. In: The Psychological Review 1 (1894), H. 6, S. 553–569.
- Dewey, John: The Theory of Emotion II. The Significance of Emotions. In: The Psychological Review 2 (1895), H. 1, S. 13–32.
- Dewey, John: Demokratie und Erziehung. Eine Einleitung in die philosophische Pädagogik. Weinheim/Basel 1993 [1916].
- Dewey, John: Die Erneuerung der Philosophie. Hamburg 1989 [1919].
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung. Frankfurt a. M. 1980 [1934].
- Diderot, Denis: Entretien d'un père avec ses enfants/Gespräch eines Vaters mit seinen Kindern. München 1978 [1771].
- Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. München 2007.
- Dittmar, Linda/Michaud, Gene (Hg.): From Hanoi to Hollywood. New Brunswick/London 2000.
- Döring, Sabine (Hg.): Philosophie der Gefühle. Frankfurt a. M. 2009.
- Doyle, Julie: Seeing the Climate? The Problematic Status of Visual Evidence in Climate Change Campaigning. In: Sidney Dobrin, Sean Morey (Hg.): Ecosee. Image, Rhetoric, and Nature. New York 2009, S. 279–298.
- Eberwein, Robert T.: The Hollywood War Film. Chichester 2010.
- Eisenstein, Sergej M.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M. 2006.
- Eliot, T.S.: The Hollow Men. In: ders.: Selected Poems. New York 1930, S. 75–80.
- Elsaesser, Thomas: Diagonale Erinnerung. Geschichte als Palimpsest in STERNE. In: Hermann Kappelhoff, Bernd Groß, Daniel Illger (Hg.): Demokratisierung der Wahrnehmung. Berlin 2010, S. 95–114.
- Emerson, Ralph Waldo: Nature [1836]. In: ders.: Nature and Selected Essays. New York 1982, S. 35–82.
- Emerson, Ralph Waldo: Experience [1844]. In: ders.: Nature and Selected Essays. New York 1982, S. 285–311.
- Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.): Gefahrensinn. Archiv für Mediengeschichte. München 2009.

- Esposito, Elena: Die offene Zukunft der Sorgeskultur. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Gefahrensinn. Archiv für Mediengeschichte*. München 2009, S. 107–114.
- Fahlenbrach, Kathrin: *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg 2010.
- Faulkner, William: *Requiem for a Nun*. New York 2011 [1951].
- Feagin, Susan L: *Empathizing as Simulating*. In: Amy Coplan, Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford 2011, S. 149–161.
- Ferguson, Mark A./Branscombe, Nyla R.: *Collective Guilt Mediates the Effect of Beliefs about Global Warming on Willingness to Engage in Mitigation Behavior*. In: *Journal of Environmental Psychology* 30 (2010), S. 135–142.
- Fiedler, Werner: *Der Weg durch die Trümmer. Impressionen aus dem neuen deutschen Film*. In: *Neue Zeit*, 17. Oktober 1946.
- Fluck, Winfried: *The ‚Imperfect Past‘. Vietnam According to the Movies*. In: Hans-Jürgen Grabbe, Sabine Schindler (Hg.): *The Merits of Memory. Concepts, Contexts, Debates*. Heidelberg 2008, S. 355–385.
- Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität. Bd. II: Die Geburt der Biopolitik*. Frankfurt a. M. 2004.
- Foucault, Michel: *Die Regierung des Selbst und der anderen*. Frankfurt a. M. 2009.
- Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie [1917]*. In: ders.: *Studienausgabe Bd. III*. Frankfurt a. M. 1982, S. 197–212.
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur [1930]*. In: ders.: *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt a. M. 1994, S. 29–108.
- Frevort, Ute: *Emotions in History. Lost and Found*. Budapest/New York 2011.
- Friedman, Thomas L.: *Was zu tun ist. Eine Agenda für das 21. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 2009.
- Früchtl, Josef: *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*. Frankfurt a. M. 1996.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957.
- Fuller, Buckminster: *Operating Manual for Spaceship Earth*. Carbondale/Edwardsville 1969.
- Gardiner, Stephen M.: *A Perfect Moral Storm. The Ethical Tragedy of Climate Change*. New York 2011.
- Garrett, Aaron V.: *Hutcheson. Leidenschaften und Moral Sense*. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin 2008, S. 373–391.
- Georgakas, Dan: *They Have not Spoken. American Indians in Film*. In: Gretchen M. Bataille, Charles L. P. Silet (Hg.): *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*. Ames 1980, S. 134–142.
- Gibbs, Raymond W.: *Embodiment and Cognitive Science*. New York 2006.
- Giordano, Ralph: *Die zweite Schuld – oder Von der Last Deutscher zu sein*. Hamburg 1987.
- Girshausen, Theo: *Katharsis*. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 163–170.
- Gledhill, Christine: *Rethinking Genre*. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing Film Studies*. London 2000, S. 221–243.
- Godard, Jean-Luc: *Histoire(s) du Cinéma. 4 Bde*. Paris 1998.
- Godard, Jean-Luc: *Le bon plaisir de Jean-Luc Godard [1995]*. In: ders.: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Bd. 2: 1984–1998*, hg. von Alain Bergala. Paris 1998, S. 305–322.

- Godard, Jean-Luc: Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray [1995]. In: ders: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Bd. 2: 1984–1998, hg. von Alain Bergala. Paris 1998, S. 423–431.
- Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Tours 2000.
- Goldie, Peter: *The Emotions. A Philosophical Exploration*. Oxford 2000.
- Greenspan, Patricia: *Practical Guilt. Moral Dilemmas, Emotions, and Social Norms*. New York/Oxford 1995.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: *Geschichte des Films*. München/Gütersloh/Wien 1973.
- Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Genres, Feelings and Cognition*, Oxford 1997.
- Grodal, Torben: *Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Films*. In: Carl Plantinga, Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore 1999, S. 127–145.
- Grodal, Torben: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford 2009.
- Groh, Ruth/Groh, Dieter: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1991.
- Groh, Ruth/Groh, Dieter: *Die Außenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1996.
- Groß, Bernhard: *Wahrnehmen – Observieren – ‘Checken’. Geschichtlichkeit als ästhetische Erfahrung in ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN*. In: Hermann Kappelhoff, Bernhard Groß, Daniel Illger (Hg.): *Demokratisierung der Wahrnehmung*. Berlin 2010, S. 115–134.
- Groß, Bernhard: *Die Filme sind unter uns. Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm*. Berlin 2015.
- Grosser, David: *We Aren’t on the Wrong Side, We Are the Wrong Side*. In: Linda Dittmar, Gene Michaud (Hg.): *From Hanoi to Hollywood*. New Brunswick/London 2000, S. 269–282.
- Grotkopp, Matthias/Kappelhoff, Hermann: *Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film*. In: Sébastien Lefait, Philippe Ortolí (Hg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*. Newcastle upon Tyne 2012, S. 29–39.
- Habermas, Jürgen: *Eine Art Schadensabwicklung*. In: *Die Zeit*, Nr. 29/1986, 11. Juli 1986.
- Hagener, Malte: *Der Begriff Genre*. In: Rainer Rother, Julia Pattis (Hg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Berlin 2011, S. 11–22.
- Haidt, Jonathan: *The Moral Emotions*. In: Richard Davidson, Klaus Scherer, Hill Goldsmith (Hg.): *Handbook of Affective Sciences*. Oxford 2003, S. 852–870.
- Hallin, Daniel: *The „Uncensored War“. The Media and Vietnam*. New York/Oxford 1986.
- Hamblyn, Richard: *The Whistleblower and the Canary. Rhetorical Constructions of Climate Change*. In: *Journal of Historical Geography* 35 (2009), H. 2, S. 223–236.
- Hammer, Espen: *Stanley Cavell. Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Cambridge 2002.
- Haupts, Tobias: *Coming Home Again. Zur Scheinnormalisierung des Kriegsheimkehrers im US-amerikanischen Vietnamkriegsfilm*. In: Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekinos und Historie*. Berlin 2013, S. 160–183.
- Helm, Bennett: *Emotional Reason. Deliberation, Motivation, and the Nature of Value*. Cambridge 2001.
- Henrich, Joseph/Heine, Stephen J./Norenzayan, Ara: *The Weirdest People in the World? In: Behavioral and Brain Sciences* 33 (2010), S. 61–135.
- Heuss, Theodor: *Mut zur Liebe* [1949]. In: ders.: *Die großen Reden. Der Staatsmann*. Tübingen 1965, S. 99–107.

- Hilger, Michael: *From Savage to Nobleman. Images of Native Americans in Film*. Lanham, MD/London 1995.
- Horaz: *Ars poetica/Die Dichtkunst*, Übersetzt und herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972 [13 v.u.Z].
- Horn, Eva: *Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht*. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Gefahrensinn. Archiv für Mediengeschichte*. München 2009, S. 91–100.
- Hume, David: *A Treatise of Human Nature*, hg. von David Fate Norton und Mary J. Norton. Oxford 2000 [1739].
- Intergovernmental Panel on Climate Change: *Climate Change Report. Synthesis report; longer report – adopted 1 November 2014*, Genf 2014, <http://www.ipcc.ch/report/ar5/syr/> [letzter Zugriff: 21. September 2016].
- James, William: *What is an Emotion?* In: *Mind* 9 (April 1884), H. 34, S. 188–205.
- Jancovich, Marc/Reboll, Antonio Lázaro/Stringer, Julian/Willis, Andy (Hg.): *Defining Cult Movies. The cultural politics of oppositional taste*. Manchester 2004.
- Jankélévitch, Vladimir: *La Mauvaise Conscience*. 2. vollkommen überarbeitete und erweiterte Aufl. Paris 1951.
- Jaspers, Karl: *Die Schuldfrage. Zur politischen Haftung Deutschlands*. München 1987 [1946].
- Jiménez, Marissa/Yang, Kenneth C.C.: *How Guilt Level Affects Green Advertising Effectiveness?* In: *Journal of Creative Communications* 3 (2008), H. 3, S. 231–254.
- Johnson, Laura: (Environmental) Rhetorics of Tempered Apocalypticism in AN INCONVENIENT TRUTH. In: *Rhetoric Review* 28 (2009), H. 1, S. 29–46.
- Jonas, Hans: *Das Prinzip Verantwortung*. Frankfurt a. M. 2003 [1979].
- Joost, Gesche: *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld 2008.
- Kafka, Franz: *Der Proceß. Kritische Ausgabe*. Frankfurt 2002 [1925].
- Kahana, Jonathan: *Intelligence Work. The Politics of American Documentary*. New York 2008.
- Kant, Immanuel: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* [1785/1786]. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. VII: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten/Kritik der praktischen Vernunft*. Frankfurt a. M. 1968, S. 1–102.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft* [1788]. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. VII: *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten/Kritik der praktischen Vernunft*. Frankfurt a. M. 1968, S. 103–302.
- Kant, Immanuel: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. X: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Frankfurt a. M. 1968.
- Kant, Immanuel: *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf* [1795]. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Band XI: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*. Frankfurt a. M. 1968, S. 191–251.
- Kant, Immanuel: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. VIII: *Die Metaphysik der Sitten* [1797]. Frankfurt a. M. 1968.
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798/1800]. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Bd. XII: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2*. Frankfurt a. M. 1968, S. 395–690.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004.
- Kappelhoff, Hermann: *Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodrama des NS-Kinos*. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004, S. 248–265.

- Kappelhoff, Hermann: Apriorische Gegenstände des Gefühls. Recherchen zur Bildtheorie des Films. In: Thomas Koebner, Thomas Meder, Fabienne Liptay (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 404–421.
- Kappelhoff, Hermann: Shell shocked face. Einige Überlegungen zur rituellen Funktion des US-amerikanischen Kriegsfilms. In: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper*. München 2006, S. 69–89.
- Kappelhoff, Hermann: Die Krise der Wahrnehmung und das kinematographische Bild. Zur Poetologie des Weimarer Kinos. In: Henning Grunwald, Manfred Pfister (Hg.): *Krisis. Krisenszenarien, Diagnosen und Diskursstrategien*. München 2007, S. 143–157.
- Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension des Bewegungsbildes. Das filmische Bild im Übergang zwischen individueller Leiblichkeit und kultureller Fantasie. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 297–311.
- Kappelhoff, Hermann: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008.
- Kappelhoff, Hermann: Kriegerische Mobilisierung. Die mediale Organisation des Gemeinsinns. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 9 (2009), H. 1, S. 151–165.
- Kappelhoff, Hermann: Der Krieg im Spiegel des Genrekinos. John Fords *THEY WERE EXPENDABLE*. In: Hermann Kappelhoff, David Gaertner, Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013, S. 184–227.
- Kappelhoff, Hermann. *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin/Boston 2016.
- Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik: Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 5 (2011), H. 2, S. 78–96.
- Kappelhoff, Hermann/Müller, Cornelia: Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film. In: *Metaphor and the Social World* 1 (2011), H. 2, S. 121–153.
- Kappelhoff, Hermann/Gaertner, David/Pogodda, Cilli (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*. Berlin 2013.
- Kappelhoff, Hermann/Pischel, Christian/Rositzka, Eileen/Pogodda, Cilli: The Green Berets. Der Vietnamkriegsfilm als Herausforderung der klassischen Genrepoetik. In: Thomas Morsch (Hg.): *Genre und Serie*. München 2015, S. 75–110.
- Kappelhoff, Hermann et al.: Webseiten des Projektverbunds „Empirische Medienästhetik“ <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/affektdatenmatrix/index.html> [Letzter Zugriff: 19. November 2016].
- Karlsson, Gunnar/Sjöberg, Lennart Gustav: The Experiences of Guilt and Shame. A Phenomenological–Psychological Study. In: *Human Studies* 32 (September 2009), H. 3, S. 335–355.
- Karst, Peter: Tiefenste Mahnung zur Wachsamkeit. In: *Vorwärts*, 17. Oktober 1946.
- Kasdan, Margo/Tavernetti, Susan: Native Americans in a Revisionist Western. *LITTLE BIG MAN* (1970). In: Peter C. Rollins, John E. O’Connor (Hg.): *Hollywood’s Indian. The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington 1998, S. 121–136.
- Katz, Jack: *How Emotions Work*. Chicago 1999.
- Keane, Stephen: *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*. New York/Chichester 2001.

- Kierkegaard, Sören: Der Begriff der Angst. [1844] In: ders.: Die Krankheit zum Tode/Furcht und Zittern/Die Wiederholung/Der Begriff der Angst, hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 2005, S. 441–640.
- Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode [1849]. In: Die Krankheit zum Tode/Furcht und Zittern/Die Wiederholung/Der Begriff der Angst, hg. von Hermann Diem und Walter Rest. München 2005, S. 25–177.
- Kilpatrick, Jacquelyn: Celluloid Indians. Native Americans and Film. Lincoln/London 1999.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a. M. 1992 [1964].
- Kober, Anne: Antifaschismus im DDR-Film. Ein Fallbeispiel: DER RAT DER GÖTTER. In: Manfred Agathen, Eckhard Jesse, Ehrhart Neubert (Hg.): Der missbrauchte Antifaschismus. DDR Staatsdoktrin und Lebenslüge der deutschen Linken. Freiburg i. Br. 2002, S. 202–220.
- Koch, Gertrud: Kracauer. Zur Einführung. Hamburg 1996.
- Koch, Gertrud: Zu Tränen gerührt. Zur Erschütterung im Kino. In: Klaus Herding, Bernhard Stumpfhaus (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Berlin 2004, S. 562–574.
- Kolnai, Aurel: Der Ekel [1929]. In: ders.: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt a. M. 2007, S. 7–65.
- Koselleck, Reinhart: Wie neu ist die Neuzeit? In: Historische Zeitschrift 251 (Dezember 1990), H. 3, S. 539–553.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt a. M. 1964.
- Kracauer, Siegfried: Werke. Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen. Frankfurt a. M. 2009 [1969].
- Kracauer, Siegfried: Das Grauen im Film [1940]. In: ders.: Werke. Bd. 6.3: Kleine Schriften zum Film 1932–1961. Frankfurt a. M. 2004, S. 312–314.
- Kracauer, Siegfried: Der anständige Deutsche. Filmportrait EHE IM SCHATTEN [1949]. In: ders.: Werke. Bd. 6.3: Kleine Schriften zum Film 1932–1961. Frankfurt a. M. 2004, S. 421–428.
- Kreimeier, Klaus: Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt a. M. 1989, S. 8–32.
- Kuhn, Markus et al. (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Berlin/Boston 2013.
- Laarmann, Matthias: Schuld. II. 2. Neues Testament und Patristik. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8. Darmstadt 1995, S. 1448–1450.
- Laine, Tarja: Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema. Brüssel 2007.
- Laine, Tarja: Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies. New York 2011.
- Lakoff, George: Why it Matters How We Frame the Environment. In: Environmental Communication 4 (März 2010), H. 1, S. 70–81.
- Lakoff, George/Johnson, Mark: Metaphors We Live by. Chicago 1980.
- Lakoff, George/Johnson, Mark: Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York 1999.
- Landweer, Hilge: Scham und Macht. Phänomenologische Untersuchungen zur Sozialität eines Gefühls. Tübingen 1999.
- Landweer, Hilge: Normativität, Moral und Gefühle. In: dies. (Hg.): Gefühle. Struktur und Funktion. Berlin 2007, S. 237–254.

- Landweer, Hilge: Die Macht der Erinnerung. Gewissensgefühle in Khaled Hosseinis Drachenläufer. In: Kasten, Ingrid (Hg.): *Machtvolle Gefühle*. Berlin 2010, S. 297–311.
- Landweer, Hilge: Der Sinn für Angemessenheit als Quelle von Normativität in Ethik und Ästhetik. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011, S. 57–78.
- Lang, Daniel: Casualties of War. An Atrocity in Vietnam. In: *The New Yorker*, 18. Oktober 1969, S. 61–146.
- Laugier, Sandra: Wittgenstein and Cavell. Anthropology, Skepticism, and Politics. In: Andrew Norris (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Stanford 2006, S. 19–37.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 4. Auflage. Stuttgart 2008.
- Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a. M. 2001.
- Lazarus, Richard: *Emotion and Adaptation*. New York 1991.
- Leake, Jonathan: Please, Sir! Gore's Got Warming Wrong. In: *The Sunday Times*, 14. Oktober 2007, S. 4.
- LeDoux, Joseph: *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York 1996.
- Leinkauf, Thomas/Dewender, Thomas/Lühe, Astrid von der/Grünepütt, Katrin/Riebold, Lars: Sensus Communis. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Darmstadt 1995, S. 622–669.
- Lennig, Walter: Ein Film zur deutschen Wirklichkeit. Zur Uraufführung des Defa-Films *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*. In: *Berliner Zeitung*, 17. Oktober 1946.
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt a. M. 1994.
- Leys, Ruth: *From Guilt to Shame. Auschwitz and After*. Princeton/Oxford 2007.
- Lickel, Brian/Schmader, Toni/Barquissau, Marchelle: The Evocation of Moral Emotions in Intergroup Contexts. The Distinction Between Collective Guilt and Collective Shame. In: Nyla R. Branscombe, Bertjan Doosje (Hg.): *Collective Guilt. International Perspectives*. Cambridge 2004, S. 35–55.
- Lindsey, Lisa L. Massi: Anticipated Guilt as Behavioral Motivation. An Examination of Appeals to Help Unknown Others Through Bone Marrow Donation. In: *Human Communication Research* 31 (Oktober 2005), H. 4, S. 453–481.
- Lipps, Theodor: *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst I. Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg 1903.
- Lotter, Maria-Sibylla: *Scham, Schuld, Verantwortung. Über die kulturellen Grundlagen der Moral*. Frankfurt a.M. 2012.
- Lück, Michael: Mystery, Crime, Thriller. Vom Sog dunkler Vergangenheit im Hollywood-Kino der 2000er Jahre. In: Jennifer Henke, Magdalena Krakowski, Benjamin Moldenhauer, Oliver Schmidt (Hg.): *Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung der Jahrtausendwende*. Marburg 2013, S. 171–189.
- Lühe, Astrid von der: Sensus Communis III. Neuzeit. In: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Darmstadt 1995, S. 639–661.
- Luft, Friedrich: Der erste deutsche Film nach dem Kriege. In: *Der Tagesspiegel*, 16. Oktober 1946.
- Luft, Friedrich: *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*. In: *Die Neue Zeitung* (München), 18. Oktober 1946.

- Maetzig, Kurt: Probleme des realistischen Filmschaffens in der Deutschen Demokratischen Republik. In: *Auf neuen Wegen – 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film*. Berlin (Ost) 1951, S. 30–39.
- Maetzig, Kurt: *Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften*, hg. von Günter Agde. Berlin (Ost) 1987.
- Mann, Michael E. et al.: Global-Scale Temperature Patterns and Climate Forcing Over the Past Six Centuries. In: *Nature* 392 (April 1998), H. 6678, S. 779–787.
- Mann, Thomas: *Das Ende [1945]*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XII: *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt a. M. 1990, S. 944–950.
- Marks, Laura: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham 2000.
- Massumi, Brian: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin 2010.
- Masterandrea, Michael D./Schneider, Stephen H.: Vorbereitungen für den Klimawandel. In: Crutzen, Paul J. et al. (Hg.): *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang*. Frankfurt a. M. 2011, S. 11–59.
- Masters, Roger D.: On the Evolution of Political Communities. The Paradox of Eastern and Western Europe in the 1980s. In: Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Frank Kemp Salter (Hg.): *Indoctrinability, Ideology, and Warfare*. New York/Oxford 1998, S. 453–478.
- Matravers, Derek: *Art and Emotion*. Oxford 1998.
- Mellmann, Katja: Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkungen. In: Ingrid Kasten (Hg.): *Machtvolle Gefühle*. Berlin 2010, S. 107–119.
- Mellor, Felicity: The Politics of Accuracy in Judging Global Warming Films. In: *Environmental Communication* 3 (Juli 2009), H. 2, S. 134–150.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966 [1945].
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M. 2003 [1946].
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Kino und die neue Psychologie [1947]*. In: ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 2003, S. 29–46.
- Meschig, Alexander: Totalität und Ende der Schuld. Nationalsozialismus und KZ-System. In: Gerburg Treusch-Dieter, Dietmar Kamper, Bernd Ternes (Hg.): *Kursbuch 37. Schuld*. Tübingen 1999, S. 47–58.
- Meteyard, Lotte/Vigliocco, Gabriella: The Role of Sensory and Motor Information in Semantic Representation. A Review. In: Paco Calvo, Toni Gomila (Hg.): *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach*. Amsterdam/Oxford/San Diego 2008, S. 293–312.
- Meyerhold, Wsewolod: *Der Lehrer Bubus [1925]*. In: ders.: *Schriften*. Bd. 2. Berlin 1979, S. 84–87.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*. Würzburg 2005.
- Micheli, Raphaël: Emotions as Objects of Argumentative Constructions. In: *Argumentation* 24 (2010), H 1, S. 1–17.
- Michotte van den Berck, Albert: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion [1948]. In: *Montage/AV 12* (2003), H.1, S. 110–125.
- Michotte van den Berck, Albert: Die emotionale Teilhabe des Zuschauers am Geschehen auf der Leinwand [1953]. In: *Montage/AV 12* (2003), H.1, S. 126–135.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967.
- Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart 1958 [1956].
- Morris, Herbert (Hg.): *Guilt and Shame*. Belmont 1971.

- Morris, Herbert: Nonmoral Guilt. In: Ferdinand Schoeman (Hg.): Responsibility, Character, and the Emotions. *New Essays in Moral Psychology*. Cambridge 1987, S. 220–240.
- Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München 2011.
- Moses, Michael Valdez: Savage Nations. Native Americans and the Western. In: Jennifer L. McMahon, B. Steve Csaki (Hg.): *The Philosophy of the Western*. Lexington 2010, S. 261–290.
- Mückenberger, Christiane/Jordan, Günter: Sie sehen selbst, Sie hören selbst... Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg 1994.
- Müller, Cornelia: Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. *A Dynamic View*. Chicago 2008.
- Müller, Cornelia/Tag, Susanne: The Dynamics of Metaphor. *Foregrounding and Activating Metaphoricity in Conversational Interaction*. In: *Cognitive Semiotics* (2010), H. 6, S. 85–120.
- Müller, Cornelia/Christina Schmitt: Audio-visual Metaphors of the Financial Crisis: Meaning Making and the Flow of Experience. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada/Brazilian Journal of Applied Linguistics* 15 2015, H. 2, Special Issue: Metaphor and Metonymy in Social Practices, hg. von Raymond W. Gibbs Jr. and Luciane Corrêa Ferreira, S. 311–341.
- Müller, Wolfgang: Die ‚German Angst‘. Nirgendwo in der Welt ist die ökologische Diskussion so emotional aufgeladen wie in Deutschland. Eine historische Reflexion zwei Jahre nach Fukushima. In: *Die Zeit*, 12/2013 (14. März 2013).
- Münsterberg, Hugo: *The Photoplay. A Psychological Study*. New York/London 1916.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. II: Aus dem Nachlass. Reinbek bei Hamburg 1978.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. New York 2000.
- Neckel, Sighard: *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt a. M./New York 1991.
- Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In: ders.: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988 [1886], S. 9–243.
- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. In: ders.: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 5, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988 [1887], S. 245–412.
- Ken Nolley: *The Representation of Conquest. John Ford and the Hollywood Indian. 1939–1964*. In: Peter C. Rollins, John E. O'Connor (Hg.): *Hollywood's Indian. The Portrayal of the Native American in Film*. Lexington 1998, S. 73–90.
- Norris, Andrew: Introduction. *Stanley Cavell and the Claim to Community*. In: ders. (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Stanford 2006, S. 1–18.
- Norris, Andrew: *Political Revisions. Stanley Cavell and Political Philosophy*. In: ders. (Hg.): *The Claim to Community. Essays on Stanley Cavell and Political Philosophy*. Stanford 2006, S. 80–97.
- Nussbaum, Martha: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge 1986.
- Nussbaum, Martha: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford 1990.
- Nussbaum, Martha: *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston 1995.

- Nussbaum, Martha: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge 2001.
- Nussbaum, Martha: *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*. Princeton 2004.
- Nussbaum, Martha: *Emotions as Judgments of Value and Importance*. In: Robert C. Solomon (Hg.): *Thinking About Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*. New York 2004, S. 183–199.
- Olick, Jeffrey K.: *In the House of the Hangman. The Agonies of German Defeat. 1943–1949*. Chicago/London 2005.
- Olick, Jeffrey K.: *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*. New York/London 2007.
- O’Keefe, Daniel J.: *Guilt as a Mechanism of Persuasion*. In: James Price Dillard, Michael Pfau (Hg.): *The Persuasion Handbook. Developments in Theory and Practice*. London 2002, S. 329–344.
- Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2011.
- Palsson, Gisli et al.: *Reconceptualizing the ‚Anthropos‘ in the Anthropocene. Integrating the Social Sciences and Humanities in Global Environmental Change Research*. In: *Environmental Science & Policy* 28 (April 2013), S. 3–13.
- Paul, Gerhard: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn 2004.
- Peirce, Charles Sanders: *Lectures on Pragmatism [1903]*. In: ders.: *Collected Papers*. Vol. V: *Pragmatism and Pragmaticism*. Cambridge M.A. 1934, S. 14–212.
- Peretz, Eyal: *Becoming Visionary. Brian De Palma’s Cinematic Education of the Senses*. Stanford 2008.
- Pieck, Wilhelm/Dimitroff, Georgi/Togliatti, Palmiro: *Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen Krieg und Faschismus. Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale (1935)*. Berlin 1957.
- Piers, Gerhart/Singer, Milton B.: *Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study*. New York 1971 [1953].
- Plantinga, Carl: *Synästhetische Affekte. Szenarios von Schuld und Scham in Hitchcocks Filmen*. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 350–361.
- Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator’s Experience*. Berkeley 2009.
- Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1981 [1928].
- Plessner, Helmuth: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs [1925]*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 67–130.
- Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens [1941]*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 201–387.
- Plessner, Helmuth: *Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks [1967]*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7: *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 459–477.
- Pleyer, Peter: *Deutscher Nachkriegsfilm 1946–1948*. Münster 1965.
- Prinz, Jesse: *Gut Reactions. A Perceptual Theory of Emotion*. New York 2004.

- Prinz, Jesse: *The Emotional Construction of Morals*. New York 2007.
- Prinz, Jesse: *Is Empathy Necessary for Morality?* In: Amy Coplan, Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford 2011, S. 211–229.
- Pudowkin, Wsewolod: *Über die Montage [1949]*. In: ders.: *Die Zeit in Großaufnahme. Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen*. Berlin 1983, S. 329–349.
- Pugmire, David: *Emotionen und ihre empirische Untersuchung*. In: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009, S. 327–359.
- Radkau, Joachim: *Die Ära der Ökologie. Eine Weltgeschichte*. München 2011.
- Rancière, Jacques: *Une fable sans morale. Godard, le cinéma, les histoires*. In: ders.: *La Fable cinématographique*. Paris 2001, S. 217–237.
- Rapp, Christoph: *Aristoteles: Bausteine für eine Theorie der Emotionen*. In: Hilge Landweer, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, Berlin 2008, S. 47–67.
- Ricœur, Paul: *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*. Paris 1960.
- Ritter, Martin: *Schuld II. 1. Hebräische Bibel und Frühjudentum*. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 8. Darmstadt 1995, S. 1446–1447.
- Rivette, Jacques: *De l'abjection*. In: *Cahiers du cinéma* (Juni 1961), H. 120, S. 54–55.
- Robinson, Jenefer: *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford 2005.
- Robnik, Drehli: *Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie*. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 246–280.
- Röttger-Rössler, Birgitt: *Emotion und Kultur. Einige Grundfragen*. In: *Zeitschrift für Ethnologie* (2002), H. 127, S. 147–162.
- Rommel-Ruiz, W. Bryan: *American History Goes to the Movies. Hollywood and the American Experience*. New York/London 2011.
- Rorty, Amélie O. (Hg.): *Explaining Emotions*. Berkeley 1980.
- Rorty, Amélie O. (Hg.): *Essays on Aristotle's Ethics*. Berkeley 1980.
- Rorty, Richard: *Solidarität oder Objektivität? Drei philosophische Essays*. Stuttgart 1988.
- Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a. M. 1992.
- Rorty, Richard: *Stolz auf unser Land. Die amerikanische Linke und der Patriotismus*. Frankfurt a. M. 1999.
- Roskamm, Wilhelm: *Mitleid*. In: Henning Ottmann (Hg.): *Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2011, S. 283–284.
- Rosteck, Thomas/Frentz, Thomas S.: *Myth and Multiple Readings in Environmental Rhetoric. The Case of AN INCONVENIENT TRUTH*. In: *Quarterly Journal of Speech* 95 (2009), H. 1, S. 1–19.
- Rowe, John Carlos/Berg, Rick (Hg.): *The Vietnam War and American Culture*. New York 1986.
- Ruppert, Martin: *Epilog auf einen Film. Der erste Nachkriegsfilm: DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*. In: *Allgemeine Zeitung* (Mainz), 20. Mai 1947.
- Rushton, J. Philippe: *Genetic Similarity Theory, Ethnocentrism, and Group Selection*. In: Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Frank Kemp Salter (Hg.): *Indoctrinability, Ideology, and Warfare*. New York/Oxford 1998, S. 369–388.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hamburg 1993 [1943].
- Sasuly, Richard: *IG Farben*. Berlin (Ost) 1952 [1947].

- Schaal, Gary S./Heidenreich, Felix: Zur Rolle von Emotionen in der Demokratie. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63 (August 2013), H. 32/33, S. 3–11.
- Schäfer, Thomas/Tietz, Udo/Zill, Rüdiger (Hg.): *Hinter den Spiegeln. Beiträge zur Philosophie Richard Rortys mit Er widerungen von Richard Rorty*. Frankfurt a. M. 2001.
- Scheer, Monique: Are Emotions a kind of Practice (and Is that What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion. In: *History and Theory* 51 (Mai 2012), H. 2, S. 193–220.
- Schefczyk, Michael: *Verantwortung für historisches Unrecht. Eine philosophische Untersuchung*. Berlin/New York 2012.
- Scheler, Max: *Reue und Wiedergeburt* [1917]. In: ders.: *Vom Ewigen im Menschen*. Bern/München 1954, S. 27–59.
- Scherer, Bernd M./Klingan, Kathrin: Einführung. In: *Das Anthropozän-Projekt. Eine Eröffnung. Programmheft zur Veranstaltung im Haus der Kulturen der Welt*. Berlin 10.–13. Januar 2013., S. 2–7.
- Scherer, Klaus: What Are Emotions? And How Can They Be Measured? In: *Social Science Information* 44 (2005), H. 4, S. 693–727.
- Schiller Friedrich/Goethe, Johann Wolfgang von: *Der Briefwechsel*. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Norbert Oellers. Stuttgart 2009.
- Schmale, Holger: Ein Präsident, der gerne mehr tun würde. Gauck bekennt das Vergessen als zweite deutsche Schuld. Reparationsforderungen wird er in Berlin ansprechen. In: *Berliner Zeitung*, 8./9. März 2014.
- Schmitz, Hermann: *Der Leib im Spiegel der Kunst. System der Philosophie*. Bd. 2/1. Bonn 1966.
- Schmitz, Hermann: *Der Gefühlsraum, System der Philosophie*. Bd. 3/2. Bonn 1969.
- Schmitz, Hermann: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. Freiburg/München 2009.
- Schmitz, Hermann: *Das Reich der Normen*. Freiburg i. Br. 2012.
- Schneider, Birgit: Die Kurve als Evidenzerzeuger des klimatischen Wandels am Beispiel des ‚Hockey-Stick-Graphen‘. In: Karin Harrasser, Helmut Lethen, Elisabeth Timm (Hg.): *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (Mai 2009), H. 1: Sehnsucht nach Evidenz, S. 41–55.
- Schneider, Birgit: Ein Darstellungsproblem des klimatischen Wandels? Zur Analyse und Kritik wissenschaftlicher Expertenbilder und ihren Grenzen. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 38 (2010), H. 3, S. 80–90.
- Schramm, Holger/Wirth, Werner: Exploring the Paradox of Sad-Film Enjoyment. The Role of Multiple Appraisals and Meta-Appraisals. In: *Poetics* (2010), H. 38, S. 319–335.
- Schnurre, Wolfdietrich: *Film-Rundschau*. November 1946 [1946]. In: ders.: *Kritiker*. München 2010, S. 100–105.
- Schnurre, Wolfdietrich: *Rettung des deutschen Films. Eine Streitschrift* [1950]. In: ders.: *Kritiker*. München 2010, S. 269–314.
- Schwarte, Ludger: *Vom Urteilen. Gesetzlosigkeit, Geschmack, Gerechtigkeit*. Berlin 2012.
- Schwarz, Maurine Trudelle: Collective Guilt, Conservation, and Other Postmodern Messages in Contemporary Westerns. In: *American Indian Culture and Research Journal* 26 (2002), H. 1, S. 83–105.
- Schweinitz, Jörg: Genre und lebendiges Genrebewußtsein. In: *Montage/AV* 3 (1994), H. 2, S. 99–118.
- Seidensticker, Bernd: Die Grenzen der Katharsis. In: Dirk Linck, Martin Vöhler (Hg.): *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*. Berlin 2009, S. 3–20.

- Shandley, Robert R.: *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia 2001.
- Shapiro, Michael J.: The Demise of ‚International Relations‘. America’s Western Palimpsest. In: *Geopolitics* 10 (2005), H. 2, S. 222–243.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*. Minneapolis 1993.
- Shaw, Tony: *Hollywood’s Cold War*. Edinburgh 2007.
- Sheets-Johnstone, Maxine: Getting to the Heart of Emotions and Consciousness. In: Paco Calvo, Toni Gomila (Hg.): *Handbook of Cognitive Science. An Embodied Approach*. Amsterdam/Oxford/San Diego 2008, S. 453–465.
- Slaby, Jan: Emotionaler Weltbezug. Ein Strukturschema im Anschluss an Heidegger. In: Hilge Landweer (Hg.): *Gefühle. Struktur und Funktion*. Berlin 2007, S. 93–112.
- Slaby, Jan: Affektive Intentionality and the Feeling Body. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 7 (December 2008), H. 4, S. 429–444.
- Slaby, Jan: Möglichkeitsraum und Möglichkeitssinn. Bausteine einer phänomenologischen Gefühlstheorie. In: Kerstin Andermann, Undine Eberlein (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin 2011, S. 125–138.
- Sloterdijk, Peter: Wie groß ist ‚groß‘? In: Crutzen, Paul J. et al. (Hg.): *Das Raumschiff Erde hat keinen Notausgang*. Frankfurt a. M. 2011, S. 93–110.
- Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York 1992.
- Smith, Adam: *The Theory of Moral Sentiments*, hg. von Knud Haakonsen. Cambridge 2002 [1759].
- Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge 2003.
- Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford 1995.
- Smith, Murray: Empathy, Expansionism, and the Extended Mind. In: Amy Coplan, Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford 2011, S. 99–117.
- Sobchack, Thomas: Genre Film. A Classical Experience [1975]. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 121–132.
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.
- Sobchack, Vivian: ‚Frohes neues Jahr‘ und ‚Nimmt Abschied, Brüder‘. Televisuelle Montage und historisches Bewußtsein. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003, S. 129–154.
- Sobchack, Vivian: What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/Los Angeles/London 2004, S. 53–84.
- Solomon, Robert C.: *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*. Indianapolis/Cambridge 1976.
- Solomon, Robert C.: *True to Our Feelings. What Our Emotions Are Really Telling Us*. Oxford 2006.
- Sondermann, Maria Antonia: Einführung. In: Edith Stein: *Gesamtausgabe*. Bd. 5: *Zum Problem der Einfühlung*, hg. von Maria Antonia Sondermann. Freiburg 2008, S. xi–xxvi.
- Sontag, Susan: *The Imagination of Disaster*. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. New York 1966, S. 209–225.
- Stein, Edith: *Gesamtausgabe*. Bd. 5: *Zum Problem der Einfühlung*, hg. von Maria Antonia Sondermann. Freiburg 2008 [1917].
- Stern, Daniel: *The Interpersonal World of the Infant*. New York 1985.

- Stern, Daniel: *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford 2010.
- Strub, Christian: *Smith: Sympathie, moralisches Urteil und Interesselosigkeit*. In: Hilge Landwehr, Ursula Renz (Hg.): *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin 2008, S. 415–434.
- Tan, Ed S.: *Film-Induced Affect as a Witness Emotion*. In: *Poetics* 23 (1995), H. 1/2, S. 7–32.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah 1996.
- Tappolet, Christine: *Emotionen und die Wahrnehmung von Werten*. In: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 2009, S. 439–461.
- Taylor, Gabriele: *Pride, Shame, and Guilt. Emotions of Self-Assessment*. Oxford 1985.
- Taylor, Joshua C.: *America as Art*. Washington D. C. 1976.
- Tedjasukmana, Chris: *Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung*. In: *Montage/AV* 21 (2012), H. 2, S. 11–27.
- Thomas, Deborah: *Up Close and Personal. Faces and Names in CASUALTIES OF WAR*. In: Christine Gledhill (Hg.): *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana-Champaign/Chicago/Springfield 2012, S. 133–145.
- Tomkins, Silvan: *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*, hg. von Eve Sedgwick und Frank Adam. Durham 1995.
- Tracy, Jessica/Tangney, June Price/Fischer, Kurt W. (Hg.): *The Self-Conscious Emotions. The Psychology of Shame, Guilt, Embarrassment, and Pride*. New York 1995.
- Tresch, John: *Cosmologies Materialized. History of Science and History of Ideas*. In: Darrin M. McMahon, Samuel Moyn (Hg.): *Rethinking Modern European Intellectual History*. New York 2014, S. 153–172.
- Tudor, Andrew: *Genre [1973]*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 3–11.
- Turner, John W.: *Little Big Man. The Novel and the Film*. In: Gretchen M. Bataille, Charles L. P. Silet (Hg.): *The Pretend Indians. Images of Native Americans in the Movies*. Ames 1980, S. 156–162.
- Turner, Monique Mitchell/Underhill, Jill Cornelius: *Motivating Emergency Preparedness Behaviors. The Differential Effects of Guilt Appeals and Actually Anticipating Guilty Feelings*. In: *Communication Quarterly* 60 (September/Okttober 2012), H. 4, S. 545–559.
- Vaage, Margrethe Bruun: *Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm*. In: Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*. Berlin 2008, S. 29–48.
- Vaage, Margrethe Bruun: *Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement*. In: *Midwest Studies in Philosophy* 34 (2010), S. 158–179.
- Verdugo, Víctor Corral: *The Positive Psychology of Sustainability*. In: *Environment, Development, Sustainability* 14 (Oktober 2012), H. 5, S. 651–666.
- Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*, hg. von Wolfgang Beilenhoff. München 1973.
- Vetlesen, Arne Johan: *Perception, Empathy, and Judgment. An Inquiry into the Preconditions of Moral Performance*. University Park 1994.
- Vineberg, Steve: *DePalma in Vietnam*. In: *The Threepenny Review* (Sommer 1990), H. 42, S. 25–27.
- Visch, Valentijn T./Tan, Ed S.: *Categorizing Moving Objects into Film Genres. The Effect of Animacy Attribution, Emotional Response, and the Deviation from Non-Fiction*. In: *Cognition* 110 (2009), S. 265–272.

- Vöhler, Martin: Zwischen Pathos und Reflexion. Bewegte Erfahrungen in der antiken Rhetorik. In: Anke Hennig et al. (Hg.): *Bewegte Erfahrungen. Zwischen Emotionalität und Ästhetik*. Zürich 2008, S. 17–26.
- Vogl, Joseph: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. 1994, S. 7–27.
- Voss, Christiane: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin 2004.
- Voss, Christiane: *Narration, Emotion und kinematografische Illusion aus philosophischer Sicht*. In: Anne Bartsch, Jens Eder, Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln 2007, S. 312–329.
- Ward, Barbara: *Spaceship Earth*. New York 1966.
- Warshow, Robert: *The Gangster as Tragic Hero [1948]*. In: ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA/London 2001, S. 97–103.
- Warshow, Robert: *Movie Chronicle. The Westerner [1954]*. In: ders.: *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge, MA/London 2001, S. 105–124.
- Wedel, Michael: *Körper, Tod und Technik. Der postklassische Hollywood-Kriegsfilm als reflexives body genre*. In: Dagmar Hoffmann (Hg.): *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld 2010, S. 77–99.
- Wheatley, Catherine: *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*. New York/Oxford 2009.
- Wied, Minet de/Zillmann, Dolf/Ordman, Virginia: *The Role of Empathic Distress in the Enjoyment of Cinematic Tragedy*. In: *Poetics* (1995), H. 23, S. 91–106.
- Wildt, Andreas: *Die Moralspezifizität von Affekten und der Moralbegriff*. In: Hinrich Fink-Eitel, Georg Lohmann (Hg.): *Zur Philosophie der Gefühle*. Frankfurt a. M. 1993, S. 188–217.
- Williams, Bernard: *Scham, Schuld und Notwendigkeit. Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*. Berlin 2000.
- Williams, Linda: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess [1991]*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 159–177.
- Wilson, Margaret: *Six Views of Embodied Cognition*. In: *Psychonomic Bulletin & Review* 9 (2002), H. 4, S. 625–636.
- Wingo, Hal et al.: *The Massacre at Mylai*. In: *LIFE Magazine*, 5. Dezember 1969, S. 36–45.
- Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung *Globale Umweltveränderungen: Welt im Wandel. Sicherheitsrisiko Klimawandel*. Berlin/Heidelberg 2008.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. 2003 [1953].
- Wolf, Burkhardt: *Das Gefährliche regieren. Die neuzeitliche Universalisierung von Risiko und Versicherung*. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Gefahrensinn. Archiv für Mediengeschichte*. München 2009, S. 23–33.
- Wolpert, Daniel Jonah: *Ending it All. Suicide and Narrative Completion*. Konferenzvortrag: *Das Nachkriegskino in Deutschland. Reflexionen des beschädigten Lebens?*, Frankfurt a. M., 6.–8. Juli 2012.
- Wright, Judith Hess: *Genre Films and the Status Quo [1974]*. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S. 60–68.
- Wurmser, Léon: *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*. Berlin/Heidelberg 1990 [1981].

- Wuss, Peter: Konflikt und Emotion im Filmerleben. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg 2005, S. 205–224.
- Yanal, Robert J.: Paradoxes of Emotion and Fiction. University Park 1999.
- Zalasiewicz, Jan et al.: Are We Now Living in the Anthropocene? In: GSA Today 18 (Februar 2008), H. 2, S. 4–8.
- Zalasiewicz, Jan/Williams, Mark/Steffen, Will/Crutzen, Paul J.: The New World of the Anthropocene. In: Environmental Science & Technology 44 (April 2010), H. 7, S. 2228–2231.
- Zarzosa, Augustin: Melodrama and the Modes of the World. In: Discourse 32 (2010), H. 2, S. 236–255.
- Zebel, Sven/Doosje, Bertjan/Spears, Russell: It Depends on your Point-of-View. Implications of Perspective-Taking and National Identification for Dutch Collective Guilt. In: Nyla R. Branscombe, Bertjan Doosje (Hg.): Collective Guilt. International Perspectives. Cambridge 2004, S. 148–168.

Daten der analysierten Filme

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (D 1946), 85 Min.; Regie und Buch: Wolfgang Staudte; Kamera: Friedl Behn-Grund und Eugen Klagemann; Schnitt: Hans Heinrich; Musik: Ernst Roters; Darsteller: Hildegard Knef (Susanne Wallner), Wilhelm Borchert (Dr. Hans Mertens), Arno Paulsen (Ferdinand Brückner), Erna Sellmer (Elise Brückner), Robert Forsch (Herr Mondschein), Elly Burgmer (Mutter des kranken Kindes).

DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950), 110 Min.; Regie: Kurt Maetzig; Buch: Friedrich Wolf und Philipp Gecht; Kamera: Friedl Behn-Grund; Schnitt: Ilse Voigt; Musik: Hanns Eisler; Darsteller: Fritz Tillmann (Dr. Hans Scholz), Paul Bildt (Geheimrat Mauch), Willi A. Kleinau (Mr. Lawson), Hans-Georg Rudolph (Direktor Tilgner), Albert Garbe (Onkel Karl), Käte Scharf (Frau Scholz), Karl-Heinz Deckert (Dieter Scholz), Inge Keller (Edith Scholz), Herwart Grosse (Direktor von Decken), Theodor Vogeler (Dr. Hüttenrauch), Helmuth Hinzemann (General Schirrwind), Yvonne Merin (Tochter Mauch).

LITTLE BIG MAN (USA 1970), 139 Min.; Regie: Arthur Penn; Buch: Calder Willingham, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Thomas Berger; Kamera: Harry Stradling jr.; Schnitt: Dede Allen; Musik: John Hammond; Darsteller: Dustin Hoffman (Jack Crabb), Chief Dan George (Old Lodge Skins), Faye Dunaway (Mrs. Pendrake), Richard Mulligan (General George Armstrong Custer), Aimée Eccles (Sunshine), Kelly Jean Peters (Olga), Ruben Moreno (Shadow That Comes In Sight), Robert Little Star (Little Horse), Cal Bellini (Younger Bear), Jeff Corey (Wild Bill Hickok).

CASUALTIES OF WAR (USA 1989), 113 Min.; Regie: Brian De Palma; Buch: David Rabe; Kamera: Stephen H. Burum; Schnitt: Bill Pankow; Musik: Ennio Morricone; Darsteller: Michael J. Fox (Eriksson); Sean Penn (Meserve); Thuy Thu Le (Oahn), Don Harvey (Clark), John C. Reilly (Hatcher); John Leguizamo (Diaz), Erik King (Brownie), Jack Gwaltney (Rowan), Ving Rhames (Lt. Reilly), Dale Dye (Cpt. Hill).

AN INCONVENIENT TRUTH (USA 2006), 100 Min.; Regie: Davis Guggenheim; Kamera: Bob Richman und Davis Guggenheim; Schnitt: Jay Cassidy und Dan Swietlik; Musik: Michael Brook; Mit: Al Gore.

THE AGE OF STUPID (UK 2009), 92 Min.; Regie und Buch: Franny Armstrong; Kamera: Lawrence Gardner; Schnitt: David G. Hill; Musik: Chris Brierley; Darsteller:

Pete Postlethwaite (The Archivist); Mit: Piers und Lisa Guy, Fernand Pareau, Alvin DuVernay, Jeh Wadia, Layefa Malini, Jamila Bayyoud, Mark Lynas.

Namensregister

- Aischylos 101
Altman, Rick 186f., 194
Améry, Jean 130–132
Anderson, Benedict 6, 330
Arendt, Hannah 3–8, 38, 46, 57, 59–62, 65, 69, 115, 121, 126–130, 132f., 138, 153, 165, 179–181, 206, 218, 264, 277f., 305, 319, 330, 335
Aristoteles 15, 39–41, 49, 102, 185f., 262–264, 271f., 274, 278, 288
Armstrong, Franny 16, 259, 358
Arnold, Magda 28
Attenborough, David 266, 289f.
Augustinus 99
- Balázs, Béla 80, 82f.
Balog, James 266
Barker, Jennifer 85f.
Barthes, Roland 317
Bazin, André 84, 141
Becker, Wolfgang 135, 140, 147, 150f., 153, 157f., 160, 162, 170
Bellour, Raymond 24f., 90f., 271
Benjamin, Walter 109, 332f.
Berger, Thomas 203, 208, 220f., 358
Blücher, Heinrich 128–130
Blumenberg, Hans 15, 262–264, 275f., 278, 297, 300, 309, 312, 335
Borchert, Wolfgang 137, 179, 358
Brooks, Peter 189–192, 252
Bruun Vaage, Marghrethe 75
Bühler, Karl 82
Burgoyne, Robert 155, 183, 185, 197, 202, 255
- Capra, Frank 294
Carroll, Noël 25, 55f., 77f., 186f.
Carson, Rachel 261
Cavell, Stanley 6–9, 17, 22, 39, 49, 65–69, 71f., 79, 99, 143, 184f., 191–193, 196, 198f., 204, 209f., 239, 283, 329f., 336
Cawelti, John G. 15, 194, 198, 200f., 211
Chaplin, Charles 335
Cooper, James Fenimore 202
- Coplan, Amy 28, 44, 76, 79
Crutzen, Paul 16, 257f., 277
Custer, George Armstrong 204, 208, 211, 214f., 218, 358
- Damasio, Antonio 30f.
Darwin, Charles 35
De Palma, Brian 15, 196, 230, 232, 239f., 246, 252, 358
de Sousa, Ronald 11, 26, 29f.
Deleuze, Gilles 27, 86–92, 96, 164, 239, 241, 271
Dewey, John 11, 24, 35f., 54–57, 59, 62, 69, 92f., 114, 118
- Eisenstein, Sergej M. 80–83, 271, 315
Eisler, Hanns 170, 358
Eliot, T.S. 309f.
Elsaesser, Thomas 170
Emerson, Ralph Waldo 185, 252, 283
Esposito, Elena 313, 326
Euripides 101
- Ford, John 14f., 198f., 202, 204, 207f., 213, 217, 223
Foucault, Michel 314
Freud, Sigmund 99–102, 109, 317
Fuller, Buckminster 278
- Gledhill, Christine 15, 189–192, 194, 250
Godard, Jean-Luc 332–336
Goldie, Peter 33, 44, 79
Gore, Al 16, 259, 266–268, 270, 280–291, 293–302, 304, 358
Grodal, Thorben 10, 74f., 187
Guattari, Félix 27, 87f., 96
Guggenheim, Davis R. 16, 259, 280, 358
- Helm, Bennett 33
Heuss, Theodor 133
Hitchcock, Alfred 10, 23, 110
Hitler, Adolf 125, 133, 140f., 147f., 156, 158, 171, 173, 178, 335

- Horaz 186
Hume, David 40, 42, 47
- James, William 31, 35, 113, 189, 220, 280
Jankélévitch, Vladimir 97, 104f., 108–110, 114, 131, 250, 253, 256, 335f.
Jaspers, Karl 14, 121, 124, 128–130, 132f., 181
Jonas, Hans 315, 321
Joost, Gesche 16, 268–273, 275
- Kafka, Franz 256
Kant, Immanuel 7f., 41f., 47, 56–61, 65, 69, 184, 305, 310
Kappelhoff, Hermann 7–10, 15f., 22, 24, 44, 71, 73, 76f., 80, 82f., 93f., 112, 114, 141, 152, 170, 183, 189f., 193, 196, 212, 223–230, 232f., 250, 269, 273–275
Kierkegaard, Sören 99–101, 108, 110
Kracauer, Siegfried 4, 139f., 152f., 317, 333f.
- Laine, Tarja 11, 80, 94
Landweer, Hilge 11, 15, 22, 26–29, 34f., 40, 43, 48–54, 97, 103–109, 113, 134, 144, 146, 149, 172, 174, 178, 262–265, 274, 279, 295
Lazarus, Richard 28
LeDoux, Joseph 31
Lipps, Theodor 43
Luft, Friedrich 136–139, 145, 248, 257, 282, 287, 293
Lynas, Mark 304, 359
- Maetzig, Kurt 14, 121, 152f., 156, 159, 163, 168–171, 173, 175f., 358
Massumi, Brian 27, 41, 70, 96, 284
Merleau-Ponty, Maurice 33f., 83f., 86f.
Meyerhold, Wsewolod 82
Mitscherlich, Alexander 133
Mitscherlich, Margarete 133
Münsterberg, Hugo 80f.
- Nagin, Ray 285
Neale, Steve 186, 188, 194
Nietzsche, Friedrich 4, 44–47, 51–53, 64, 102, 115–117, 335
- Nixon, Richard 222
Nussbaum, Martha 28f., 39, 55, 106
- Olick, Jeffrey K. 3, 5, 14, 107, 118, 122–126, 128f., 131–135, 142, 144, 151–153, 198, 326, 330
- Peirce, Charles S. 112
Penn, Arthur 15, 196, 221, 232, 358
Peretz, Eyal 232, 239–241, 244, 246, 249, 254
Plantinga, Carl 10, 23, 74, 76, 78, 110–112, 186
Plessner, Helmuth 34, 36, 82f.
Postlethwaite, Pete 303, 310, 359
Prinz, Jesse 32f., 41, 44f., 47–52, 106, 178, 222
Pudowkin, Wsewolod 81
- Radkau, Joachim 16, 261, 277f., 283, 312, 327
Rancière, Jacques 332
Reddy, William 122
Ricœur, Paul 100
Rivette, Jacques 98
Robinson, Jenefer 24, 31f., 208
Rorty, Richard 3, 5, 39, 57, 62–67, 69, 115, 195, 197, 255, 305, 330
- Sartre, Jean-Paul 10f., 106
Scheler, Max 99f., 109f.
Scherer, Klaus 28, 116, 257f.
Schmitz, Hermann 11, 22, 24, 34, 36, 47–49, 51f., 57, 91f., 103f., 113, 156
Schnurre, Wolfdietrich 139, 141f., 149, 161
Schöll, Norbert 135, 140, 147, 150f., 153, 157f., 160, 162, 170
Shandley, Robert 135f., 141–144, 148–152, 154
Simmel, Georg 82
Slotkin, Richard 15, 198–200, 206, 208, 212f., 216, 218–220, 222f., 229, 231
Smith, Adam 41
Smith, Greg M. 76–78
Smith, Murray 74f.
Sobchack, Vivian 12, 84–86, 186f., 307
Solomon, Robert C. 28f.

Staudte, Wolfgang 14, 151, 158, 358

Stein, Edith 43 f., 53, 79 f., 88

Stern, Daniel 24, 36, 90 f., 146

Tan, Ed S. 10, 74–77

Thoreau, Henry David 283

Vertov, Dziga 81

Vischer, Friedrich Theodor 43

Voss, Christiane 30, 79

Ward, Barbara 278

Warhol, Andy 184

Wayne, John 208, 212 f., 224

Whitman, Walt 209

Wundt, Wilhelm 82

Wurmser, Léon 101, 107

Register der Filmtitel

- AN INCONVENIENT TRUTH (USA 2006, Davis Guggenheim) 16, 259f., 262, 267, 270, 274, 280f., 283, 286–288, 290–292, 294f., 297, 301–303, 305, 307, 319, 321, 324, 327, 358
- APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) 217, 224
- ARE WE CHANGING PLANET EARTH? (UK 2006, Nicolas Brown und Stephen Cooter) 260, 290
- ATTACK (USA 1956, Robert Aldrich) 223
- AVATAR (USA 2009, James Cameron) 220, 280
- BATAAN (USA 1943, Tay Garnett) 226
- BLOW OUT (USA 1981, Brian De Palma) 239
- BONNIE AND CLYDE (USA 1967, Arthur Penn) 196, 223
- BROKEN ARROW (USA 1950, Delmer Daves) 202
- BROKEN BLOSSOMS (USA 1918, D.W. Griffith) 89
- CAN WE SAVE PLANET EARTH? (UK 2006, Nicolas Brown und Stephen Cooter) 260
- CARRIE (USA 1976, Brian De Palma) 239
- CASUALTIES OF WAR (USA 1989, BRIAN DE PALMA) 15, 196, 222, 224, 226, 230–234, 238–241, 248, 250, 254f., 358
- CAT BALLOU (USA 1965, Elliot Silverstein) 210
- CHASING ICE (USA 2012, Jeff Orlowski) 266
- CHEYENNE AUTUMN (USA 1964, John Ford) 14, 207
- CHILDREN OF MEN (USA/UK 2006, Alfonso Cuarón) 324
- COMING HOME (USA 1978, Hal Ashby) 224
- DANCES WITH WOLVES (USA 1990, Kevin Costner) 203
- DER AUGENZEUGE, No.132/1948 (D 1948, DEFA) 173
- DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950, Kurt Maetzig) 14, 121, 124, 155–162, 167, 169, 173, 176, 178, 180, 330, 358
- DER RUF (D 1949, Josef von Báky) 153
- DIE BUNTKARIERTEN (D 1949, Kurt Maetzig) 153, 158
- DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (D 1946, Wolfgang Staudte) 14, 121, 124, 136, 139–146, 149, 151–153, 155, 166, 179f., 330, 358
- DIE TODESMÜHLEN / DEATH MILLS (USA 1946, Hanuš Burger) 125
- DIE UNBESIEGBAREN (DDR 1953, Arthur Pohl) 158
- DRUMS ALONG THE MOHAWK (USA 1939, John Ford) 207
- EHE IM SCHATTEN (D 1947, Kurt Maetzig) 140, 152f.
- FEMME FATALE (F 2002, Brian De Palma) 239
- FORT APACHE (USA 1948, John Ford) 202, 223
- FULL METAL JACKET (USA/UK 1987, Stanley Kubrick) 243
- GUNG HO! – THE STORY OF CARLSON'S MAKING ISLAND RAIDERS (USA 1943, Ray Enright) 226
- HEARTS AND MINDS (USA 1974, Peter Davis) 230
- HIGH NOON (USA 1952, Fred Zinneman) 143
- HISTOIRE(S) DU CINÉMA (F 1998, Jean-Luc Godard) 332–334
- IN JENEN TAGEN (D 1947, Helmut Käutner) 153
- INTERSTELLAR (USA 2014, Christopher Nolan) 324
- JUD SÜSS (D 1940, Veit Harlan) 70

- KAPO (ITA/FRA/YU 1960, Gillo Pontecorvo) 98
- KOLBERG (D 1945, Veit Harlan) 70
- LE SYNDROME DE TITANIC (F 2009, Nicolas Hulot und Jean-Albert Lièvre) 259, 307, 324
- LIEBE '47 (D 1948, Wolfgang Liebeneiner) 153
- LIFE ON EARTH (UK 1979, David Attenborough) 290, 335
- LITTLE BIG MAN (USA 1970, Arthur Penn) 15, 196, 198, 202–208, 210 f., 213–215, 217–222, 254 f., 358
- MATRIX-Trilogie (USA 1999–2005, Wachowski Brothers) 324
- MEIN KAMPF (S/D 1960, Erwin Leiser) 126
- MEMENTO (USA 2000, Christopher Nolan) 193
- MISSING IN ACTION (USA 1984, Joseph Zito) 224
- MORITURI (D 1948, Eugen York) 154
- NUIT ET BROUILLARD (FRA 1955, Alain Resnais) 126
- PLATOON (USA 1986, Oliver Stone) 224
- RAMBO – FIRST BLOOD PART II (USA 1985, George P. Cosmatos) 224
- RIO GRANDE (USA 1950, John Ford) 223
- ROTATION (D 1949, Wolfgang Staudte) 158
- SHANE (USA 1953, George Stevens) 198
- SHUTTER ISLAND (USA 2010, Martin Scorsese) 193, 331
- SILENT RUNNING (USA 1972, Douglas Trumbull) 324
- SOYLENT GREEN (USA 1973, Richard Fleischer) 324
- STAGECOACH (USA 1939, John Ford) 199, 207
- STERNE (DDR/BG 1959, Konrad Wolf) 170
- SUPPORT YOUR LOCAL SHERIFF! (USA 1969, Burt Kennedy) 210
- TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese) 224
- THE 11TH HOUR (USA 2007, Leila und Nadia Connors) 259, 270, 324
- THE AGE OF STUPID (UK 2009, Franny Armstrong) 16, 259 f., 262, 270, 276, 303–307, 311–315, 318–321, 323–325, 358
- THE BIG PICTURE: A NATION BUILDS UNDER FIRE (USA 1967, Harry Middleton) 212
- THE DAY AFTER TOMORROW (USA 2004, Roland Emmerich) 9, 280, 303
- THE DEER HUNTER (USA 1978, Michael Cimino) 224
- THE FURY (USA 1978, Brian De Palma) 239
- THE GRADUATE (USA 1967, Mike Nichols) 208
- THE GREAT DICTATOR (USA 1940, Charles Chaplin) 335
- THE GREAT GLOBAL WARMING SWINDLE (UK 2007, Martin Durkin) 281, 307
- THE GREAT WARMING (USA/CAN 2006, Michael Taylor) 259, 307, 319
- THE GREEN BERETS (USA 1968, John Wayne/Ray Kellogg) 212, 217, 223 f.
- THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALENCE (USA 1962, John Ford) 198
- THE SEARCHERS (USA 1956, John Ford) 207 f., 213
- THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON (USA 1941, Raoul Walsh) 208, 216
- THEY WERE EXPENDABLE (USA 1945, John Ford) 15, 223
- TRIUMPH DES WILLENS (D 1935, Leni Reifensstahl) 70
- UNFORGIVEN (USA 1992, Clint Eastwood) 14
- WHY WE FIGHT (USA 1942–1945, Frank Capra) 294
- ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (D 1947, Harald Braun) 151 f., 161