

Herbert Schwaab

Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1105>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwaab, Herbert: *Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur*. Münster: LIT 2010 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 15). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1105>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://nuetzliche-bilder.de/bilder/wp-content/uploads/2018/04/Schwaab_Cavell_Onlineversion.pdf

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0 License. For more information see:

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



Herbert Schwaab

**ERFAHRUNG DES GEWÖHNLICHEN
STANLEY CAVELLS FILMPHILOSOPHIE ALS THEORIE
DER POPULÄRKULTUR**

MEDIEN' WELTEN

LIT

Herbert Schwaab

ERFAHRUNG DES GEWÖHNLICHEN

Medien ' Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 15
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

LIT

Herbert Schwaab

**ERFAHRUNG DES GEWÖHNLICHEN
STANLEY CAVELLS FILMPHILOSOPHIE
ALS THEORIE DER POPULÄRKULTUR**

LIT

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Rolf F. Nohr unter Verwendung eines Screenshots aus IT HAPPENED ONE NIGHT © Columbia Motion Picture.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Columbia Pictures/Sony Pictures

Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski

<http://www.tatendrang-design.de>

Satz: Rolf F. Nohr

© Lit Verlag Münster 2010

Grevener Straße / Fresnostraße 2 D-48159 Münster

Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Chausseestr. 128 / 129 D-10115 Berlin

Tel. 030-280 40 880 Fax 030-280 40 882

e-Mail: berlin@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de/berlin/>

Die Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons:

Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen

3.0 Unported Lizenz. (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de>)



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen

Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über

<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-10985-9

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

	Danksagung	11
	1. Einleitung: Ein Philosoph im Kino	13
	Der Anspruch des Populären	14
	Philosophie der Medien und der Ort des Denkens	17
	Unterhaltung und Erkenntnis	21
	Der Kanon des Gewöhnlichen	23
	Perspektiven und Lektüren	25
	Die Grenzen der Cultural Studies	27
	Das Gewöhnliche, das Fernsehen und die Philosophie der Populärkultur	29
	2. “Must We Mean What We Say?” – Ästhetik, Sprache, Alltag	33
	2.1 <i>Zusammenhänge des Sprechens</i>	35
	Neigungen	36
	Das Gesagte und das Ungesagte	38
	Die Therapie der Philosophie der Alltagssprache	40
	2.2 <i>Die Sprache der Kritik und der Interpretation</i>	42
	‘Intentional fallacies’ und der Anspruch der Intentionalität	42
	Kant und der Anspruch des ästhetischen Urteils	47
	Zwei Arten von Wissen: „Knowing and Acknowledging“	51
	2.3 <i>Die Perspektive der Philosophie der Alltagssprache</i>	54
	Exemplarität	54
	Alltag und Populärkultur	56
	Psychologie: Rückprojektionen des Textes	58

63	3. „The World Viewed“: Filmische Weltansichten
66	3.1 <i>Erinnerungen</i>
67	Die Methode der Erinnerung
70	Publikum und Subjektivität: ‚a claim is made upon my privacy‘
72	3.2 <i>Ontologische Reflexionen über die betrachtete Welt</i>
	<i>Fotografie</i>
76	Der Schutzraum der Leinwand: Automatismus und Entsubjektivierung
78	Betrachten: Bewegte und bewegende Bilder des Skeptizismus
79	„leaving room for thought“
81	Die magische Herkunft der Weltansichten
83	Distanz und Anonymität
84	Das infantile Reich des Films
86	3.3 <i>Reading: Transaktionen mit filmischen Texten</i>
86	Film, Zuschauer und Erfahrung
88	Erscheinung und Erscheinen: Metaphysische Verzögerungen
89	„cinematic circle“
92	Sprachformen und Medium
93	Problematische Strategien der Selbstreflexivität
97	Manierismus und Politik
98	Improvisation und physische Präsenz: „photogenesis“
101	Theatralisierung und Entfremdung
102	Voraussetzungslosigkeit
104	3.4 <i>Eine Welt ohne mich: Die Philosophie der betrachteten Welt</i>
105	Die sich enthüllende Welt
107	Subjektivitätsfantasien
109	Jenseits der Sprache
113	4. „Pursuits Of Happiness“. Die Philosophie der Unterhaltung
114	Unauffällige Filme
119	‚An excessively obvious cinema‘– Die Philosophie des gewöhnlichen Films
122	4.1 <i>Das Populäre</i>
123	Unterhaltung und Genre
124	Unterhaltung, Fantasie, Utopie
127	Rechtfertigungsstrategien des Populären
129	Glückliche Unterhaltungen

Gesellschaftliche Räume des Populären	132
Moralischer Perfektionismus	134
Der Alltag und das Gewöhnliche: Die Poesie der vorgestellten Wirklichkeit	137
4.2 <i>Erfahrung von Filmen/ Erfahrung in Filme</i>	140
Erfahrung in der Philosophie und in der Ästhetik	141
Die Philosophie des Transzendentalismus und Erfahrung	144
Die Erfahrung des Objektes	146
Eigentum und Erfahrung	149
Wissen und Erfahrung	153
Das Ereignis des Films	155
Wer erforscht wen?	158
All unser Leben sei ein Fest	159
4.3 <i>Die Philosophie der Wiederverheiratungskomödie</i>	162
Der Andere	164
Medium und Genre der Komödie der Wiederverheiratung	170
Connecticut und der Beziehungsraum des Komischen	171
4.4 <i>„Overreading“ – „Underreading“: Typik und Interpretationen</i>	176
Gelesen-werden: Die Therapie des Populären	178
„Sehen als“: Enten, Hasen, Filme	180
Die Stimme des Textes	182
Die produktive Fantasie der Interpretation	183
4.5 <i>Kant verfilmen: Filmphilosophie und Unterhaltungskino</i>	185
Das Selbstwissen des Films und seiner Betrachter	186
Fragile Bilder von Grenzen: IT HAPPENED ONE NIGHT	187
Zensur und Fantasie: Die Anerkennung der Fremdheit des Anderen	191
Die Sprache der Philosophie des Films	195
Die Produktivität der Philosophie des Films	200
Komödien lesen	201

207	5. Das Melodrama der Philosophie: „Contesting Tears“
209	<i>5.1 Lesarten des Melodramas</i>
211	Cavells Verteidigung des Melodramas
213	Die melodramatische Einbildungskraft: Die Sprachkritik des Melodramas
215	Die ‚weibliche‘ Stimme: GASLIGHT
222	„Just a personal idiosyncrasy. We’re are all entitled to them:“ NOW, VOYAGER
229	Peinliche Bilder: Williams, Cavell und STELLA DALLAS
238	Blickinversion und Anerkennung: LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN
243	<i>5.2 Der Alltag des Melodramas</i>
244	Autobiografische Übungen
247	Das Argument der Cultural Studies
251	6. Erfahrung und Cultural Studies
253	<i>6.1 Die Geschichte der Cultural Studies als eine Aneignung alltäglicher Erfahrung</i>
254	Close Reading: F. R. Leavis
255	Lebensformen
257	Kultur als Erfahrung
260	Erfahrung als Subjektivität
263	Cultural Studies als Wissenschaft der Erfahrung
265	<i>6.2 Textualismus und Skeptizismus der Cultural Studies</i>
265	Der ‚theoretische Krach‘ und die beschädigte Erfahrung
267	Semiotischer Widerstand
269	‚Masterdisk-Diskurse‘: Die Grenzen der Cultural Studies
273	Die Philosophie der Alltagssprache und der Strukturalismus
276	<i>6.3 Die Therapie des Skeptizismus: Das Gewöhnliche und die Cultural Studies</i>
276	Affekt und Bedeutung
280	Existenzmodus und Intensität
281	Das Banale und das Gewöhnliche
284	<i>6.4 Die Ästhetik der Cultural Studies: Gegenstände und Methoden</i>
284	Kritik: Der Impuls der ästhetischen Diskriminierung
286	Die Macht der Unterscheidungen: Simon Frith
290	Die Offenheit geschlossener Texte: Interpretationsgemeinschaft und ‚mediasphere‘

Kindheit und Erinnerung	294
<i>6.5 Unreading the Popular: Cavell und Cultural Studies</i>	297
Alltag und Kulturphilosophie	297
Die Widerständigkeit des Gewöhnlichen	299
Lesen und Gelesenwerden	303
Lesen als Methode der Philosophie	307
7. Das Fernsehen, das Populäre und das Gewöhnliche	311
Tatsachen des Fernsehens	311
Das ‚neue‘ Fernsehen	320
Fernsehphilosophie des Gewöhnlichen	328
7.1 <i>Er (1994-2009) – Der ästhetische Notfall</i>	336
7.2 <i>GILMORE GIRLS (2000-2007) – Die „deep immersion“ in die Populärkultur</i>	350
7.3 <i>KING OF QUEENS (1998-2007) – Lebensformen</i>	363
7.4 <i>7TH HEAVEN (1996-2007) – Ausfälle des Bildes</i>	380
7.5 <i>24 (2001-) – Verleugnete Stimmen</i>	391
8. Schluss: Über Anspruch und Macht der unautorisierten Kunst der Populärkultur	401
Anmerkungen	413
Bibliographie	447
Abbildungsverzeichnis	463

DANKSAGUNG

Diese Disserationsschrift ist vor allem das Ergebnis einer an das Fernsehen verschwendeten Jugend. Ich danke dem Fernsehen der 1980er und 1990er Jahre dafür, dass es mich wie kein anderes Medium mit Filmen und mit Filmgeschichte vertraut gemacht hat. Ich danke dem Fernsehen von heute dafür, dass es ein aufregendes, interessantes und widersprüchliches Medium geblieben ist. Diese Arbeit wird von der Unsicherheit darüber geprägt, ob das Medium mir soviel gegeben hat wie es mir genommen hat. In solchen Fragen findet jede Auseinandersetzung mit und Aufarbeitung von Erfahrung und Alltag ihren Inhalt.

Eine Vielzahl von Personen hatte großen Anteil daran, die Dissertation nach vielen Jahren zu einem glücklichen Ende zu bringen und nach noch vielen weiteren Jahren auch die Veröffentlichung der Arbeit zu ermöglichen. Zunächst geht mein Dank an meinen Betreuer Prof. Dr. Vinzenz Hediger, dessen pragmatische, zeitaufwendige, sorgfältige und vor allem kundige Betreuung und wissenschaftliche Unterstützung ein lange Zeit von Zweifeln geprägtes Projekt in seiner Endphase doch noch schnell zum Ziel geführt hat. Mein Dank geht auch an meine Betreuerin Prof. Dr. Eva-Maria Warth, die während der Dissertation immer eine zuverlässige und interessierte Ansprechpartnerin gewesen ist.

Für Korrekturen und vor allem für seine Freundschaft und Funktion als philosophischer Ansprechpartner danke ich Dimitri Liebsch. Markus Stauff danke ich für die produktive Diskussion des Cultural Studies-Kapitel.

Ganz besonderer Dank geht an Rolf F. Nohr, der mir nicht nur die Veröffentlichung der Arbeit in seiner Schriftenreihe ermöglicht hat, Teile der Arbeit mit mir diskutiert hat, sondern immer einer der wichtigsten Bezugspunkte zur medienwissenschaftlichen Community und vor allem ein guter Freund war (und immer noch ist).

Für Korrekturen am Manuskript der Dissertation und der Veröffentlichung danke ich Sebastian Scholz, Florian Sprenger, Gunnar Wiehl und Sarah von Derchatta.

Meine Eltern Margareta und Franz Schwaab haben mich während vieler Jahre der Dissertation immer unterstützt und somit einen sehr großen Anteil an

dieser Arbeit. Ich danke ihnen für ihr ehrliches Interesse, ihre Toleranz, für Gespräche und vor allem für ihre Geduld.

Unendlich dankbar bin ich Corinna Peil, die als Mensch und Wissenschaftlerin immer für mich dagewesen ist, deren guter Fernsehgeschmack mir viele Anregungen gegeben hat und die vor allem in den stressigen Phasen so manche Nacht (auch in weiter Ferne) durchgemacht hat, um meine Arbeit zu korrigieren und zu formatieren. Es gibt keine bessere Lektorin, und alle Fehler, die hier noch zu finden sind, werden von mir verantwortet.

Vielen weiteren Menschen danke ich für Inspiration und Freundschaft in diesen Jahren, unter anderem Lena, Daniel, Hannia, Miriam, Sebastian, Nicole und meinem Bruder Richard. Ich danke zudem Stanley Cavell, dessen Werk und vor allem auch neueren Arbeiten mir seit über 10 Jahren ausreichend ‚food for thoughts‘ geben.

Die Arbeit widme ich dem Andenken an meine liebe Schwester Dorothea Schwab. Ich hätte gerne gewusst, was sie von ihr hält.

EINLEITUNG: EIN PHILOSOPH IM KINO

In George Cukors Hollywood Melodrama *GASLIGHT* von 1944 werden wir Zeuge einer grausamen Szene. Die von Ingrid Bergman gespielte Paula wohnt in einem viktorianischen Salon der Musikdarbietung eines berühmten Pianisten bei. In diesem düsteren Film, der von den Versuchen ihres Mannes Gregory handelt, sie in den Wahnsinn zu treiben, ist es einer der seltenen heiteren Momente, die ihr gegönnt werden. Ingrid Bergmans intensive Darstellung bildet eindrucksvoll die mit Vergnügen verbundenen Momente des sich Verlierens und des Überschreitens der engen Grenzen dieser Welt und der engen Grenzen dieser unglücklichen Existenz ab. Aber diesem Vergnügen kommt etwas *dazwischen*. Ihr Mann nutzt diesen Moment höchster Verletzlichkeit im Genuss, um einen seiner vielen Versuche zu starten, sie an ihrem Verstand zweifeln zu lassen. Mit einem simplen Taschenspielertrick und einem ebenso einfachen Satz, »Paula, my watch is gone«, unterbricht er das Vergnügen auf grausame Weise und leitet damit den beklemmenden Zusammenbruch Paulas ein. Nicht nur die Uhr ist verschwunden, sondern auch ihr Vergnügen und damit ihre Fähigkeit glücklich zu sein.

GASLIGHT ist einer der Filme, die der Philosoph Stanley Cavell in seinen Arbeiten zum klassischen Hollywoodkino interpretiert hat. Die Lektüre bindet den Film an die verschiedensten Motive seiner Philosophie an: den philosophischen Skeptizismus, Emersons amerikanische Variante von Descartes' Existenzbeweis, Austins Philosophie der Alltagssprache, Derrida und die Dekonstruktion, die künstlerische Tradition der Oper und ihre Fortsetzung im filmischen Melodrama, den Wahnsinn der Gesellschaft, die Unterdrückung von Frauen und die philosophische Antwort auf diese Unterdrückung in der Figur des weiblichen Stars – und nicht zuletzt die Bedingung des Vergnügens an diesen Filmen. Diese Szene führt uns ein wichtiges Thema der Arbeiten Ca-

Abb.1: *GASLIGHT*





Abb.2: GASLIGHT, My pleasure is gone

vells vor: die Auseinandersetzung damit, was an Filmen unterhält, und die Erforschung der Natur unseres Interesses für Filme, die uns unterhalten und bewegen. Cavell weist immer wieder darauf hin, dass wir, um dieses Interesse erkunden zu können, uns mit uns selbst beschäftigen müssen und nicht immer zulassen dürfen, dass etwas den Blick auf unser Vergnügen verstellt. Man könnte sagen, dass Theorie oder unsere ›Probleme‹ mit der Populärkultur unseren Blick auf dieses Vergnügen auf ähnliche Weise verstellen wie Gregorys Manipulationsversuche.

Die Theorie kommt dann *dazwischen* und beendet das Moment unseres Unterhaltenwerdens, wenn sie auf die problematischen gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und psychologischen Bedingungen von Populärkultur hinweist. Sie kommt auch *dazwischen*, wenn wir uns in unserer kulturellen Situiertheit einer, wie es Ien Ang nennt, »Ideologie der Massenkultur« (Ang 1986, 111) und damit auch einem dummen Sprachspiel unterwerfen. Wir stellen beispielsweise fest, ›der Film hat uns gefallen, aber es war ja nur Unterhaltung‹, was ungefähr bedeutet, dass das Vergnügen nicht verdient, genauer untersucht zu werden. Oder es wird sogar befürchtet, dass uns, wenn man es genau untersuchte, all die problematischen Bedingungen von Unterhaltung vor Augen geführt würden, von denen die Theorien überborden. Theorie ebenso wie die vielgeteilte Annahme, dass sich nichts über Unterhaltung sagen lässt, kommen *dazwischen*, so dass wir nach diesem verletzlichen Moment unserer intensiven Beteiligung, ähnlich wie Paula in GASLIGHT, nur noch feststellen können: »My pleasure is gone.«

»Erfahrung des Populären« findet mit Cavells Filmphilosophie einen wichtigen Impuls für das Anliegen, die Kondition dieses *Dazwischenkommens* aufzuheben und damit zu ermöglichen, dass wir uns mit unserem Vergnügen beschäftigen und ihm dadurch einen stärkeren Nachdruck geben. Die Arbeit wird einige der Einwände ausräumen, mit deren Hilfe wir die intensiven Erfahrungen unterhaltender Filme zurückdrängen. Sie soll uns dafür bereit machen, anzuerkennen, dass das, was uns wirklich *dazwischenkommt*, der Film ist.

Der Anspruch des Populären

Ein wichtiger Einfluss Cavells sind die Arbeiten des früh verstorbenen amerikanischen Kritikers Robert Warshow. Seine in »The Immediate Experience« versammelten Essays aus den 1940er und 1950er Jahren, 2001 mit einem Nach-

wort Cavells wiederveröffentlicht, verweisen auf die ›unmittelbare‹ Erfahrung, der Populärkultur und wie diese den kulturellen Haushalt fundamental verändert hat. Die starken, neuen Reize populärkultureller Texte bewegen und irritieren den Kritiker der amerikanischen Kultur dieser Zeit, und Warshow ist einer der ersten, der dieser Irritation Herr zu werden versucht. Er wendet sich als profiliertes Filmkritiker und engagierter Filmzuschauer gegen Versuche, diesen Irritationen auszuweichen: »The sociological critic says to us, in effect: It is not I who goes to see the movies; it is the audience. The aesthetic critic says: It is not the movies I got to see; it is art« (Warshow 2001, XLI). Den Ausweichbewegungen, die bis heute in unterschiedlichen Variationen Kennzeichen kulturwissenschaftlicher Herangehensweisen sind, begegnet Warshow mit einer banalen, fast naiven Erkenntnis: »A man watches a movie, and the critic must acknowledge that he is that man« (ebd.). Dieser Mensch, der Filme sieht, hat verstanden, dass es nicht ausreicht, neue Formen mit neuen Methoden und einem neuen Vokabular zu betrachten und zu beschreiben, wenn dabei nicht berücksichtigt wird, dass die neuen Formen uns selbst als Betrachter berühren und unser Verständnis von Kultur massiv in Frage stellen. Der Kritiker muss seine Verfahren und vor allem seine Worte an den von den Gegenständen ermöglichten Erfahrungen ausrichten und akzeptieren, dass es keinen kulturellen Konsens mehr gibt und sich daher neue Gegenstände der Kritik *aufdrängen* (ebd., 9). Der Unterhaltungsfilm erschüttert die diskursiven Gewissheiten des Kulturkritikers. Er ist darauf angewiesen, diese Erfahrung zu erforschen und sich selbst in Frage zu stellen. Er muss nicht nur neue Worte, sondern auch neue Menschen finden, mit denen er sich über seine Kultur verständigen kann. ◀1

Mittlerweile sollte es nicht mehr nötig sein, diese Veränderung zu thematisieren, weil Film, Fernsehen und viele andere Gegenstände der Populärkultur in den Kanon der Künste oder wenigstens in den Kanon der für die Wissenschaft ›ansehungswürdigen‹ Gegenstände aufgenommen wurden. Aber diese Inkorporation ist häufig auch ein Mittel zur Eindämmung der von Populärkultur zugefügten Irritationen. Warshow fasst gegen diese Eindämmung gerichtet zwei Akzente zusammen, die auch die Arbeiten Stanley Cavells charakterisieren. Er stellt heraus, dass die Auseinandersetzung mit Kultur die Beschäftigung mit der eigenen Erfahrung erfordert. Sein Schreiben muss sich dabei noch nicht den in den zurückliegenden Jahrzehnten erhobenen massiven theoretischen Einwänden gegen Erfahrung stellen. Aber er ist sich bereits einer Bedrohung von Erfahrung bewusst, der mit keiner strukturalistischen oder poststrukturalistischen Fundamentalkritik am Konzept der Erfahrung beizukommen ist. Er kann daher nicht das Subjekt der Erfahrung in einer Weise autorisieren, dass es

kulturelle Gewissheiten reaffirmieren könnte. Seine Kritik ist als eine Art *post-criticism* von dem Wissen um die begrenzte Reichweite des ästhetischen Urteils gekennzeichnet.

Der zweite Akzent betrifft das Gewöhnliche. Warshow reagiert in ähnlicher Form wie später etwa die Cultural Studies auf einen Entkanonisierungsprozess. Er reagiert nicht freiwillig darauf; er antwortet auch nicht auf ein Interesse, das von außen, von der Wissenschaft oder der Ästhetik, an die Populärkultur herangetragen wird. Es sind die Texte selbst, die ihn anziehen und die ihn unterhalten, die zu einem Teil seiner Kultur werden und ihn zwingen, seine Begriffe zu hinterfragen und seinen Kanon zu verändern (ebd., XLII). Das Terrain hat sich verändert, aber auch die Art der Begegnungen. In der Beschreibung dieser Veränderung ist Warshow, worauf Cavell im Nachwort zu »The Immediate Experience« hinweist, Walter Benjamins Beschreibungen der Transformationen unserer Begriffe von Kunst durch das massenkulturelle Medium Film ähnlich. Damit zeigen sich beide als Kritiker, die auf einen *Anspruch* der Massen- oder Populärkultur reagieren (ebd., 294).

Einen ähnlichen Impuls aufgreifend, reagiert Stanley Cavell in seinen Arbeiten, die den von Warshow angedeuteten Transformationen unserer Kultur nachforschen, ebenfalls auf den Anspruch der Populärkultur. Die hier vorgelegte Arbeit versucht der Frage nachzugehen, welche Art der Auseinandersetzung, welches ›Lesen‹ diese veränderte Kultur erfordert, um dabei auch auf Leerstellen hinzuweisen, die es in der Beschäftigung mit Populärkultur gibt. Diese Arbeit will deutlich machen, dass, auch wenn die Kultur- und Medienwissenschaft das Terrain des Populären besiedelt hat, ihre Vertreter oft Probleme haben, anzuerkennen, dass *ich* dieser Leser eines Textes bin: Sie weichen den ›unmittelbaren‹ Reizen des Textes aus oder ›domestizieren‹ sie durch die Anwendung einer Technik der Interpretation.

Die Konzentration auf den Begriff der Erfahrung versucht eine spezifische Interaktion zwischen Text und Leser herauszustellen. Von einem Text und der von ihm ermöglichten oder nahegelegten Erfahrung verändert zu werden, verweist auf ein Verständnis oder eine ›Fantasie‹ von Begegnungen mit Texten, in denen der Text immer mehr als das Produkt von Aneignungen ist oder sich auf mehr als auf dem Text innewohnende Eigenschaften bezieht. Diese Arbeit fokussiert am Leitfaden von Stanley Cavells filmphilosophischen Schriften eine von den Texten des Films und Fernsehens ermöglichte ›produktive‹ Entfremdung. Populäre Medien werden daher, entsprechend einigen wichtigen Definitionen in Cavells »The World Viewed« (1979a), als Medien der Entsubjektivierung bezeichnet, was deswegen nicht als eine das Subjekt entmachtende Erfahrung gedeutet wird, weil der Betrachter im vollen Bewusstsein einer Differenz eine

Entlastung fordert, die ihm nur eine bestimmte Art von Objekten gestattet. Es gibt allerdings viele wichtige Kennzeichen, die erfüllt werden müssen, um diese Entsubjektivierung ermöglichen zu können.

Die Arbeit geht über den Korpus der von Cavell gelesenen (Film-)Texte hinaus und beschäftigt sich auch aus dem Grund mit Fernsehen, weil es das Medium ist, das am stärksten unter einer Verleugnung leidet. Dabei ist Fernsehen nach einigen nicht unwesentlichen kulturellen Veränderungen, die Filmkultur und Fernsehkultur gleichermaßen betreffen, zu einem Medium geworden, das dem Leser vielleicht besser als Film eine unverfängliche Form von Irritation und der Übertragung von Autorität erlaubt. Diese Form der Entfremdung steht allerdings in einem starken Kontrast zu einem ›klassischen‹ Verständnis von ästhetischer Irritation, wie wir es etwa von Theodor W. Adorno kennen. Adornos Kulturkritik ist paradigmatisch für einen Zugang, der beharrlich der Irritationen des Populären ausweicht und sich stattdessen dem Ungewöhnlichen und dem ›Anderen‹ der Kunst zuwendet. Diese Arbeit übt Kritik an einer Ausweichbewegung, die zu einer Zerstörung des Gewöhnlichen und damit des Menschlichen führen kann. Sie geht von der Überzeugung aus, dass das Versprechen von Alterität sich *gerade* auf dem Terrain der Populärkultur und nicht nur dort findet, wo der Erfahrung mit der Institution der hohen Kunst ein klar umgrenzter, gesicherter Raum zugeordnet wird.

Philosophie der Medien und der Ort des Denkens

Cavells Arbeiten bieten sich als eine Annäherung an eine Theorie des Populären an, weil sie *philosophisch* offen sind für die von Medien verursachten Vernichtungen und Verschiebungen von Grenzen zwischen Ich und Welt. In dem Aufsatz »The Thought of Movies« liefert er eine umfassende Definition seiner Vorstellung von einer Philosophie, die den Ort des Denkens versetzt, Grenzziehungen ignoriert und sich nicht auf ihre Institution zurückzieht, sondern vielmehr die Menschen an unvorgesehenen Orten behelligt:

»I understand it as a willingness to think not about something other than what ordinary human beings think about, but rather to learn to think undistractedly about things that ordinary human beings cannot help thinking about, or anyway cannot help having occur to them, sometimes in fantasy, sometimes as a flash across the landscape; [...]« (Cavell 1984a, 9).

Dass sich in der Philosophie ebenso wie für den ›gewöhnlichen‹ Menschen ein philosophisches Problem als Denkanlass *aufdrängt*, weist uns auf Cavells Herkunft aus der Philosophie der Alltagssprache hin. In einer einfachen Version kann diese philosophische Unterdisziplin auf den Ansatz reduziert werden, dass sie sich methodisch damit auseinandersetzt, was ›wir‹ in einem be-

stimmten Umstand über etwas zu sagen geneigt sind. Bei Cavell geht es aber nie nur um die Bereinigung philosophischer Probleme, die sich einem falschen Sprachverständnis verdanken. Philosophie der Alltagssprache bezieht sich hier nicht nur darauf, dass sich uns Worte aufdrängen, sondern auch darauf, dass uns Vorstellungen heimsuchen, dass wir uns einem ›philosophischen Wetterleuchten‹ oder philosophischen Fantasien nicht entziehen können. Cavell zählt im Anschluss daran einige dieser Probleme auf:

»[...] such things, for example, as whether we can know the world as it is in itself, or whether others really know the nature of one's own experiences, or whether good and bad are relative, or whether we might not now be dreaming that we are awake, or whether modern tyrannies and weapons and spaces and speeds and art are continuous with the past of the human race or discontinuous, and hence whether the learning of the human race is not irrelevant to the problems it has brought itself« (ebd.).

Das ist ebenso die Aufstellung einiger bekannter philosophischer Probleme wie die Aufzählung einiger die Menschen unmittelbar betreffender Probleme, die sich nicht voneinander trennen lassen und die Menschen immer wieder bedrängen, ohne dass je eine Lösung gefunden werden könnte. Das entspricht aber der menschlichen Natur, wie Cavell in einer eleganten Überleitung zu Kants berühmten Satz aus der »Kritik der reinen Vernunft« feststellt:

»Such thoughts are instances of that characteristic human willingness to allow questions for itself which it cannot answer with satisfaction. Cynics about philosophy, and perhaps about humanity, will find that questions without answers are empty; dogmatists will claim to have arrived at answers; philosophers after my heart will rather wish to convey the thought that while there may be no satisfying answers to such questions *in certain form*, there are, so to speak, directions to answers, *ways to think*, that are worth the time of your life to discover« (ebd.).

Diese Philosophie der Alltagssprache sieht sich nicht als eine Methode zur Beendigung von Philosophie. Es mag, wie Wittgensteins Spätphilosophie andeutet, um eine Bereinigung einer von falschen Vorstellungen ›verhexten‹ Sprache gehen, bereinigt von Problemen, die dann entstehen, wenn die Sprache ›feiert‹, das heißt, wenn Worte den Kontexten der gesprochenen Sprache entrisen werden. Aber die Überwindung der Philosophie kann sich Cavell nur als die Fortführung von Philosophie vorstellen. Diese Vorstellung ist sehr stark von seiner Wittgenstein-Interpretation geprägt: Es gibt einen natürlichen Impuls zur Verleugnung unserer lebensweltlichen Gebundenheit oder – im Jargon des Existenzialismus ausgedrückt – Geworfenheit, der sich am Zweifel am Anderen und an der Nichtzugänglichkeit von Fremdpsychischem entzündet. Dieser Enttäuschung ist nicht argumentativ beizukommen, sondern sie kann nur thera-

piert werden: Die Philosophie kann die Zweifel nicht ausräumen – aber sie kann den Zweifelnden behandeln.

Cavell verdient sich die Zugehörigkeit zur sogenannten postanalytischen Philosophie (Nagl 1998, 209) durch seine Bereitschaft, Philosophie an so unterschiedlichen Orten wie Alltag, Theorie, Kunst, Literatur, Politik und nicht zuletzt im Film und Fernsehen wiederzufinden. **12** Dieses Anliegen bestimmt Cavells Arbeiten seit seiner 1969 in einer ersten Ausgabe erschienenen Essaysammlung »Must We Mean What We Say?«. Das von John L. Austin und Wittgenstein geprägte Verständnis der Philosophie der Alltagssprache ermöglicht Cavell nicht nur eine extensive Nutzung der analytischen Philosophie, die Bezug nimmt auf Fragen der Ästhetik, Kritik, Existenzphilosophie und vieles mehr, er stellt sich auch, wie die Einleitung »An Audience for Philosophy« deutlich macht, die Frage nach dem Publikum der Philosophie, eine Frage, die vor allem seine daran anschließende Arbeit »The World Viewed« umtreibt.

Mit der dritten Arbeit, »The Senses of Walden« (1981b), seine Lesart von Henry David Thoreaus berühmten Selbsterfahrungsbericht »Walden – Life in the Woods«, setzt eine intensive Beschäftigung mit der Philosophie des Transzendentalismus ein, die sich nicht nur in seinen weiteren Arbeiten zu Film, sondern auch in seiner Auseinandersetzung mit der literarischen Romantik in »In Quest of the Ordinary« (1988) niederschlägt. »Conditions: Handsome and Unhandsome« (1991) knüpft daran an, geht aber vor allem mit der Erläuterung des Konzeptes des moralischen Perfektionismus, das bereits in den Filmlesarten eine wichtige Rolle gespielt hat, in die Richtung einer Darlegung von moralphilosophischen Konzepten. Die deutlichste Zusammenführung beider wichtigen Themenstellungen findet sich in dem 2004 erschienenen »Cities of Words«, einer Aufbereitung von moral- und filmphilosophischen Vorlesungen. Als Cavells Hauptwerk lässt sich »The Claim of Reason« (1979b) betrachten, die auf seiner Dissertation basierende Auseinandersetzung mit dem späten Wittgenstein, John L. Austin und dem philosophischen Skeptizismus. Obwohl es als das »akademischste« Werk von Cavell zu gelten hat, das ähnlich wie die erste Essaysammlung deutlich mit dem Werkzeug der analytischen Philosophie operiert, endet es mit einem 150-seitigen Abschnitt, der auf fast literarische Weise die menschliche Neigung zur skeptizistischen Weltverleugnung verarbeitet. Die Themenvielfalt von Cavells philosophischer Perspektive zeigt sich am deutlichsten in »Themes Out of School« von 1984. Es enthält nicht nur einige der wichtigsten Aufsätze zu Film, sondern auch zu Fernsehen, zu Kierkegaard, zur Literatur, zu analytischer Philosophie sowie den ersten Versuch, mit Jacques Derrida und der kontinentaleuropäischen Philosophie ins Gespräch zu kom-

men. Sowohl »A Pitch of Philosophy« (1994) als auch »Philosophical Passages« (1995) setzen diesen Versuch fort.

Innerhalb dieser Arbeiten, zu denen auch die 2005 erschienene Sammlung von Aufsätzen »Philosophy and the Day after Tomorrow« gehört, siedeln sich die drei Arbeiten Cavells zu Film an: »The World Viewed« (1979a), »Pursuits of Happiness« (1981) und »Contesting Tears« (1996).⁴³ Dabei ist ein Aspekt besonders hervorzuheben: Cavell bemerkt auf die Zeit der Veröffentlichung von »The World Viewed« zurückblickend: »It would have been [...] so easy not to have written it« (Cavell 2005a, 282). Aber so eigenartig es auch erschienen sein mag, dass sich ein anerkannter Harvardphilosoph in seinem zweiten Buch mit Film beschäftigt, sind diese Arbeiten zu Film auf keinen Fall als isoliert von seinen anderen Themenfeldern zu betrachten. Die Filme und ihre Lesarten stellen vielmehr die deutlichsten und damit auch einträglichsten Kreuzungspunkte dieser Motive und Ansätze dar; sie sind keine Illustrationen, die diese Themen beleuchten.⁴⁴ Cavell hebt in »Contesting Tears« eine Eignung von Film für Philosophie hervor, die über diese Reduktion auf die Aufgabe der Illustration hinausgeht:

In den letzten zwei Jahrzehnten hat Cavell zumindest im angloamerikanischen Raum und zum Teil auch in Frankreich breitere Beachtung gefunden. Eine steigende Anzahl Monographien und Übersetzungen ins Französische geben diese Aneignung wieder.⁴⁵ Die noch rar gesäten Arbeiten zu Cavells Filmphilosophie erhalten ihre stärksten Impulse von dem Filmwissenschaftler William Rothman. In »The Eye of the Camera« (1988) nimmt er einige Male auf zentrale Themenstellungen Cavells Bezug und versucht auch seine Lesarten von Filmen an ihm zu orientieren.⁴⁶ Zusammen mit Marian Keane hat Rothman 2000 den Kommentarband »Reading Cavell's The World Viewed« zum gleichnamigen Werk Cavells verfasst. Keanes und Rothmans Kommentar kann als der bisher intensivste und gelungenste Versuch bewertet werden, sich Cavells Filmphilosophie anzunähern.⁴⁷ Im deutschsprachigen Raum sind neben einigen Aufsätzen des österreichischen Philosophen Ludwig Nagl vor allem zwei weitere von ihm herausgegebene oder betreute Werke zu

»[...] to my way of thinking the creation of film was as if meant for philosophy – meant to reorient everything philosophy has said about reality and its representation, about art and imitation, about greatness and conventionality, about judgment and pleasure, about skepticism and transcendence, about language and expression« (Cavell 1996, XII).

Er spricht von einer Verschränkung von Film und Philosophie und dass sich in Filmen Probleme wie der Zusammenhang von Wirklichkeit und Repräsentation, aber auch ästhetische Fragestellungen wie der Zusammenhang von Urteil und Vergnügen artikulieren. Er behauptet aber nicht, dass Film Philosophie ist. Film *erscheint* ihm nur wie eigens geschaffen für Philosophie – eine beiläufige, aber nicht unwesentliche Einschränkung. Cavell will, wie Hilary Putnam feststellt, seine Herkunft aus der analytischen Philosophie weder verleugnen noch die Fähigkeit zum Argumentieren und das Bemühen um eine philosophische Diskussion aufgeben (in Nagl 1999,

15f). Das unterscheidet ihn deutlich von dem, was nicht nur Putnam mit einer kontinental-europäischen Neigung zur Zerstörung der Diskursfähigkeit der Philosophie identifiziert, wie sie etwa in der Philosophie der Dekonstruktion zum Ausdruck komme (vgl. Putnam 1997a). Ohne den vielfältigen Implikationen und Missverständnissen dieser Auseinandersetzung folgen und dazu Stellung beziehen zu wollen, bedeutet dies einfach, dass Cavell zwar sein Denken in einer Weise offen hält, dass ›sogar‹ ein Film zum Gegenstand des Philosophierens werden kann, dass er aber – im Gegensatz zu vielen anderen Projekten der Philosophie, die Philosophie zu einem Ende zu bringen versuchen – Philosophie fortführt und immer noch argumentierend vorgeht, ohne dabei jedoch, wie Ludwig Nagl herausstellt, einem »reduktionistischen Rationalitätskonzept« zu folgen (Nagl 2002, 163).⁸ Cavell versucht deutlich zu machen, dass die Filme etwas verhandeln, was als Beitrag zur Philosophie verstanden werden kann. Diesen Zugang beschreibe Hilary Putnam als Kontrastphänomen zur klassischen analytischen Philosophie: »[...] a film can constitute a rigorous argument, even if the rigor is not of the sort that interested Frege« (in Nagl 1999, 15f).

Unterhaltung und Erkenntnis

Die Filme werden von Cavell nicht auf die illustrative Funktion reduziert, an ihnen eine Argumentation über eine philosophische Problemstellung nachzuzeichnen, vielmehr etabliert Cavell mit diesen Arbeiten Film als einen neuen Ort des Denkens. In dem Bemühen um die Erkundung der Erfahrung wird an diesem Ort sehr deutlich auf den Betrachter als Gegenstand dieses Denkens zurückverwiesen. Es handelt sich dabei meist um die vom populären Kino ermöglichte Erfahrung, die Zuschauer und Film mit den Affekten von Lachen und Weinen in einem transgressiven Erlebnis zusammenfügen kann. Die hier angestellten Überlegungen zielen weniger darauf, eine Philosophie populärer Gegenstände von Film und Fernsehen nach- und aufzuzeichnen, sondern da-

nennen: »Nach der Philosophie« (Cavell 2001), die erste Sammlung mit ins Deutsche übertragenen Texten Cavells von 1987, die 2001 wiederveröffentlicht wurde, sowie das von Nagl editorisch betreute Schwerpunktheft zu Cavell von »Deutsche Zeitung für Philosophie« (Nagl 1998). Die zweite Aufsatzsammlung mit Werken von Cavell wurde von Davide Sparti und Espen Hammer unter dem Titel »Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen« (Cavell 2002b) herausgegeben. Dass außer der unter dem Titel »Die andere Stimme« erschienenen Übersetzung von »A Pitch of Philosophy« (Cavell 2002c) und einer 2007 erschienenen Übersetzung von »The Claim of Reason« noch keine weitere wichtige vollständige Arbeit Cavells ins Deutsche übertragen wurde, ist Zeichen einer hier etwas nachhängenden Rezeption Cavells. Insgesamt ist aber auch ein Rezeptionsdefizit in der Tendenz festzustellen, Film als eines von vielen Themen Cavells zu behandeln. Nur William Rothman und Marian Keane (2001) finden es bisher weiter erwähnenswert, dass Cavell seine Aufmerksamkeit dem unterhaltenden Film und nicht dem Kunstfilm widmet, wobei sie auch die methodischen und filmwissenschaftlichen Konsequenzen dieses Zugangs erkunden.

rauf, die in der Interaktion mit diesen Gegenständen errungene medientheoretische Kompetenz für einen alternativen wissenschaftlichen Zugang zur Populärkultur zu nutzen. Diese Versuche gehen davon aus, dass Cavell nicht nur entdeckt hat, dass ein populärer Hollywoodfilm so etwas wie ein philosophisches Argument beinhalten kann – er wäre nicht der einzige, der Filme für Gedanken dieser Art anschlussfähig gemacht hat. Aber Cavell ist es gelungen, die Kennzeichen des Zugangs zu Unterhaltungsfilmen zu einem wichtigen Aspekt des Diskurses über sie zu machen. Die Zusammenhänge einer von Filmen modulierten Subjektivität (was immer das sein mag) stellen eine wichtige Instanz der (wissenschaftlichen) Befragung zur Bedeutung eines Films dar. Cavell betont immer wieder, dass der Film das Wissen des Zuschauers und der Forschenden herausfordert, es ergänzt und verändert. Aber er lässt auch die spezifischen filmkulturellen Erfahrungszusammenhänge nicht außer Acht, indem er nach dem Publikum von Film und nach seiner eigenen Situierung innerhalb dieses Kontextes fragt, woraus ein weiterer wichtiger Impuls für die Medien- und Kulturwissenschaft resultiert.

Cavell thematisiert das Vergnügen an Filmen als ein Moment der Auseinandersetzung mit Film. Cavell aktualisiert damit ein für seine Arbeiten bestimmendes Motiv aus Kants »Kritik der Urteilskraft«: Wie der Film uns begegnet ist und wie wir ihn »gut« gefunden haben, muss im ästhetischen Urteil Ausdruck finden. Das Sprechen über Film muss in irgendeiner Form abbilden können, wie nachhaltig das Vergnügen am Film war. Im Extremfall kann das Vergnügen dazu führen, dass der Film von uns Besitz ergreift, in unseren Gedankenspielen eine Rolle spielt und unser Verhalten ändert. Diese Fragestellungen betreffen den kritischen Diskurs ebenso wie die »normale« Rezeption des Zuschauers. Die Arbeit versucht also, an Cavells Versuchen der Ergründung und Bestimmung dieser Form von Überzeugung anschließend, zu ergründen, was es bedeutet, von etwas unterhalten worden zu sein. Diese Auseinandersetzung geht über ein häufig schematisch wirkendes dualistisches Verständnis von Vergnügen in kulturwissenschaftlichen Gedankenführungen – vor allem im Zuge poststrukturalistischer Überlegungen, die unter anderem in den Cultural Studies ihre Heimat gefunden haben – hinaus. Reduziert auf das Körperliche und als Antidot zur Rationalität betrachtet, wird das Vergnügen als ein Moment des Ausweichens oder der Subversion definiert. Dabei erscheint es als ein dem Text angehafteter körperlicher Reiz, so als gäbe es auf der einen Seite den Text und auf der anderen das, was unterhält. Diese Arbeit wird deutlich machen, dass diese Art der Auseinandersetzung nicht das Unterhaltende erklärt, sondern die Erklärung *verschiebt*. In Cavells Komödien- und Melodramenlesarten gibt das Vergnügen nicht nur den Grund dazu, sich mit etwas

zu beschäftigen, sondern es ist auch Teil dessen, was die Filme erzählen und vor allem Teil der Lebensformen der in den Filmen vorgeführten Menschen, an deren Vergnügen wir über das Vergnügen am Film beteiligt sind. Diese spezifische Form von Verschränkung von Zuschauer, Figur und Film und das Moment der Autorisierung unseres Wunsches, über visuelle Erzählungen sprechen zu wollen, macht diesen Ansatz nicht nur für die Filmphilosophie, sondern auch für die Medien- und Kulturwissenschaften interessant.

Der Kanon des Gewöhnlichen

Auch wenn es schwer ist, für Erfahrung eine brauchbare Definition zu liefern, ermöglicht der Begriffshorizont dieses Wortes einen strategischen Gebrauch, den auch Cavell nutzt, um wichtige und folgenreiche Unterscheidungen zu autorisieren. Die wichtigste mit Erfahrung verbundene Unterscheidung weist darauf hin, dass ein Gegenstand nicht einfach für eine Untersuchung gefunden wird, sondern dass er sich dem Untersuchenden aufdrängt und dass es Gründe dafür gibt, warum der eine Film einen stärkeren Eindruck hinterlassen hat als der andere. Erfahrung gewinnt ihr deutlichstes Profil in der Zusammenstellung der für Cavells Arbeiten zählenden Filme.

Sowohl die 1981 veröffentlichte Arbeit »Pursuits of Happiness« als auch die 1996 veröffentlichte Essaysammlung »Contesting Tears« beschäftigen sich mit Filmen, die in den 1930er und 1940er Jahren entstanden sind. »Pursuits of Happiness« beleuchtet das Genre der sogenannten Screwball-Komödien, von denen sieben Vertreter wiederum zum von Cavell definierten Genre der *Komödie der Wiederverheiratung* zusammengefasst werden. »Contesting Tears« bestimmt das Genre des *Melodramas der unbekanntes Frau*, zu dem vier Filme gehören. Dass Cavell die Filme, über die er spricht, noch innerhalb des Zusammenhangs des Hollywoodkinos in seiner erfolgreichsten Ära als Unterhaltungsmedium betrachten konnte, ist ein nicht zu unterschätzender Aspekt dieser Filmphilosophie. Auch wenn Cavell sich in »The World Viewed« mit dem »modernen« Film oder neueren Unter-

Zum Genre der »comedy of remarriage« zählen folgende Filme: IT HAPPENED ONE NIGHT (Frank Capra, 1934), THE AWFUL TRUTH (Leo McCarey, 1937), BRINGING UP BABY (Howard Hawks, 1938), HIS GIRL FRIDAY (Howard Hawks, 1940), THE PHILADELPHIA STORY (George Cukor, 1940), THE LADY EVE (Preston Sturges, 1941) und ADAM'S RIB (George Cukor, 1949). »Contesting Tears« fasst folgende Filme zum Genre des *Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* zusammen: STELLA DALLAS (King Vidor, 1937), NOW, VOYAGER (Irving Rapper, 1942), GASLIGHT (George Cukor, 1944), und LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Max Ophüls, 1948). Alle diese Filme sind Klassiker des unterhaltenden Hollywoodkinos, die allerdings erst 30 bis 40 Jahre nach ihrer Erstrezeption zum Gegenstand philosophischer Texte wurden und bis heute immer noch werden. Cavells 2004 erschienene Arbeit »Cities of Words« wiederholt daher mit einer kleinen Ausnahme diesen Kanon und ergänzt ihn nur um zwei Filme. Einer davon ist Frank Capras MR. DEEDS GOES TO TOWN von 1936, der andere ist Eric Rohmers CONTE D'HIVER (1991), einer der wenigen neueren Filme, die von Cavell interpretiert werden.

haltungsfilmern beschäftigt und diese Auseinandersetzungen immer wieder in einzelnen Aufsätzen fortgesetzt wurden (die in »Themes out of School« (1984) und in »Cavell on Film« (2005) veröffentlicht sind), liegt der Hauptakzent seiner Arbeiten auf dem klassischen Hollywoodkino, das seine Aufmerksamkeit gerade wegen dessen Gewöhnlichkeit aufruft. Damit hat sich Cavell lange Zeit im Kontrast zu einem filmwissenschaftlichen und -kritischen Diskurs befunden, der entweder sein Interesse dem ›auffälligen‹, künstlerischen Kino widmet oder den Unterhaltungsfilm nur aufgrund seiner symptomatischen Eigenschaften liest (das, was sich dem ›normalen‹ Film als ideologischer Subtext aufgrund seiner Organisation der Sehordnung einschreibt). Diese Präferenz für das Gewöhnliche soll auch aus dem Grund herausgestellt werden, weil sie den wichtigsten Unterschied zu einem ähnlich philosophisch fundierten Zugang wie Gilles Deleuzes Filmtheorie darstellt. 19

Die von Cavell gelesenen Filme sind unauffällig. Die Begriffe des *continuity editing* oder des *invisible editing* geben etwas von der Komplexität eines Stils zum Ausdruck, dem es darum ging, nicht als Stil sichtbar zu werden und den Zuschauern keine Irritationen zuzufügen. Interpretationsstrategien wie die der Autorentheorie oder der ideologiekritischen Filmtheorie haben dementsprechend auf unterschiedliche Weise daran gearbeitet, diese *Unsichtbarkeit*, dieses Defizit der mangelnden künstlerischen Auffälligkeit zu kompensieren. Cavells Analysen setzen aber explizit am Moment des Unaufdringlichen und Offensichtlichen an, das zugleich ein Moment des (irritierenden) Gewöhnlichen ist. Die Irritation zeigt sich darin, dass diese Filme den Kritiker und Wissenschaftler stumm bleiben lassen, weil er keine Worte für diese Erfahrung zu finden scheint. Und diese Irritation steht in einer Analogie zu der Irritation, die uns die Erfahrung des alltäglichen Lebens zufügt: »[...] the difficulty of assessing them is the same as assessing everyday experience, the difficulty of expressing oneself satisfactorily, of making oneself find the words for what one is specifically interested to say« (Cavell 1981a, 41). Das Wiederfinden dieser Worte, die uns noch immer (auf andere Weise) zu fehlen scheinen, ist ein Anliegen der filmphilosophischen Arbeiten Cavells. Dies erfordert die Erforschung der Erfahrung und der mit ihr in Beziehung stehenden Lebensform. Nicht die wissenschaftliche Perspektive diktiert, welche Filme wie gesehen werden, sondern der Film wird gefunden, bevor man ihn gesucht hat. Nur als lebendiger Bestandteil der Erfahrung kann er zum Gegenstand der Philosophie gemacht werden.

In dieser Perspektive gibt es einen Nachklang von Filmen, eine Nachhaltigkeit der Erfahrung, die zum einen erklärt, warum es bei den meisten Filmen 30 bis 40 Jahre von der Erstrezeption bis zur Interpretation gedauert hat, die aber

auch das methodische Potenzial einer ›Methode der Erinnerung‹ ausschöpfen lässt. Dies wirft Fragen auf, die sich auf die unterschiedliche Verfügbarkeit von Filmen für die Forschung beziehen. Dass Cavell Filmen zuschreibt, eine eigene Stimme zu besitzen, stellt die Verfügungsgewalt des Forschenden über den Gegenstand in Frage und trägt der Tatsache Rechnung, dass sich Erinnerungen an Filme und Alltag auf vielfältige Weise überkreuzen: »We involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me« (Cavell 1979a, 154). In dem Aufsatz »The Politics of Interpretation« (Cavell, 1984c) entwickelt Cavell den Gedanken, dass wir nicht nur die Leser eines Textes sind, sondern auch von einem Text gelesen werden. Der Film nimmt nicht nur die Blicke seiner Zuschauer auf, sondern wirft diese Blicke auf sie zurück. Er berührt und beherrscht uns auf eine Weise, dass er die Verfügungsgewalt über diese Vorstellungen unseren Händen entreißen kann. Film durchkreuzt unsere Erwartungen und setzt unsere theoretischen Antizipationen außer Kraft. Cavells Arbeiten versuchen diese ›Enteignung‹ des Lesenden jenseits der Perspektive einer Relativierung von Erfahrung durch Erfahrungszusammenhänge zu erkunden.

Perspektiven und Lektüren

Cavell liefert weniger eine Methodik oder ein Schema, dem Schritt für Schritt gefolgt werden könnte, als vielmehr eine überaus produktive Möglichkeit der Perspektivierung dessen, was uns interessiert. Das dieser Perspektive angehaftete philosophische Etikett (das Etikett einer unsicheren Philosophie) entbindet ihn von der Pflicht der Theorie, diese Methodik bereitzustellen. Cavell bietet stattdessen einen Diskurs an, der in der Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrung keine falschen Sicherheiten kennt und damit der hervorstehenden Tatsache gerecht zu werden versucht, dass die narrativen und ästhetischen Erscheinungsformen visuellen Erzählens noch immer relativ rätselhaft bleiben und den größten interpretatorischen und analytischen Aufwand brauchen. Sie haben nichts weniger verdient als eine von Selbstgewissheit geprägte wissenschaftliche Technik der Analyse und klaren Unterscheidung. Diese Auseinandersetzung mit Cavell versteht sich auch als eine Kritik an Erkenntnisformen, die nicht mehr offen sind für die Irritationen von Film und die die Erfahrung von Film in einem Diskurs einzäunen, eine Gefahr, die Cavell vor allem im Nachwort zu »Pursuits of Happiness« beschreibt (Cavell 1981a, 273). Was Cavell als Alternative dazu anbieten kann, ist ein Sprechen über Film, das sich an die Kontexte der Erfahrung von Filmen zurückbindet und eine von ihr modulierte Lebensform mit den Worten untersucht, die die Alltagssprache dafür zur Verfügung stellt. Cavell gibt in »The World Viewed« zu, dass das den Eindruck

der Banalität des Gesagten vermitteln kann, oder das Gefühl, als würde das, was wir von Film wissen, einfach nur wiederholt werden (Cavell 1979a, 174). Aber dieser Diskurs versucht nicht nur, Erfahrung zu ergründen, sondern auch das Wissen von Film zu kontextualisieren, dadurch neu zu beleuchten und herauszufinden, was dieses Wissen hervorbringt und auf was es zielt. In dem Menschen, der Filme sieht, kreuzen sich ein kritischer, ein wissenschaftlicher und ein ›normaler‹ Zuschauer. Die Interdependenzen zwischen diesen einzelnen Zugangsformen zu untersuchen und auf unser Verhältnis zur Populärkultur zu beziehen, ist ein wichtiges Ziel dieser Arbeit.

Diese Arbeit versucht durch die Lektüre von vier zentralen Werken Cavells dieser Auseinandersetzung mit Film und einem daraus rekonstruierten kulturwissenschaftlichen Verfahren Kontur zu geben. Der Begriff der Lektüre verweist darauf, dass es sich hier weniger um eine systematische Darstellung als vielmehr um den Versuch einer strukturierten Interaktion mit den Gedanken Cavells handelt. Diese Lektüre versucht zu *denken* im besten philosophischen Sinn: Sie lässt sich ablenken und auf fremdes wie bekanntes Terrain führen, um dabei das Verhältnis zur Wissenschaft, zu Gegenständen, zu eigenen Vorlieben zu hinterfragen und neu zu bestimmen. Die Ausführlichkeit dieser Darstellung soll ein Defizit in der Rezeption Cavells aufarbeiten, die mangelnde Kenntnisnahme der methodischen Implikationen eines Zugangs, der sich nicht in der Aufstellung einiger im Film wiederkehrender philosophischer Motive erschöpft.

Am Anfang der Lektüren steht Cavells erste Essaysammlung »Must We Mean What We Say?« (1976), die Arbeit, mit der Cavell die analytische Philosophie für eine Vielzahl über ihr Areal hinausgehender Themenstellungen wie Ästhetik, Psychologie, Moderne Kunst und Literaturkritik öffnet. Cavell bestimmt darin ein sich mit der Philosophie der Alltagssprache kreuzendes Verständnis von Kunstkritik, das grundlegend für alle seine weiteren Arbeiten zu Film und anderen Künsten geworden ist. In den Überschneidungen von angloamerikanischer mit kontinentaleuropäischer Philosophie deuten sich auch eine produktive Kontrastierung zweier unterschiedlicher Zugänge an, die Cavell in seinen weiteren Arbeiten immer wieder miteinander in Dialog treten lässt.

Das Kapitel zu Cavells erster Arbeit zu Film, »The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film« (1979a), wird die Fortführung eines in »Must We Mean What We Say?« dargelegten Verfahrens einer sprachphilosophisch geschulten Kritik deutlich werden lassen. Als eine Reflexion *über* die Ontologie des Films, die nicht darauf aus ist, Film auf bestimmte Eigenschaften festzulegen, liefert es, wie Marian Keane und William Rothman in ihrem Kommentarband deutlich machen, ein Wissen mit dem Film und nicht über den Film (Keane/Rothman

2000, 11). Alle »The World Viewed« folgenden Arbeiten Cavells zu Film beziehen sich auf eine dort dargelegte Dialektik zwischen den unmittelbaren, bezeugenden Reizen filmischer Abbilder und der reflexiven Distanz, die der Erfahrungsraum des Films erlaubt.

Diese Arbeit gewinnt ihre stärksten Anreize zur Darlegung einer Theorie des Populären von dem 1981 veröffentlichten »Pursuits of Happiness – The Hollywood Comedy of Remarriage«, dessen Bedeutung hier darin gesehen wird, eines der wenigen Werke zu sein, das wenigstens einigermaßen überzeugend den Sinn von Unterhaltung zu erklären versteht. Cavells Lesarten von klassischen Hollywoodkomödien zeichnen auf überaus anregende und überzeugende Weise die Erfahrung dieser Filme nach und laden im Modus einer philosophischen Kritik zum Nacherleben ein. In seinem radikal retrospektiven Charakter und seiner Fokussierung des ›gewöhnlichen‹ Films zeichnet es nicht nur die intensive Interaktion des Hollywoodkinos mit menschlichen Vorstellungen und Wünschen nach, sondern es enthält darüber hinaus zahlreiche Überlegungen, die sich auf medienwissenschaftliche Problemstellungen anwenden lassen. Die Essays stecken ein Terrain der amerikanischen Populärkultur ab, das auf den Spuren der Transzendentalisten Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau eine spezifische Philosophie der Erfahrung konturiert.

Die Essaysammlung »Contesting Tears – The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman« von 1996 kann als Negation einiger von »Pursuits of Happiness« angedeuteter Existenzoptionen verstanden werden. Doch Cavell entfaltet in seinen Essays über das klassische Melodrama nicht nur eine fundierte Auseinandersetzung mit anderen Ansätzen der Filmwissenschaft und wendet sich gegen einen dort zu findenden Hang zur Herablassung gegenüber dem sogenannten ›women's film‹. Die Melodramen weisen auch auf eine Existenzmöglichkeit angesichts repressiver Bedingungen hin, indem der weibliche Star den Raum des Populären nutzt und bewohnbar macht. Die Auseinandersetzung mit anderen Theorien zum Melodrama und die Andeutung eines Spiels mit den von Film bereitgestellten Zeichen machen »Contesting Tears« anschlussfähig für Debatten, die in der Auseinandersetzung mit dem Populären eine wichtige Rolle spielen.

Die Grenzen der Cultural Studies

Der Anschluss Cavells an eine Diskussion der Cultural Studies scheint mir vor allem wegen seiner *philosophischen* Diskussion der Begriffe des Gewöhnlichen und des Populären als notwendig. Gerade weil sich diese Auseinandersetzung bei Cavell mit texttheoretischen Vorstellungen überschneidet, dient sie einer kritischen Reflexion des Textverständnisses dieser Disziplin. Eine der

Leistungen der Cultural Studies besteht darin, mit der Betonung der Offenheit des Textes und der Aktivität des Betrachters die Kontextabhängigkeit jeder kulturellen Erscheinungen deutlich gemacht zu haben. Die Arbeit wird hinter diese Errungenschaft nicht zurückgehen. Aber während die Offenheit in den Cultural Studies oft ein unbestimmter Nullpunkt bleibt, bemüht sich dieser Zugang um eine philosophische Deutung dieser Offenheit und schließt sie an Cavells Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen an.

Die philosophische Beschäftigung mit den Cultural Studies versucht die Leerstelle der Erfahrung zu besetzen, die bei ihnen zum Gegenstand einer Verleugnung geworden ist: Denn die zunehmend (und zurecht) politisierten Cultural Studies haben nach der Aneignung semiotischer und poststrukturalistischer kritischer Verfahren keinen eindeutig positiv besetzten Begriff von Erfahrung mehr, den es in der Frühphase der Cultural Studies und ihrer Beschäftigung mit der ›authentischen‹ Erfahrung alltagskultureller Praktiken noch geben konnte. Die als Teil des politischen Projekts verstandene Kritik an der Subjektivität findet sie nur noch als körperliche oder instanzlose Erfahrung vor. Die Leistungen der Cultural Studies in der Gegenstandsgewinnung und dem Vorantreiben eines emanzipatorischen Projekts leiden unter einer Verkümmernng der an Subjektivitäten zurückgebundenen Unterscheidungsfähigkeit: Sie lassen die Menschen mit ihren Erfahrungen allein oder begegnen jeder Art kommunikativen Handelns mit einer mechanischen und gleichmütigen Analysetechnik.

Hier wird versucht, dem von den Cultural Studies vertretenen Anspruch zu folgen, die kulturellen Vorlieben und Aneignungsformen möglichst vieler Menschen zu berücksichtigen und verstehen zu wollen, aber diesen mit einer Perspektive zu versöhnen, die sich davor scheut, einzelne Texte hervorzuheben und zu behaupten, dass Bedeutungen ihnen eingeschrieben seien. Dieser Versuch folgt der Überzeugung, dass das, was viele Menschen betrifft, was sie interessiert oder was sie lieben, nicht nur politisch interessant, sondern auch ästhetisch gelungen ist. Es bedarf zur Untersuchung dieser Gegenstände eines Diskurses, der nicht nur versteht, möglichst viele Gegenstände lesbar zu machen, sondern der auch auf das eingehen kann, was der Gegenstand selbst zum Lesen bringen will. Populäre Gegenstände erfordern gerade durch ihre außergewöhnliche Fähigkeit, Text und Leser in einem intensiven Erlebnis zusammenzuführen und unsere Beziehung zu Welt zu erforschen einen Zugang, der die daran beteiligten Menschen ernst nimmt. Die Auseinandersetzung mit den Cultural Studies versucht hier nicht nur deren Beschäftigung mit und Infragestellung von Erfahrung nachzuzeichnen und ihr Verhältnis zum Gewöhnlichen darzustellen, sondern auch anzudeuten, wie ein Diskurs, der die von den Cultu-

ral Studies bergwöhnten ästhetischen Unterscheidungen einführt, innerhalb dieser Theorien situiert werden könnte.

Das Gewöhnliche, das Fernsehen und die Philosophie der Populärkultur

Die vorliegende Arbeit wird immer wieder herausstellen, dass Cavells Werk nicht als Philosophie des Films, sondern als Philosophie des populären Films zu verstehen ist, die sich auf eine ›natürliche‹ Beziehung zu Film bezieht und die Auseinandersetzung mit dem modernen Film nur mit der Vorstellung eines Verlustes verbinden kann. Cavell interessiert sich für die unmittelbaren und zugleich unaufdringlichen Reize von Film in der Rekonstruktion einer idealen Rezeptionssituation. Die Begegnung zwischen Werk und Leser ereignet sich auf dem ungesicherten Terrain des Gewöhnlichen, unabhängig von einer sichtbaren Institution der Kunst, des Ereignisses oder der Autorenschaft – eine Bedingung, die weder die filmische Moderne noch das postklassische Unterhaltungskino in dieser Form erfüllen kann.

Der letzte Teil der Arbeit richtet seine Aufmerksamkeit auf die Erzählformen des Fernsehens und versucht basierend auf dem eigenen kulturellen Erfahrungshorizont und Vergnügen einen Gegenstandsbereich zu autorisieren. Wenn Cavell sich in seiner Philosophie immerzu die Frage stellt, wer das Publikum der Philosophie ist, kann ein Zugang, der sich auf ihn beruft, diese Fragestellung nicht ignorieren und muss in seiner medienwissenschaftlichen Perspektive die Frage stellen, wer das Publikum der Populärkultur ist und wo sich ein neuer Ort des Denkens findet, der dem klassischen Kino entspricht. Das Fernsehen wird hier als der Ort betrachtet, der unsere Erfahrung nicht sichert, der die Hervorbringung von Worten auf eine ähnliche Weise erschwert wie das klassische, unauffällige Hollywoodkino. Diese Arbeit will deutlich machen, dass Fernseherfahrung von einer ähnlich konstitutiven Flüchtigkeit und Beiläufigkeit gekennzeichnet ist wie Filmerfahrung. Die Ortlosigkeit des Fernsehens und sein Bemühen darum, seine Herkunft zu verbergen, ermöglicht diese Gewöhnlichkeit. Aber im Kontrast zu vielen fernsehwissenschaftlichen Ansätzen interessiert sich diese Arbeit weder für die Untersuchung der Tätigkeiten des Verbergens und des Offenlegens der Institutionen noch für die Strukturierung des Alltags durch die Bedingung des *flow*, der allen Gegenständen denselben Akzent der Flüchtigkeit verleiht. Sie interessiert sich für das, was sich innerhalb des Gewöhnlichen aus dem *flow* heraus als Gegenstand konstituiert, uns überrascht und gefangen hält, dabei aber diese Flüchtigkeit weiter mit sich trägt.

»Man braucht nur an einer anziehenden Stelle im Wald lange genug ruhig sitzen zu bleiben, damit alle seine Bewohner sich der Reihe nach vorstellen
HENRY DAVID THOREAU, »Walden – Leben in den Wäldern«

Am Ende steht ein philosophisches Verständnis von Populärkultur, das mit dem kulturwissenschaftlichen in Kontrast steht. Dieser Zugang verdankt einer von den Cultural Studies geleisteten Extension des kulturellen Feldes sehr viel, aber er will nicht viele, sondern wenige Gegenstände lesen. Die Arbeit operiert mit einem philosophischen Verständnis des Gewöhnlichen, indem es eine offene Stelle der Subjektivität bezeichnet, etwas, das auf spezifische Weise nicht ›Ich‹ ist. Das Gewöhnliche durchkreuzt in der Form der ›immediate experience‹, die Warshow beschreibt, unsere diskursiven Gewissheiten und verändert unsere Kultur. Der Akzent der Alltäglichkeit ermöglicht es dem Menschen aus seiner Selbstvergessenheit und Indifferenz erlöst zu werden und sich neu zu begegnen. Populäres Fernsehen ermöglicht so etwas wie den offenen Wunsch zu einer Zerstörung des eigenen Wissens und der Entlastung von der eigenen Kultur und der von ihr abhängigen Subjektivität. Die Arbeit versucht auch deutlich zu machen, dass sich dem Fernsehen als einem Medium der Populärkultur zuzuwenden den Versuch eines Ausweichens darstellt und als das Hinüberwechseln auf ein anderes Terrain verstanden werden kann, auf dem wir berührbar bleiben und unsere kulturelle Situiertheit erschüttert wird. Denn das so überaus häusliche Medium des Fernsehens ist noch immer nicht (vollständig) ›domestiziert‹, hat noch immer nicht seinen (festen) Platz im Haushalt gefunden – und seine ›Ungezähmtheit‹ ist nur zum Teil die Konsequenz seiner fortgesetzten Verleugnung und des Desinteresses des Menschen für das, was er zu kennen glaubt.

Eine der vielen einfachen Beschreibungen Cavells aus »The World Viewed« (1979a) weist auf eine zu selten thematisierte Differenz in den Zugangsformen zu Kunst hin: Film ist die Kunst, die ernst genommen wurde, ohne die Last der modernen Kunst (der Rückbezüglichkeit, der Erforschung des Mediums, der Zerstörung seiner narrativen Ordnung etc.) tragen und diese Last einem problematischen Subjekt des Künstlers übertragen zu müssen (Cavell 1979a, 118). Während in den letzten Jahren Arbeiten wie John T. Caldwell's »Televisuality« (1995) herausstellen, dass sich Fernsehen ästhetisch emanzipiert hat und eine dem Film gleichwertige künstlerische Erfahrung anbietet, wird diese Arbeit die Möglichkeiten erforschen, das Fernsehen immer noch als ›einfaches‹ Fernsehen, als eine ›ungezähmte‹ Kunst oder auch als Fortsetzung des klassischen Unterhaltungskinos zu betrachten.◀10 Das Fernsehen unterläuft eine belastete Subjektivität und liefert eine beiläufige Erscheinungsform, die sich auf den Gegenstand und nicht auf eine durch Institutionen gerahmte und gesicherte Kunsterfahrung (wie in Museen oder im Theater etwa) richtet. Fernsehen begegnet uns so, als bewegten wir uns in der Natur und als würden wir durch unvorhergesehene Erscheinungen berührt und verletzt. Das kulturwis-

senschaftliche Konzept des Lesens, das sich etwa in dem Titel einer Arbeit wie »Reading the Popular« (1989) von John Fiske ausdrückt, soll durch ein »Unreading« ergänzt, das lesende durch ein erfahrendes Subjekt ersetzt werden. Dieser Begriff des »Unreading« versucht das Verfügen über Theorie und Wissen in der Beziehung zu einem Gegenstand in Frage zu stellen und trachtet danach, den Betrachter ins Ungeschützte zu führen.

Daher versucht sich das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit auf intensive Weise die Frage danach zu stellen, in welchen Momenten in der Kultur Begegnungen einer Art stattfinden, die ihre Betrachter auf unmittelbare Weise beleben. Thoreau hat solche Begegnungen in der Wildnis von *Walden* beschrieben: Wir bleiben so lange sitzen, bis die Tiere des Waldes sich uns von alleine nähern. Cavell versteht diese Passage als eine Metapher für das Verhältnis Leser/Text (Cavell 1984b, 56f). Der Zugang, der sich davon ableitet, fordert den Forschenden dazu auf, in den ungeschützten Bereich seiner Kultur hinauszutreten. Dieses Terrain wird gleichermaßen bewohnt von ästhetisch überaus auffälligen Serien wie *EMERGENCY ROOM* wie von ästhetisch unauffälligen Sitcoms wie *KING OF QUEENS* – beides Formate, die gleichermaßen eine für dieses Verständnis von Medienphilosophie unverzichtbare Überzeugung vermitteln. Sie zwingen mich dazu, über sie sprechen zu wollen, sie verlangen mir aber auch ab, Worte für sie zu finden, die es noch nicht oder zu wenig zu geben scheint, weil es weder eine der Filmkritik vergleichbare Fernsehkritik gibt noch eine Institution, die die Erfahrung und den Diskurs auf eine ähnliche Weise sichert wie das Kino oder das Filmfestival. ◀11 Ob die Fernsehlesarten die an sie gestellten Ansprüche erfüllen können, ist fraglich, denn sie können noch nicht die von Cavell vorgeführte Bedingung eines jahrzehntelangen Zurückstehens von der Erfahrung erfüllen. Aber der Versuch, diese Erfahrungen zu kommunizieren, findet seine philosophische Berechtigung, wenn Cavells mit Kant getroffener Feststellung Glauben geschenkt werden darf, dass eine der Qualitäten der Philosophie die Anstrengung ist, sich die Fragen zu stellen, die sich die Menschen letztendlich niemals auf befriedigende Weise beantworten können.

»MUST WE MEAN WHAT WE SAY?« – ÄSTHETIK, SPRACHE, ALLTAG

Cavells erste Sammlung eigener Aufsätze erschien 1969 und wurde 1976 in einer erweiterten Fassung neu aufgelegt. Auch wenn die Essays kaum Hinweise auf populärkulturelle Gegenstände enthalten, bilden sie durch die Bestimmung und Erforschung der Sprache der Kritik eine Basis für die von dieser Arbeit anvisierte Kritik der Populärkultur. Das Kapitel wird herausarbeiten, wie sich dieser Ansatz in die angloamerikanische Traditionslinie der Philosophie einordnet und sich dadurch deutlich von einem kontinentaleuropäischen Verständnis von Kritik abhebt.

»Must We Mean What We Say?« versammelt seit Anfang der 1960er Jahre verfasste Arbeiten Cavells, die sich mit so unterschiedlichen Dingen wie mit der Philosophie der Alltagssprache, der analytischen Philosophie, mit Ludwig Wittgensteins und John L. Austins Überlegungen zu Sprache und Lebensformen und mit Immanuel Kants philosophischer Ästhetik beschäftigen. Es umfasst erste sogenannte *readings* von großen Werken der Weltliteratur wie Shakespeares »King Lear« oder Samuel Becketts »Endgame« sowie Überlegungen zu Kierkegaard, zum Problem der Anerkennung und der Ästhetik der modernen Musik. Aber im Mittelpunkt aller dieser Texte steht der Versuch einer Bestimmung des Ortes der Philosophie, die Suche nach einem Zusammenhang von Worten, in dem sich Alltag und Philosophie kreuzen. Die Einleitung »An Audience for Philosophy« geht dem philosophischen Impuls der Suche nach dem Gewöhnlichen nach: Cavell beschreibt darin ein Verfahren der Philosophie der Alltagssprache als das Sich-Besinnen darauf, wie Worte gemeint sind und in welchem Kontext sie ihre Bedeutung haben. Sie sollen, wie Wittgenstein es in § 116 der »Philosophischen Untersuchungen« beschreibt, von ihrem metaphysischen in den alltäglichen Gebrauch zurückversetzt werden. Das bedeutet allerdings auch, dass Worte *weg* sind, ihren Sinn verloren haben und wiedergefunden werden müssen. Daher ist ein wichtiges Element dieses Verfahrens der Versuch, sich auf eine Vergangenheit der Worte zu beziehen (Cavell 1976, XIX) – eine Vergangenheit, die Cavell nicht auf das technische Verfahren einer Rekontextualisierung des Gebrauchs von Worten reduziert, sondern die auch immer den Akzent eines Verlustes in sich trägt. Und diese fundierte Auseinanderset-

Cavell verlässt das angestammte Areal analytischer Theorieführung unter anderem für kunstphilosophische Fragestellungen und befindet sich damit zeitlich und thematisch in enger Nachbarschaft zu Philosophen wie Arthur C. Danto und Nelson Goodman oder zu Michael Fried, der als Kritiker mit deutlich philosophischen Ambitionen zu betrachten ist. Es sind beispielsweise die Verschiebungen vom Alltag in den Raum der Kunst, die Fragen der Kunst dramatisieren und die dazu führen, dass, wie Danto es in »The Transfiguration of the Commonplace« ausdrückt, Kunst die Philosophie, aber umgekehrt auch die Philosophie die Kunst aufruft: »In der Tat brauchen sie einander plötzlich, um sich gegenseitig auseinanderzuhalten« (Danto 1991, 13). Dantos »The Transfiguration of the Commonplace« oder Goodmans »Languages of Art« (dt. Titel: »Die Sprache der Kunst«, 1995) reagieren als analytische Philosophen auf die Fragen, die die Kunst an die Philosophie stellt. Cavell orientiert sich aber stärker an Michael Fried und damit an einem kritischen Paradigma. Michael Fried, mit dem Cavell seit den 1960er Jahren und bis heute in einem regen Austausch steht, führt in dem 1967 veröffentlichten Aufsatz »Art and Objecthood« in der Kritik an der minimal art den Begriff der »Theatralisierung« in der modernen Kunst ein (vgl. Fried 1998). Cavell schließt immer wieder in »Must We Mean What We Say?« und in den folgenden Arbeiten an diesen Begriff an, der unter anderem die Art der Bezugnahme eines Kunstwerkes auf seine Betrachter thematisiert.

zung mit einem sprachlichen Zusammenhang, der unser Sprechen autorisiert, soll hier als Anleitung zu einem Nachdenken über den Ort der Populärkulturtheorie dienen.

Cavell befindet sich in der Ausdehnung seines Themenfeldes in einem erstaunlich deutlichen Widerspruch zu den seinerzeit tonangebenden Tendenzen der amerikanischen Schulphilosophie. Deren starke Beeinflussung durch den logischen Positivismus war eine Folge der vom nationalsozialistischen Regime erzwungenen Emigration der Vertreter des sogenannten Wiener Kreises in die neue Heimat vorwiegend amerikanischer Universitäten. Wichtigstes Kennzeichen dieses philosophischen Ansatzes ist der Versuch der Konstruktion einer Idealsprache, auf die alle anderen Sprachen so zurückgeführt werden können, dass eindeutige Bestimmungen möglich werden. Austin und der späte Wittgenstein, die der analytischen Philosophie zugerechnet werden können, überschreiten bereits die engen Grenzen dieses Sprachverständnisses.◀12

Cavell entwickelt in »Must We Mean What We Say?« das Bild einer sich selbst transparent erscheinenden Sprache, in der uns die Worte dafür zur Verfügung stehen können, die schwierigen Erfahrungen von Kunst darstellen und verarbeiten, nicht aber unbedingt erklären zu können. Es ist sozusagen eine Kritik nach der Kritik, die sich vor dem Hintergrund des Wissens um die Kontingenz der Sprache nicht dem Sprachspiel der Kritik zu entziehen versucht. Es ist eine Methode, die keiner wissenschaftlichen Idealsprache, aber auch keines Jargons oder spezifischen Diskurses bedarf oder wenigstens den Eindruck vermittelt, diese nicht zu brauchen. Diese Kritik versucht mit den Worten zu operieren, die von den Erscheinungen aufgerufen und nahegelegt werden, eine Anwendung, die sehr deutlich die Züge der Philosophie der Alltagssprache trägt. Weil Cavell nicht zwischen der gewöhnlichen Sprache

auf der einen und der literarischen, philosophischen oder wissenschaftlichen Sprache auf der anderen Seite unterscheidet, überlagern sich Alltag, Sprache und Ästhetik auf sehr produktive Weise. Aus der einfachen Methode wird eine komplexe Sprachform, die sich auf die Dinge richtet, die uns wichtig erscheinen. Da Cavell diese Verstrickung des Beschreibenden mit den Gegenständen seiner Beobachtung thematisiert, gibt es keinen archimedischen Punkt der Kritik wie beispielsweise in der von Michel Foucault abgeleiteten Diskursanalyse. Es gibt diesen Punkt deswegen nicht, weil Cavell sich vorwiegend auf sich selbst als Quelle einer anderen Form der Diskursanalyse bezieht. Aber das bedeutet nicht den ›Relaunch‹ eines von der Diskurstheorie abgelehnten unverfänglichen Bildes von Subjektivität. Denn Cavell bietet in seinen alltagssprachphilosophischen Betrachtungen ein Medium für die Auseinandersetzung mit Erfahrung an, weil die in »Must We Mean What We Say?« gebrauchte Sprache nicht auf eine reine Subjektivität verweist, sondern auf ein Subjekt, das in seinen sprachlichen Handlungen sehr stark von den jeweiligen Kontexten seines Sprechens abhängig ist, in der Welt steht und nicht sich selbst gehört. Dieses Subjekt verfügt weder über seine Erfahrung noch über seine Worte, sondern muss (und kann) diese ergründen und sich dadurch (einigermaßen) als Subjekt als Teil einer Sprachgemeinschaft autorisieren.

2.1 Zusammenhänge des Sprechens

Der Titel dieser Arbeit und auch des ersten Essays formuliert eine einfache Frage über die Autorität und die Beweggründe unseres Sprechens, die Cavell mehr oder weniger damit beantwortet, dass wir meinen können, was wir sagen. Anlass dieses einflussreichen Aufsatzes von 1958 ist ein aus der analytischen Philosophie von Benson Mates gegen John L. Austin als einem der Begründer der Philosophie der Alltagssprache hervorgebrachter Hinweis auf einen Fehler in der Argumentation Austins. Cavell begegnet diesem Einwand mit einer gründlichen Auseinandersetzung mit Austins Sprachphilosophie, die Kurt R. Fischer »die beste und vollständigste Verteidigung der Methode der *ordinary language philosophy*, die sich in der Literatur der sprachanalytischen Philosophie findet« nennt (in Nagl 2001, 10). Dieser frühe Aufsatz bestimmt eine Richtung von Cavells Anwendung einer sich auf die gewöhnliche Sprache richtenden Methode und markiert deutlich sein eigenwilliges Verständnis von Austin – ein Philosoph, der heute im Zuge der Diskussion um den Performanzbegriff in den Kulturwissenschaften eine wahre Konjunktur erlebt. Cavell kümmert sich allerdings weniger um die Anwendbarkeit einzelner theoretischer Motive und

Kategorien Austins. Deswegen spielen bei ihm, im Gegensatz zu Judith Butlers Aneignung von Austin für den von ihr diskutierten Genderbegriff (vgl. Butler 1990), *performatives* als neu bestimmte Klasse von Äußerungen keine besondere Rolle. Cavell versucht dagegen herauszustellen, wie sehr Austin die Vorstellung und das Verständnis von Philosophie verändert hat, was auch seine spätere Auseinandersetzung mit der von Derrida geübten Kritik an Austin prägt.◀13 Cavell will deutlich machen, dass Austin nicht verstanden werden kann, wenn wir nicht verstehen, wie sehr sein Bezug auf die Alltagssprache das Verhältnis des Philosophen zu seinen Gegenständen verändert.

Neigungen

Die Philosophie der Alltagssprache wird von folgender Voreinstellung bestimmt: Sie bezieht sich auf das, was über etwas gesagt wird. Es handelt sich dabei nicht um ein privilegiertes Wissen. Sie erfordert nur beschreibende und aufzählende Methoden des Sprachgebrauchs, die bei Austin und Wittgenstein auch häufig auf ein *wir* rekurren. Dieser Ansatz stellt sich unentwegt die Frage »was würden wir sagen, wenn...«, um darauf hinzuweisen, dass die untersuchten Worte das Produkt von ›Neigungen‹ sind, was bedeutet, dass sich etwas ohne Fundierung durch eine Regel oder sonstiges Wissen aufdrängt, zum Ausdruck gebracht zu werden. Es handelt sich also um Sprachereignisse, die sich rückblickend erforschen lassen. Das bedeutet, dass es einen von zwei Ebenen des Sprechens geprägten Diskurs geben kann: eine Ebene, die Äußerungen hervorbringt und eine, die das Hervorbringen dieser Äußerungen untersucht. Cavell folgt in diesem Aufsatz einer von der Philosophie der Alltagssprache an der Philosophie geübten Kritik, die Wittgenstein in »Philosophische Untersuchungen« wohl am deutlichsten formuliert hat: Philosophie will sich dem Kontext der gesprochenen Sprache entziehen. Die von ihr erforschten Probleme entstehen laut Wittgenstein erst, »wenn die Sprache feiert« (»Philosophische Untersuchungen«, § 38). Cavell beschreibt dieses von Wittgenstein kritisierte Verständnis von Philosophie mit dem Bild einer Versetzung des Forschenden, der zu seinen Gegenständen eine sichere, aber falsche Distanz hält:

»The philosopher, understandably, often takes the isolated man bent silently over a book as his model for what using language is. But the primary fact of natural language is that it is something spoken, spoken together. Talking together is acting together, not making motions and noises at one another, nor transferring unspeakable messages or essences from the inside of one closed chamber to the inside of another. The difficulties of talking together are, rather, *real* ones: the activities we engage in by talking are intricate and intricately related to one another« (Cavell 1976, 34).◀14

Cavell bezieht sich in dieser Kritik auf die Sprechakttheorie Austins, der Sprache nicht als eine Sammlung von Aussagen (›statements‹), sondern als Handlungen auffasst, in der sich Sprechende, abhängig von Kontext und Situation des Sprechaktes, zueinander in Beziehung setzen. Dass Sprache als Handlung verstanden werden kann, in der nicht der Wortlaut einer Äußerung isoliert von den Kontexten, in der sie gefallen ist, betrachtet werden darf, erfordert eine neue Perspektive, in der die Worte und das, worauf sie gerichtet sind, betrachtet werden können. Das heißt, Worte müssen an den richtigen Ort einer mit anderen geteilten Sprache und nicht an den philosophischen Ort einer besonderen Sprache versetzt werden: »The profoundest as well as the most superficial questions can be understood only when they have been placed in their natural environments« (ebd., 41). Worte können nur verstanden werden, wenn man die sie in diesen Kontexten begleitenden Erscheinungen, ihre Implikationen, als entscheidende und prägende Merkmale der Sprache mit untersucht:

»Learning what these implications are is part of learning the language; no less a part than learning its syntax, or learning what it is to which terms apply: They are an essential part of what we communicate when we talk. Intimate understanding is understanding which is implicit. Nor could everything we say (mean to communicate), in normal communication, be said explicitly – otherwise the only threat to communication would be acoustical« (ebd., 11f).

In diesem Bild von Sprache ist die Bedeutung von Worten der Situation ihrer Hervorbringung eingeschrieben (›implicit‹). Dort werden ›intime‹ Verknüpfungen zwischen Sprechenden hergestellt, die keine Distanz zum Gesagten ermöglichen. Das Problem dabei ist, dass diese die Sprachhandlungen begleitenden Erscheinungen sich aufzählen, aber nicht hinreichend bestimmen lassen, weil es sich um flüchtige Verknüpfungen von Sprache und Kontexten handelt und weil es um verborgene, nicht offen zu Tage tretende Motive des Handelns und Sprechens geht. Cavell bezeichnet dies in einem seiner frühen Aufsätze »The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy« als das Problem der Projektion erlernter Begriffe von einem Kontext auf den anderen, die, da diese Übertragung durch kein absolutes Wissen abgesichert ist, den Sprechenden einer menschlichen Situation der Kontingenz aussetzt:

»We learn and teach words in certain contexts, and then we are expected, and expect others, to be able to project them into further contexts. Nothing insures that this projection will take place (in particular, not the grasping of universals nor the grasping of books of rules), just as nothing insures that we will make, and understand, the same projections. That on the whole we do is a matter of our sharing routes of interest and feeling, modes or response, senses of humor and of significance and of fulfilment, of what is outrageous, of what is similar to what else,

what is a rebuke, what forgiveness, of when an utterance is an assertion, when an appeal, when an explanation – all the whirl of organism Wittgenstein calls ›forms of life‹. Human speech and activity, sanity and community, rest upon nothing more, but nothing less, than this« (ebd., 52).

Diese Flüchtigkeit und Menschlichkeit unserer Situation des Sprechens werden zu einem wichtigen Motiv von Cavells Philosophie. Er bezieht sich in seiner Beschäftigung mit Wittgensteins Verständnis von Sprachregeln in »The Claim of Reason« (1979b) sehr stark auf das Phänomen ungesicherter Übereinstimmungen, welche im Moment einer sprachlichen Handlung bestehen können, sich aber über den Moment des Sprechaktes hinaus nicht festhalten lassen. Dennoch bietet die Alltagssprache besseres Material für eine Untersuchung an als das Material, das etwa dem logischen Positivismus zugrunde liegt, der sich durch die Konstruktion einer wissenschaftlichen Idealsprache den natürlichen, unreinen, undeutlichen Kontexten der gesprochenen Sprache entzieht.

Das Gesagte und das Ungesagte

Dass es nicht möglich ist, über die Kontexte einzelner Sprachhandlungen hinaus festzulegen, was gesagt werden wird, bedeutet allerdings nicht, dass wir uns dem, was wir sagen, entziehen können, dass wir dafür keine Verantwortung hätten:

»We are, therefore, exactly as responsible for the specific implications of our utterances as we are for their explicit factual claims. And there can no more be some general procedure for securing that what one implies is appropriate than there can be for determining that what one says is true. Misnaming and misdescribing are not the only mistakes we can make in talking. Nor is lying its only immorality« (Cavell 1976, 12).

Diese Verantwortung erstreckt sich sozusagen nicht nur auf das Gesagte (die expliziten Ansprüche), sondern auch auf das Ungesagte (die Äußerungen begleitenden Umstände und Motive) gleichermaßen, so dass sich dieser Blick auf eine weite Sprachebene gleichberechtigt nebeneinander stehender Erscheinungen ausdehnt. Mit »Lügen«, »Unmoral« oder »Verantwortung« werden hier allerdings Worte verwendet, die das Verhältnis des Untersuchenden zu seinen Gegenständen bewerten. Das unterstreicht das Verlangen danach, sich in die ›Heimat‹ von Worten zurückbewegen zu wollen, was auch bedeutet, dass der Untersuchende seine Beziehung zum Gegenstand deutlich macht und nicht in eine andere Sprache ausweicht. Davide Spati betont in einem Text über Cavell und Wittgenstein, dass sich die Philosophie der Alltagssprache auf die Anerkennung des Menschlichen richtet, das zugleich die Anerkennung des Zufälligen und Unbestimmten ist: Es geht darum, die eigenen Lebensformen fortzuführen.

ren, die eigenen »Zustände auszudrücken« und die der anderen anzuerkennen (Sparti 1998, 220) – also letztendlich geht es nur darum, sichtbar zu werden und selbst sehen oder sprechen zu lernen. Diese Perspektive findet ihre Impulse in Wittgensteins Beschreibung einer Wahrnehmungsanomalie: »Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen... (Man kann es nicht bemerken, – weil man es immer vor Augen hat)« (»Philosophische Untersuchungen«, § 129). Mit dem Wunsch, das bereits Verstandene verstehen zu wollen, das Unbeachtete sehen zu lernen, verschiebt sich der philosophische Fokus auf das Insignifikante, das Gewöhnliche: »Wir wollen etwas *verstehen*, was schon offen vor unseren Augen liegt. Denn *das* scheinen wir, in irgendeinem Sinne, nicht zu verstehen« (ebd., § 89).

Alle diese Wendungen und Begriffe beziehen sich nicht auf eine einfache Methode der Sprachkorrektur, sondern überführen die Philosophie der Alltagssprache auf die Ebene eines schwierigen und beziehungsreichen Diskurses. Denn John L. Austins Sprachgebrauch ist zugleich einfach und schwierig. Er führt, wie einer seiner wenigen veröffentlichten Arbeiten »How to do Things with Words« (in deutscher Sprache 1972 unter dem Titel »Zur Theorie der Sprechakte« erschienen) deutlich macht, eine am alltäglichen Sprachgebrauch orientierte philosophische Argumentation ein, aber dieser Sprachgebrauch kennt statt eindeutiger eine Vielfalt von Unterscheidungswörtern, die scheinbar nur einen einzigen Sachverhalt zu bezeichnen scheinen. Statt etwa zu sagen, eine Äußerung sei falsch, spricht er von den »infelicities« missglückter Äußerungen als Handlungen oder nennt den Gebrauch bestimmter Worte »unhappy«, und er führt noch eine Reihe anderer, sprachliche Fehlleistungen bezeichnender Worte wie z.B. »misplays«, »miscarriages«, »disrespects«, »disloyalties«, »indisciplines« oder »breaches« ein (Austin 1972, 40). Dieses Verfahren geht davon aus, dass unterschiedliche Ausdrücke auch unterschiedliche Sachverhalte repräsentieren, dass also die Übersetzung in eine Idealsprache der Natur des Gebrauchs der Sprache widerspricht oder dass der Sprachgebrauch durch die Verwendung immergleicher Unterscheidungsbegriffe verkümmert. Diese Worte und Kriterien, die Austin einführt, sind für Cavell Teil einer Therapie des falschen Sprachgebrauchs, die verlangt, Worte in ihre Heimat zurückzuführen. Diese ist aber alles andere als eine einfache Heimat, sondern eine Heimat vielfältiger, keine eindeutigen Unterscheidungen ermöglichender, aber gerade dadurch unsere Lebensformen wiedergebender Begriffe. Die Philosophie der Alltagssprache bedeutet also nicht nur das Ausräumen von philosophischen Irrtümern durch die Korrektur des Sprachgebrauchs, wie beispielsweise Gilbert Ryle (ein weiterer wichtiger Vertreter der Philosophie der Alltagssprache) und seine Arbeit »The Concept of the Mind« (in deutscher Übersetzung als »Der Be-

griff des Geistes« 1969 veröffentlicht) anzudeuten scheint. Sie bedeutet auch nicht, wie Wittgenstein suggeriert, das Ende der Philosophie, sondern deren Fortführung in einer Sprache, die die Impulse der Rückführung auf den Alltag aufgreift.

Die Therapie der Philosophie der Alltagssprache

Für Cavell stellt daher die Anwendung der Philosophie der Alltagssprache nicht einfach nur die Anwendung einer Methode dar. Die Rückkehr zu einem Ursprung bedeutet auch die Rückversetzung in einen Zustand, dem der Sprechende oder Untersuchende aus einem bestimmten Grund entrückt ist, so als habe man eine Sprache verloren und suchte diese wiederzufinden, als versuche man Worte, die fremd geworden sind, wieder vertraut zu machen. Dies wird auch als eine Methode der erinnernden Rückführung in die ›heimatlichen‹ Kontexte von Bedeutung beschrieben (Cavell 1976, XIX). Die Möglichkeit, in einen neuen Bereich heraustraten zu können, der schon immer offen vor unseren Augen lag, wird als eine Art Erweckung oder Erleuchtung beschrieben, die unter anderem in Wittgensteins Spätphilosophie Ausdruck findet.◀15 Wittgenstein stellt beispielsweise in der Einleitung eine Beziehung zu den »Confessiones« des Augustinus her. Dieses Indiz lässt Cavell in einem frühen Text »The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy« (ebd.) davon sprechen, dass Wittgenstein in den »Philosophischen Untersuchungen« oft im Stil eines Bekenntnisses schreibt und den Ton dieser Abhandlungen adaptiert. Eine weitere Entdeckung einer stilistischen Eigenheit Wittgensteins und, wie Davide Sparti hervorhebt, Cavells wichtigster Beitrag zur Wittgensteinforschung (Sparti 1998, 214) ist die Identifikation eines dialogischen Musters der Untersuchungen. Cavell schließt aus dem Stil der Untersuchungen, dass zwei Impulse des Philosophen Wittgenstein im Widerstreit liegen, was sich als der antagonistische Kampf zweier Stimmen darstellen lässt: »The voice of temptation and the voice of correctness are the antagonists in Wittgenstein's dialogues« (Cavell 1976, 71). Cavell bestreitet, dass Wittgenstein gegen den einen Impuls (oder die eine Stimme) zugunsten des anderen argumentativ angeht. Er bestreitet sogar, dass Wittgenstein überhaupt argumentiert. Er liefere vielmehr etwas wie ein Bekenntnis, eine entblößende Selbstdarstellung ab:

»In confessing you do not explain or justify, but describe how it is with you. And confession, unlike dogma, is not to be believed, but to be tested, and accepted or rejected. [...] there is virtually nothing in the *Investigations* which we should ordinarily call reasoning; Wittgenstein asserts nothing which could be proved, for what he asserts is either obvious (§126) – whether true

or false – or else concerned with what conviction, whether by proof or evidence or authority, would consist in.« (Cavell 1976, 72)

Cavells Deutung weist darauf hin, dass Wittgenstein sich selbst beschreibt und zwei widerstreitende Neigungen in einen Dialog versetzt: die Versuchung, Sprache und menschliche Kontexte wegen ihrer Unreinheit hinter sich zu lassen, und die Möglichkeit der Korrektur mit den therapeutischen Mitteln der gewöhnlichen Sprache. Der Wunsch, die menschlichen Begrenzungen durch Sprache und andere Bedingungen hinter sich zu lassen, wird unter dem Begriff Skeptizismus zu einem der zentralen Themen Cavells. Er meint damit die ›menschliche‹ Neigung zur Weltleugnung und Beziehungslosigkeit, die eine Unzufriedenheit mit der Flüchtigkeit sprachlicher Übereinstimmungen zum Thema hat, die, wie Hilary Putnam hervorhebt, Cavell auch als eine Erscheinung von Entfremdung auffasst (Putnam 1997b, 224). Die Philosophie der Alltagssprache bekämpft diese Neigung nicht dadurch, dass sie mit methodischen Korrekturen diese Probleme elegant beseitigt oder der Grundlage beraubt, was eine gängige Vorstellung von analytischer Philosophie wiedergeben würde, sondern sie ›heilt‹ den Sprechenden auf andere Weise von der Versuchung zum falschen Sprachgebrauch. Ein therapeutisches Potenzial der Philosophie der Alltagssprache findet sich in Wittgensteins Gleichsetzung von Methode und Therapie (»Philosophische Untersuchungen«, § 133). Daher argumentiert Wittgenstein nicht, sondern er will den Leser verändern:

»(...) his writing is deeply practical and negative, the way Freud's is. And like Freud's therapy, it wishes to prevent understanding which is unaccompanied by inner change. Both of them are intent upon unmasking the defeat or our real need in the face of self-impositions which we have not assessed (§108), or fantasies (›pictures‹) which we cannot escape (§115). In both, such misfortune is betrayed in the incongruence between what is said and what is meant or expressed; for both, the self is concealed in assertion and action and revealed in temptation and wish.« (ebd., 72)

In diesem Verständnis erweitert sich das Gebiet der Philosophie der Alltagssprache zu einer philosophischen Selbsterforschung, die das Selbst aus einem sprachphilosophischen Verständnis heraus als problematisch anerkennt. Für Timothy Gould stellt sich Cavells Erforschung dieses Selbst als die Suche nach der ›eigenen Stimme‹ dar, die in der Philosophie unterdrückt werde (Gould 1998, 1). Austins und Wittgensteins Beschäftigung mit der Alltagssprache können ebenso als Versuche gewertet werden, die eigene Stimme wiederzufinden (ebd., 23), und diese Suche ist immer wieder auf die Frage gerichtet, was ich sage ich oder was wir sagen und was ich meine und was wir damit meinen.

Hier findet sich ein erster Baustein für eine Theorie der Populärkultur: Die Philosophie der Alltagssprache kritisiert die Entkoppelung der philosophischen Sprache von den lebensweltlichen Zusammenhängen, die Probleme und Fragen aufwerfen. Auf eine ähnliche Weise entfremdet sich die Theorie, die sich mit populärkulturellen Gegenständen beschäftigt, von den Zusammenhängen der Erfahrung. Der Wunsch, Worte in ihre Heimat zurückzusetzen, bedeutet hier die Bereitschaft zu einer kritischen, auf die eigene Erfahrung bezogenen Auseinandersetzung mit populären Gegenständen, für die Worte gefunden werden sollen. Der Wunsch findet seine Impulse in einer sich dieser Arbeit aufdrängenden Vorstellung, dass es (noch immer) keine Worte für diese Erscheinungen gibt, dass es noch immer keine ›Stimme‹ der Populärkultur und ihrer Subjekte gibt, dass diese Subjekte von falschen (theoretischen oder ideologischen) Vorstellungen ›verhext‹ sind und befreit werden müssen. »Must We Mean What We Say?« handelt zwar noch nicht von Populärkultur, aber deutet Wege und Ansätze an, die in der Auseinandersetzung mit ihr wichtig werden können.

2.2 Die Sprache der Kritik und der Interpretation

Cavell skizziert ein Verständnis, in dem sich die Verfahren der Kritik und der Philosophie der Alltagssprache annähern und überschneiden. Es ist ein Erforschen von Worten, die gesagt wurden, aber es betrachtet die Feststellung als untrennbar von der Form, in der sie gemacht wurde. Das Medium dieser Philosophie inspiriert einen Darstellungsstil, der sich auf Erfahrung zurückbezieht und den Geltungsrahmen von Behauptungen untersucht. Cavell macht daher auch auf eine Möglichkeitsbedingung kritischer Interaktion aufmerksam, die mit einem in weiten Bereichen geteilten Verständnis von Kritik oder Interpretation konfligiert. Denn sie spielt keine Neutralität vor, die einzunehmen das Privileg einer wissenschaftlichen oder ideologiekritischen Position ist. Cavells Verständnis von Kritik ist zumindest dann zutiefst rhetorisch, wenn es die Beziehung auf Gegenstände und Vorstellungen in das Zentrum der Kritik stellt und nichts weniger wünscht als Neutralität. Dieses alltagssprachphilosophische Verständnis von Kritik bezieht sich vor allem auf die Aspekte der Intentionalität, des Mediums und des ästhetischen Urteilens.

›Intentional fallacies‹ und der Anspruch der Intentionalität

Der Titel des Buches »Must We Mean What We Say?« deutet an, dass es hier um Überlegungen über die Autorisierung von Worten geht, eine Auseinandersetzung

zung, die sich auch auf den Begriff der Intentionalität bezieht. Intentionalität ist vor allem durch den Poststrukturalismus und die Ansicht, es gäbe keinen Autor, diskreditiert worden. Aber auch das Verständnis von Film als Unterhaltungskunst lässt Intentionalität als negativ und unfilmisch erscheinen. Wenn man eine Botschaft habe, so eine Maxime, die einem bekannten Studioboss zugeschrieben wird, solle man sie doch bitte mit Wells Fargo (der Post) verschicken. Cavell ist nicht interessiert daran, die Frage zu beantworten, ob es eine Instanz gibt, die Bedeutung sichert. Aber er ist an der faktischen Existenz des Sprachspiels der Zuschreibung von Intentionen interessiert. Cavells Auseinandersetzung mit Intentionalität geht der Frage nach, warum völlig ausgeblendet werden sollte, dass eine Äußerung einen Ursprung hat oder ein Kunstwerk (weniger der Künstler) kommunizieren will. Bei aller ontologischer Unwägbarkeit darüber, was zum Beispiel in einem Film als Instanz für das zu betrachten sei, was kommuniziert wird, stellt Cavell fest, dass es ein Verlangen nach der Zuschreibung von Intentionalität gibt. Es gibt einen Anspruch der Intentionalität, ein Sprachgeschehen, dessen Spuren es auch dann zu folgen gilt, wenn es gute Gründe gibt, Intentionalität aus analytischen Gründen abzuweisen. Er ist eher am Effekt der Intentionalität interessiert, aber er versucht deutlich zu machen, dass wir dann, wenn wir an uns selbst die Neigung feststellen, von einem Autor oder von einer Instanz zu sprechen, die eine Erscheinung hervorgebracht zu haben scheint, dazu verpflichtet sind, diesen Effekt und was damit verbunden ist zu beschreiben. Im Grunde entspricht dieser Ansatz Wittgensteins Beschreibung einer philosophischen Grammatik:

»Es ist uns, als müssten wir die Erscheinungen durchschauen: Unsere Untersuchung aber richtet sich nicht auf die Erscheinungen, sondern, wie man sagen könnte, auf die – Möglichkeiten – der Erscheinungen. Wir besinnen uns auf die Art der Aussagen, die wir über die Erscheinungen machen. [...] Unsere Betrachtung ist daher eine grammatische« (»Philosophische Untersuchungen«, § 90).

In dieser Betrachtung erreicht man approximativ die Bestimmung eines Gegenstandes durch die Analyse der über ihn gemachten Äußerungen. Sie können widersprüchlich und haltlos erscheinen, aber so lange sie der Erfahrung gerecht werden und die Beziehung zum Gegenstand wiedergeben, sagen sie auch etwas über den Gegenstand selbst aus.

Cavells Beschäftigung mit dem Problem der Intentionalität in dem Essay »A Matter of Meaning It« in »Must We Mean What We Say?« bezieht sich auf eine von dem *new criticism* begonnene Diskussion. Der *new criticism*, seit den 1940er Jahren eine der wichtigsten Formationen der Literaturtheorie, entwickelte ein anti-hermeneutisches Verfahren, das unter dem Begriff des *close reading* be-

kannt geworden ist und in dem die genaue Analyse des Texts und nicht die Auseinandersetzung mit dem Autor einzige Grundlage seiner Darstellung sein soll. In diesem Zusammenhang wurde von William K. Whimsatt und Monroe C. Beardsley der Begriff der »intentional fallacy« geprägt, der darauf hinweist, dass allein der Text verifizierbares Material für literaturwissenschaftliche Untersuchungen und Interpretationen darstellt und sich alle anderen Aspekte einer Überprüfbarkeit entziehen. Diese Theorie, auf die sich Cavell (1976, 226) in seinem Aufsatz bezieht, hat bis heute eine rege Diskussion hinterlassen. Cavell argumentiert gegen diese Theorie auf der Grundlage seiner grammatischen Untersuchung der Tatsache unserer Lebensform, dass es also die Neigung gibt, Bedeutung dem Subjekt des Autors zuzuordnen und dass dies Teil einer spezifischen Erfahrung von Kunst sein kann (ebd., 215).

Cavell interessiert sich für das Sprachspiel der Autorisierung von Bedeutung als Teil einer Lebensform und er beschreibt eine die Erfahrung verarbeitende Tätigkeit der Kritik, die sich nicht mit Klassifikationen begnügt, sondern vor allem danach fragt, *warum* etwas hier an dieser Stelle ist oder gesagt wurde. Als Philosoph habe man dabei zwei Möglichkeiten: Dieser Anspruch, nach einer Intention zu suchen, kann aus naheliegenden epistemologischen Gründen geleugnet werden. Es kann aber auch der Frage nachgegangen werden, warum es diesen Wunsch gibt und wie die Erfahrung und das Verständnis eines Kunstwerkes von diesem Anspruch bestimmt werden. Cavell geht im Gegensatz zu der Befürchtung des *new criticism*, dass diese Frage das Verständnis des Kunstwerkes verhindert, davon aus, dass die *richtige* Frage nach der Intention uns einem Verständnis des Kunstwerkes näher bringt (ebd., 227). Weit davon entfernt zu einer naiven Auffassung von Autorschaft zurückzukehren, stellt dies die Erforschung einer Erfahrungssituation dar, in der sich der Eindruck von Autorschaft in einer Intensität aufdrängt, dass man sich ihm nicht entziehen kann. Diese Annahme ist Teil eines die Wahrnehmung von Kunst begleitenden Sprachspiels, das es zu rekonstruieren gilt, um die darin eingegangene Beziehung zwischen Kunst und Betrachter beschreiben zu können.

Hier werden so etwas wie die Qualität und Intensität der Bezugnahme von Kunst auf seine Betrachter beschrieben, die in den Konzepten des *new criticism* keine Heimat haben.◀16 Der *new criticism* unterschätze damit, dass Kunstformen wie die Romantik, deren Geniekult von ihm besonders abgelehnt wurde, auf etwas zielen und sich der Wunsch, die Menschen zu verändern und eine Fremdheit gegenüber der Welt zu überwinden, im Material, als Tatsache einer Lebensform, wiederfindet: »I say such things, if I am right about them, are just facts – facts of life, or art now. But it should also be said that they are grammatical facts: that they tell us what kind of object a modern work of art is« (Ca-

vell 1976, 229). Romantische Kunst richtet sich mit den rhetorischen Mitteln der Kunst an uns, nicht um Entfremdung und Isolation zu überwinden, sondern um sie mit uns zu teilen (ebd.). Theoretische Einwände gegen diese Bezugnahme durch jemand auf uns anzubringen, hieße, einem Anspruch aus dem Weg gehen, den die Worte an uns stellen:

»What it neglects is that we are to accept the words, or refuse them; wish for them, or betray them. What is called for is not merely our interest, nor our transport – these may even serve as betrayals now. What is called for is our acknowledgement that we are implicated, or our rejection of the implication« (ebd., 229).

Anerkennung hat, wie wir noch sehen werden, mit den affektiven Reizen einer Beziehung zu einem Gegenstand oder Erlebnis zu tun. Der Begriff erklärt uns weniger, was etwas ist, sondern gibt Gründe dafür, erklären zu wollen, was etwas ist und wie wir zu etwas in Beziehung stehen. Das verdeutlicht Cavells Interpretation des Fellini-Films *LA STRADA* (1954), die einzige ausführliche Bezugnahme auf Film in den Essays von »Must We Mean What We Say?«. Es wird die Neigung beschrieben zu behaupten, dass die von Fellini erzählte Geschichte Züge eines Mythos trägt. Aber es soll nicht bewiesen werden, dass dies auf eindeutig auf Fellini als Autor rückführbare Weise so intendiert gewesen sei. Es ist für Cavell auch nicht von Belang, ob dies unbewusst oder zufällig geschehen ist oder nur die Zuschreibung eines Betrachters darstellt. Es geht nur darum festzustellen, ob man selbst dazu geneigt ist, die Relevanz und Signifikanz dieser Verbindung des Films mit mythischem Erzählen zu erkennen, ob man also davon überzeugt ist, dass diese Einordnung dabei hilft, das Kunstwerk zu verstehen (ebd., 232f). In diesem Fall muss Raum für die Annahme (oder Fantasie) bleiben, dass der Künstler diese Verknüpfung gedacht und gewollt hat, womit man sich allerdings bereits im Sprachspiel der Interpretation befindet: »That one is locating intention is what accounts for the fact that a piece of criticism takes the form of an interpretation« (ebd., 235). Interpretation, so wird hier zum ersten Mal deutlich, wird von Cavell als eine Erweiterung der von der Methode der Philosophie der Alltagssprache vorgegebenen Beschäftigung mit sich selbst als Ursprung von Äußerungen gedacht. Ein Begriff wie »vehemence« versucht dabei die Stärke der Besetzung einer Feststellung zu bestimmen:

»Vehemence here measures the distance between knowing a thing and having to acknowledge it. I imagined Fellini's acknowledgement of the relevance as coming with a sharp recognition, a sense of clarification. Otherwise, it is not an acknowledgement of something he intended or wanted« (ebd.).

Die ungenaue Kategorie von Vehemenz soll darauf hinweisen, dass nicht einfach die Möglichkeit dazu besteht anzunehmen, Fellini habe es nicht intendiert, seine Geschichte als Mythos begreifen zu lassen oder Fellini habe es intendiert. Die Annahme drängt sich auf, sie erweckt den Eindruck, wichtig für das Verständnis des Werkes zu sein und sie drängt auch dazu anzunehmen, dass diese Erkenntnis sich in ähnlicher Weise wie dem Betrachter und Kritiker auch Fellini aufgedrängt habe. Die Unterstellung von Intention erlaubt in dieser Form eine die Beziehung zum Kunstwerk erforschende Verschränkung unterschiedlichster Perspektiven und Erfahrungen (ebd.). Es wird keine Instanz eines Autors bestimmt, aber es wird zwischen unterschiedlichen Intensitäten der Annahmen eines Autors differenziert.

Das Differenzieren zwischen den Intensitäten der Annahmen, die getroffen werden, verstrickt uns in ein Sprachspiel der Kritik, das zugleich Ausdruck unserer Beteiligung an Kunst und an der Welt durch die Erfahrung der Kunst ist. In dem später erschienenen Aufsatz »The Thought of Movies« (Cavell 1984a) wird diese Beteiligung folgendermaßen beschrieben:

»Now we are at the heart of the aesthetic matter. Nothing can show this value to you unless it is discovered in your own experience, in the persistent exercise of your own taste, and hence the willingness to challenge your taste as it stands, to form your own artistic conscience, hence nowhere but in the details of your encounter with specific works« (ebd., 10f).

Sich inmitten einer ästhetischen Gelegenheit zu befinden, bedeutet die eigene Erfahrung im Austausch mit den Erfahrungen eines Films oder eines anderen Kunstwerkes zu erforschen und dabei das Maß der emotionalen und affektiven Beteiligung zu bestimmen. »Pleasure«, der ästhetische Genuss als sinnliche Erfahrung, lässt sich auf vielfältige Weise differenzieren und kann als Moment der Bezugnahme eines Kunstwerkes auf uns betrachtet werden, das unsere Anerkennung fordert, uns darauf aufmerksam macht, dass wir »implicated«, mitgemeint sind und dass das Kunstwerk ohne diese Beteiligung nicht das zum Ausdruck bringt, was es zum Ausdruck bringen sollte. Das heißt, dass immer wieder die Beziehung zum Gegenstand überprüft und an einen lebendigen Wahrnehmungskontext angebunden wird. Bis heute ist in allen Arbeiten Cavells die Auseinandersetzung mit dem, was mit *mir* passiert, wenn ich mich inmitten einer ästhetischen Angelegenheit befinde – wenn ich die Neigung zu ungerechtfertigten, unhaltbaren Äußerungen verspüre, wenn ich etwas wie Intention feststellen will oder wenn ich darstellen will, warum mich etwas beeindruckt hat –, ein wichtiges Kennzeichen einer Methode, in der die Perspek-

tive auf das verschoben wird, was über einen Gegenstand gesagt oder gedacht wird.

Kant und der Anspruch des ästhetischen Urteils

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt der philosophischen Auseinandersetzung Cavells mit Formen der Interpretation und des ästhetischen Urteilens stellt bis heute Immanuel Kant dar. Cavell folgt in dem Aufsatz »Aesthetic Problems of Modern Philosophy« einer Argumentation Kants aus »Kritik der Urteilskraft«, um eine spezifische Erscheinung des Sprachspiels der Kritik zu beleuchten. Kant stellt den Fall einer sich auf die Gegenstände richtenden Rezeption dar, die im Betrachter mehr als ein interesseloses Wohlgefallen erregen und ihn auf Begriffe zurückgreifen lassen, die nur subjektiv bestimmt sein können. Er unterscheidet eine »Ansehung des Angenehmen«, in der es um angenehme oder weniger angenehme sinnliche Reize geht, von einer Feststellung von »Schönheit«: Ersteres ist nur ein Geschmacksurteil, das keine Ansprüche auf Übereinstimmung stellen will. Letzteres kann sich nicht damit begnügen, keine Ansprüche zu stellen, das heißt, diese müssen in irgendeiner Form im Urteil zum Ausdruck kommen. Das Urteil fordert diese Übereinstimmung vom Angesprochenen. ¹⁷ Cavell sieht die Umsetzung der Ansprüche in ein Urteil in den Versuchen einer intensiven Bezugnahme auf andere Menschen, ohne dass dieses Urteil gerechtfertigt werden könnte:

»The something more these judgment must do is to ›demand‹ or ›impute‹ or ›claim‹ general validity, universal agreement with them; and when we make such judgements we go on claiming this agreement even though we know from experience that they will not receive it« (Cavell 1976, 88f).

Er stellt die von Kant geschilderte Eigenheit, die diese Form des Urteils markiert, folgendermaßen heraus: Es gibt im Zusammenhang mit der Feststellung von Schönheit den eindringlichen Wunsch, Einstimmung zu fordern, und nur wenn es diese Neigung gibt, kann von Schönheit gesprochen werden. Es gehört zum Gebrauch dieses Begriffs, dass der Urteilende etwas fordert, anderen ›ansinnen‹ will oder sie dafür tadelt, wenn sie nicht mit ihm übereinstimmen. Es sind Erscheinungen, die uns im Sprachspiel der Kritik, aber auch in der Form, wie wir selbst mit Freunden über ästhetische Gegenstände sprechen, durchaus nicht unbekannt sind. Cavell interessiert sich in seiner Auseinandersetzung damit weniger für einen notwendig mit dem Begriff Schönheit verknüpften sprachlichen Mechanismus, sondern eher für Kants Kennzeichnung von Urteilen als widersprüchliche Sprachspiele, in denen etwas wider besseres Wissen gefordert wird. Das korrespondiert mit der Vorstellung von der Möglichkeit ei-

ner Kritik nach der Kritik, also nachdem die Erkenntnis über die Kontingenz unserer Existenz die Möglichkeit der Kritik, sich auf Transzendenz zu beziehen, verabschiedet hat.

In § 8 der »Kritik der Urteilskraft« vertieft Kant die Betrachtung der Eigenart dieser Urteilsform. Er bezeichnet es als ein »vorgeblich gemeingültiges Urteil«, das dem Reflexionsgeschmack im Unterschied zum Privaterteil (über das Angenehme) zuzuordnen ist (Kant 1990, 52). Kant sieht die Besonderheit des Urteils darin, dass es, obwohl es sich auf eine Empfindung und nicht auf einen Begriff bezieht, eine »allgemeingültige« Einstimmung fordert, die es weder beanspruchen noch durch die Erfahrung von Übereinstimmung mit anderen bestätigen lassen kann. Daraus leitet sich eine zutiefst zwiespältige Urteilsform ab:

»Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei, dazu läßt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwätzen. Man will das Objekt seinen eigenen Augen unterwerfen, gleich als ob sein Wohlgefallen von der Empfindung abhinge; und dennoch, wenn man den Gegenstand alsdann schön nennt, glaubt man eine allgemeine Stimme für sich zu haben, und macht Anspruch auf den Beitritt von jedermann [...]« (ebd., 53f).

Das Urteil »postuliert« durch das Fordern von Geltung für jedermann die Möglichkeit einer allgemeinen Übereinstimmung in »Ansehung des Wohlgefallens« (ebd., 54). Cavell interpretiert diese Bestimmung des ästhetischen Urteils als eine Beschränkung auf Subjektivität, die sich aber, trotz der Gewissheit des Scheiterns dieser Art von Äußerung, nicht dem Wunsch entziehen kann, über Subjektivität hinauszugehen.

Daraus wird eine besondere Bedingung für Äußerungen über Kunst abgeleitet: Wir müssen diese Urteile für uns selbst finden, und das liefert uns einer ausdrücklichen Einsamkeit aus (Cavell 1976, 89). Durch das Herausstellen eines *wir*, das Kant auch die universelle Stimme nennt, die ihre subjektiven Ansprüche allgemein geltend machen will, stellt Cavell eine Nähe zum Sprachspiel der Alltagssprache her: »Kant's »universal voice« is, with perhaps a slight shift in accent, what we hear recorded in the philosophers claims about »what we say« [...]« (ebd., 94). Damit lässt sich eine Kritik oder Urteilsform charakterisieren, die überzeugen will, ohne die Gewissheit zu haben, überzeugen zu können, und damit immer notwendig an die Grenzen dieses Sprachspiels stößt:

»It is essential to making an aesthetic judgment that at some point we be prepared to say in its support: don't you see, don't you hear, don't you dig? [...] At some point, the critic will have

to say: This is what I see. Reasons – at definite points, for definite reasons, in different circumstances – come to an end« (ebd., 93).

Cavell bezieht sich hier auf eine von ihm häufig zitierte Passage aus Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen«, die Anfang und offenes Ende einer jeden Beschreibung bezeichnet: »Habe ich die Begründungen erschöpft, so bin ich nun auf harten Felsen angelangt, und mein Spaten biegt sich zurück. Ich bin dann geneigt zu sagen: So handle ich eben« (»Philosophische Untersuchungen«, § 217). Wittgenstein umschreibt dabei eine Begrenzung, die konstitutiv für seine Vorstellung einer grammatischen Untersuchung ist: Wir beschreiben das Objekt durch eine Aufzählung der sich ihm sprachlich anhaftenden Eigenschaften, also der Dinge, die wir über es sagen. Aber damit kommen wir zu keinem Ende der Bestimmung und der Untersuchende muss aus anderen Ressourcen schöpfen, um andere ansprechen zu können. In ähnlicher Form lässt sich die Grammatik eines kritischen Urteils beschreiben, das darstellt, wie sich die Beziehung zwischen eigener Erfahrung und dem Objekt der Kunst gestaltet und wie sich in dieser Beziehung die vom Betrachter gestellten Ansprüche an ein Kunstwerk über die Urteilsform mitteilt. Dieses Sprechen schöpft das Potenzial von Beschreibungen aus und muss dann durch die Form der Mitteilung diesem Urteil einen Nachdruck verschaffen, den es argumentativ niemals herstellen könnte. Es versucht zu überzeugen, ohne überzeugen zu können

Wenn dieses Sprechen seine Adressaten nicht erreicht und keine Übereinstimmung erzielt und Urteilende sich damit der Einsamkeit aussetzen, bringt das etwas Entscheidendes über den Gegenstand und über dessen Beziehung zu Adressaten zum Ausdruck: »Disagreement is not disconfirming: it is as much a datum for philosophizing as agreement is« (Cavell 1976, 95). Es geht also bei der Darstellung dieser Ansprüche nicht allein um einen rhetorischen Versuch, eine Übereinstimmung zu erreichen, die auf einem unkritischen Verständnis von der Exemplarität des Urteilenden für die adressierte Gemeinschaft beruhen würde, sondern eher darum, sich selbst als Gegenstand einer Betrachtung des Kunstwerkes darzustellen. Kritik läuft damit zu einem Projekt der Philosophie parallel, Erfahrung und damit die eigene Subjektivität auf rückbezügliche Weise zu erforschen. Diese Form der Auseinandersetzung mit einem Werk ist auch der Versuch, mit Subjektivität ins Reine zu kommen, diese also nicht in Frage zu stellen und damit zu überwinden, sondern zu artikulieren und damit zu *meistern*:

»The Problem of the critic, as of the artist, is not to discount his subjectivity, but to include it; not to overcome it in agreement, but to master it in exemplary ways. Then the work outlasts the fashions and arguments of a particular age« (ebd., 94).

Diese Bestimmung ist ein Grund dafür, warum Timothy Gould Cavell als Erbe einer Vorstellung von Philosophie betrachtet, die die Ergebnisse nicht von dem Weg trennen will, auf dem sie errungen wurden (Gould 1998, 14). Das Philosophische an dieser Form der ästhetischen Kritik besteht also in einer Reflexion darüber, warum man etwas gesagt hat oder eine bestimmte Feststellung getroffen hat. Diese Ansicht betont in sehr starkem Maße, dass das, worauf man sich in seinen Urteilen bezieht, wichtig ist oder, wenn die Relevanz nicht von anderen empfunden wird, es einen Grund dafür gibt, sich zu wünschen, dass sie von anderen empfunden wird und damit die eigene Isolation von den Bedeutungs- und Beziehungssystemen anderer Menschen zu überwinden. Der in der Philosophie der Alltagssprache so wichtige Bezug auf Zusammenhänge des Sprechens weist auch auf die Notwendigkeit hin, sich den Lebenszusammenhängen von Kunstformen anzunähern, um etwas beurteilen oder verstehen zu können. Man könne beispielsweise die Musik der Avantgarde nur verstehen, wenn sie in den lebensweltlichen Kontext versetzt wird, für den und in dem sie geschaffen wurde. Erst durch diese Annäherung lassen sich die innere Organisation der Musik und ihre Ansprüche nachzeichnen (Cavell 1976, 84).

Cavell geht damit einen Schritt hinter den *new criticism* zurück und widerspricht dessen Ansicht, dass sich die Kritik nur allein auf das Kunstwerk selbst beziehen dürfe. **18** Cavell fragt nach der Intention, weil es eine Neigung gibt, nach der Ursache für Bedeutung zu fragen und weil diese Neigung dabei hilft, das Werk zu verstehen (Cavell 1976, 231). Als Verfahren, das (aus einer gesicherten Position heraus) beschreibt und beobachtet, verwandelt sich Kritik in Interpretation, wenn versucht wird zu ergründen, warum etwas geschehen ist oder gemeint wurde, warum bestimmte Urteile getroffen wurden und wie der Betrachter mit dem, was beschrieben und beurteilt wird, in Beziehung steht (ebd., 235). Aber eine Kritik, die Urteile trifft (und damit auch das unterscheidende Element der Interpretation einführt), setzt sich immer wieder dem Vorwurf aus, übertriebene und maßlose Ansprüche zu stellen. Cavell nennt dies die melodramatische Qualität einer kritischen Behauptung, die einen überzogenen, verzweifelten Anspruch stellt, der nur auf vermittelte und bisweilen übertriebene, »hysterische« Weise zu stellen ist. Es ist ein Sprachspiel, das zu einer meinungs- und unterscheidungsfreudigen Kritik dazugehört und damit einer Art Ausdruckszwang unterliegt (ebd., 311). Es gibt Gründe dafür, die in diesem Zusammenhang gestellten Ansprüche philosophisch in Frage zu stellen

(diese Gründe werden unter anderem vom *new criticism* aufgezählt), aber sie sind Teil des Kunstgeschehens und können nicht ignoriert werden (ebd., 312). Ein Wissen um die Begrenzung der Ansprüche des Sprechenden darf nicht die Bedingungen dessen, was gesagt wird, vorherbestimmen und einschränken, darf also nicht darauf hinauslaufen, dass ich das, was ich sagen möchte, nicht sage oder etwas anderes sage.

Es gibt, so macht Cavell an Kant anschließend deutlich, einen sozialen Rahmen der Kritik oder des Urteilens, was auch darauf aufmerksam macht, dass wir in unterschiedlichen Rollen agieren – als Wissenschaftler, als Philosoph, als Kritiker. Wir können uns der impliziten, diesen Rollenprofilen entsprechenden Ansprüche bewusst werden, wir dürfen aber nicht durch die Beanspruchung einer falschen Neutralität die Sprache, die uns in Interaktion mit Gegenständen abbildet, verkümmern lassen. Jede Behauptung, die wir machen, ohne sie rechtfertigen zu können, ist ein Urteil über unsere Beziehung zu einem Objekt und damit auch über das Objekt selbst. Kritik ermöglicht die Auseinandersetzung mit der Reichweite des eigenen Urteilens und den Grenzen des Wissens und der Ansprüche, und sie ordnet damit Kunst in Lebensformen und Erfahrungsräume ein. Die Sprachform der Kritik, die diese Zusammenhänge reflektieren kann, fordert beispielsweise auch die Bereitschaft dazu, den eigenen, populärkulturell bestimmten Rezeptionskontext zu erforschen und beispielsweise anzuerkennen, dass die Gegenstände, die geliebt werden, auch analysiert werden wollen.

Zwei Arten von Wissen: »Knowing and Acknowledging«

Im Aufsatz »Knowing and Acknowledging« wird in der Auseinandersetzung mit der Problematik des Skeptizismus der Versuch gemacht, Wissen durch das alternative epistemologische Konzept der Anerkennung zu ersetzen (ebd., 234). Anerkennung spielt in den Arbeiten Cavells eine wichtige Rolle. Der Begriff verweist zum einen auf die Akzente eines Urteilens und Beschreibens, die mit affektiven Kategorien wie Vehemenz und Intensität verbunden sind. Zum anderen verweist der Begriff auf den wichtigen Zusammenhang einer philosophischen Beziehungsproblematik, die unter anderem als Thema erteilter oder verweigerter Anerkennung des Anderen in Cavells Arbeiten zur Hollywoodkomödie und zum Melodrama behandelt wird. Anerkennung bezieht sich bei Cavell auch immer wieder auf ein Moment des Angesprochen-Werdens, auf die Effekte von Gegenständen und Texten, beispielsweise auch von populärkulturellen Texten, reagieren zu können, daher ist dies auch ein wichtiger Begriff, um sein Konzept der Kritik zu verstehen.

Cavell bezieht sich in der Entwicklung dieses Konzepts auf Wittgensteins Auseinandersetzung mit der Problematik des Schmerzempfindens, der Fremdwahrnehmung und der Geltung des sogenannten Induktionsschlusses – eine Diskussion, die in der Philosophie eine deutliche Spur hinterlassen hat.◀19 Wittgenstein geht der Frage nach, ob uns die Sprache erlaubt, zu bestimmen, ob jemand Schmerzen hat oder ob sein Schmerzverhalten nicht das Produkt einer Simulation sein könne. Es ist ein Versuch, den Skeptiker zu widerlegen, der darauf hinweisen würde, dass wir keinen Zugang zu einem anderen Bewusstsein haben. Cavell orientiert sich in seiner Auseinandersetzung an Norman Malcolm, einem wichtigen Interpreten Wittgensteins, der dem Argument mit dem Hinweis begegnet, dass die Ähnlichkeit der sichtbaren Kennzeichen von mit Schmerzen verbundenem Verhalten durchaus Kriterien dafür festlegt, zu wissen, dass jemand Schmerzen hat oder dass eine Schmerzempfindung geteilt werden kann.◀20 Cavell greift dieses Argument auf, macht aber darauf aufmerksam, dass damit der Skeptiker nicht vollends widerlegt werden kann. Cavell verschiebt in seiner Darlegung einen entscheidenden Akzent. Er weist darauf hin, dass jemand, der Schmerzen hat, nicht einfach nur feststellt und zum Ausdruck bringt, dass er Schmerzen hat. Die Äußerung ist also nicht (einzig) als Beschreibung eines inneren Zustands zu betrachten. In bestimmten Kontexten klingen diese Worte so, als sei man plötzlich von der Tatsache der Feststellung des Schmerzes überrumpelt. Die Äußerung selbst und nicht ihr Inhalt enthüllt den Zustand, in dem man sich befindet. Die Äußerung über Schmerz und die Tatsache des Schmerzes fallen sozusagen als performativer Sprechakt in eins. Diese Äußerung habe viel größere Ähnlichkeit mit etwas in der Art eines Bekenntnisses als mit einer neutralen Schmerzbekundung: Der Umstand des Empfindens von Schmerzen wird *anerkannt* (ebd., 255). Die Äußerung »Ich weiß, dass ich Schmerzen habe« ist als Bekenntnis, als Zugeben oder als Anerkennen, als »acknowledgement« statt »knowing« zu verstehen. Sie spielt in bestimmten Zusammenhängen eine Rolle und wird dort auch verstanden – als Äußerung, die etwas erreichen will, als Aufforderung oder als Ausdruck von Hilflosigkeit (ebd., 256). Ebenso lassen sich Äußerungen über die Schmerzen eines anderen nicht als neutrale Feststellungen verstehen:

»I might say here that the reason ›I know you are in pain‹ is not an expression of certainty is that it is a response to this exhibiting; it is an expression of *sympathy*. [...] But why is sympathy expressed in this way? Because your sufferance makes a *claim* upon me. It is not enough that I *know* (am certain) that you suffer – I must do or reveal something (whatever can be done). In a word, I must *acknowledge* it, otherwise I do not know what ›(your or his) being in pain‹ means« (ebd., 263).

Das Anerkennen braucht nicht die Referenz eines Wissens, sondern die Referenz eines Gegenübers. ◀²¹ Es bezeichnet in dem Verständnis von Cavell auch eine Grenze des Wissens, ein Punkt, an dem die Erklärungen erschöpft sind und nicht gewusst, sondern *anerkannt* wird, dass etwas so ist, wie es erscheint. Es geht nicht mehr um die Aufzählung von Gründen und Aspekten einer Sache. Zu einem unbefriedigenden Ende zu kommen, ›auf harten Grund anzulangen, auf dem sich der Spaten umbiegt‹, bezeichnet den Einsatzpunkt einer Ersetzung von Wissen durch Anerkennen, der darauf hinweist, dass ich mit dem Anderen durch die Form der Äußerung in Beziehung stehe, zugleich aber seine Getrenntheit von mir deutlich markiert ist, da diese Beziehung keine Kategorie des Wissens im Sinne von Eindeutigkeit und Klarheit darstellt. Das ›so handle ich eben‹, mit dem Wittgenstein eine nicht zum Ende kommende Rechtfertigung abschließt, muss darauf verzichten, Garantien in Anspruch zu nehmen. Die Begrenzung des Wissens drückt sich in einer »separateness« aus, der Getrenntheit und grundsätzlichen Fremdheit der Menschen voneinander. Es ist Teil unserer Menschlichkeit, dass wir den Standpunkt eines anderen nicht übernehmen können und nicht mit seinen Augen sehen können (ebd., 262). Cavell interpretiert Wittgenstein als eine Philosophie, die dazu anleitet, die Bedingung der Getrenntheit zu akzeptieren und zu verarbeiten:

»He wishes an acknowledgement of human limitation which does not leave us chafed by our own skin, by a sense of powerlessness to penetrate beyond the human conditions of knowledge. The limitations of knowledge are no longer barriers to a more perfect apprehension, but conditions of knowledge *überhaupt*, or anything we should call ›knowledge.« (ebd., 61f).

Cavell verdeutlicht in dieser Formulierung Parallelen zum Verständnis Kants als einen Philosophen, der das Vermögen der Vernunft in der Einsicht ihrer Begrenzung ausgedrückt sieht, eine Einsicht, die Menschen aber nicht davon abhält, sich die Fragen zu stellen, die sie nicht beantworten können. Es bedeutet die Anerkennung einer ungesicherten Existenz, die keine Neutralität des Wissens vorgibt und uns in ein Geschehen und Tun verstrickt. Nicht zu wissen bezieht sich nur darauf, dass etwas nicht da ist. Nicht anzuerkennen bezieht sich dagegen nicht auf etwas, das nicht da ist, sondern auf etwas, das *da* ist, auf Umstände wie Verwirrung, Indifferenz, Überforderung oder Kälte (ebd., 264). Anerkennung ist ein Konzept, das die eigenen Beziehungen zu Dingen erklären hilft, das aber auch ein thematisches Motiv des Kunstwerkes selbst darstellen kann, beispielsweise in Cavells Lesart von Shakespeares Tragödie »King Lear« in »Must We Mean What We Say?« als dem Drama einer missglückten Anerkennung, aber auch in der Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen den Figuren in den Komödien der Wiederverheiratung und ihrem Rin-

gen um gegenseitige Anerkennung, die sich auf eine Ebene der Sinnlichkeit und des Unterhaltenden bezieht. Anerkennung bezieht sich also nicht nur auf das eng begrenzte Feld einer Begriffsdefinition, sondern auch darauf, wie Menschen in Filmen miteinander in Beziehung stehen, aber auch, wie wir in allen weiteren Arbeiten Cavells sehen werden, wie Menschen über Filme sprechen. Denn der Grund, warum wir einen Film mögen, entzieht sich häufig der Kategorie des Wissens – wir müssen anerkennen, dass uns etwas als wichtig erschienen ist. Aber das bedeutet nicht, dass nicht auch etwas darüber gesagt werden könnte.

2.3 Die Perspektive der Philosophie der Alltagssprache

Bereits bevor das Label der post-analytischen Philosophie erfunden wurde, war Cavells Philosophie und ihre Perspektive nicht einfach der analytischen Philosophie zuzuordnen. Cavell definiert in »Must We Mean What We Say?« seine Richtung der analytischen Philosophie als post-positivistisch, um damit einen Gegensatz zur positivistisch verstandenen Version der analytischen Philosophie zu betonen, gerade weil diese darauf zielt, Geltungsbereiche von Aussagen festzulegen. Seine Version der Philosophie der Alltagssprache greift dagegen auf subjektive Daten zurück, die eher Tendenzen von Wissen und nicht ein festes Wissen beschreiben. Daher ist es schwierig das Verhältnis zwischen beiden Richtungen der analytischen Philosophie zu klären (Cavell 1976, 90). Seine Philosophie ist weniger daran interessiert, Geltungsbereiche für Äußerungen festzulegen, als vielmehr angesichts des Bewusstseins der Unbestimmbarkeit und Zufälligkeit unserer Lebensformen über die abgesteckten Terrains sicheren Sprechens hinaus zum Sprechen zu ermutigen.

Exemplarität

Cavell ermutigt zum Gebrauch belasteter Begriffe, indem er zum Beispiel auf ein *wir* rekurriert. Dieses *wir* ist aber nicht der Versuch, Übereinstimmung zu erzwingen und sich auf einen Common Sense zu beziehen. Cavell betont immer wieder, dass die methodische Berufung auf ›das, was wir sagen würden, wenn...‹ gerade dann interessant wird, wenn wir in dem Versuch, andere in unseren Äußerungen mitzumeinen und anzusprechen, scheitern. Das *wir* bedeutet kein Festhalten und Bestimmen von etwas, sondern bezeichnet eher eine Tendenz oder Richtung, in die sich Fragen, die keine Antwort haben, bewegen sollten. Es ist ein Plural, der den Akzent immer noch auf die 1. Person Singular

setzt und der nicht etwas postuliert, sondern andere zur eigenen Überprüfung eines Urteils oder eines Eindrucks einlädt:

»The philosopher appealing to everyday language turns to the reader not to convince him without proof but to get him to prove something, test something, against himself. He is saying: Look and find out whether you can see what I see, wish to say what I wish to say« (ebd., 95f).

Dieser Ansatz entzieht dem Philosophen die Macht, von einem privilegierten Standpunkt aus und mit einem besonderen Vokabular für andere Feststellungen zu treffen. Der Philosoph kann die Geltung eines Urteils für andere und damit auch die Geltung der Philosophie, ihrer Natur entsprechend, nicht sichern:

»[...] the implication is that philosophy, like art, is, and should be, powerless to *prove* its relevance; and that says something about the kind of relevance it wishes to have. All the philosopher, this kind of philosopher, can do is to express, as fully as he can, his world, and attract our undivided attention to our own« (ebd., 96f).

In dieser Perspektive ist der Bezug auf ein *wir* also nicht als die Beanspruchung einer selbsteinsichtigen Wahrheit zu verstehen, die sich dem aufdrängt, dem sie vermittelt werden soll. Das von Cavell gemeinte *wir* erscheint als ein prekäres *wir*, das seine Autorität dadurch gewinnt, wie der Philosoph sich im Gebrauch dieses Wortes zum Ausdruck bringt und mitteilt. Empirische Erkenntnisse über die Sprache, etwa eine umfassende Aufstellung darüber, was über einen Gegenstand gesagt wird, sollten sogar gänzlich irrelevant für den Philosophen der Alltagssprache sein, wenn es darum geht zu bestimmen, welche Behauptungen er macht (ebd., 95). Der Philosoph der Alltagssprache ist widersprüchlich, denn er spricht von einer gemeinsamen, geteilten Sprache, kann aber als Ausgangspunkt für Bestimmung nur sich selbst nehmen. Der Eindruck eines Dogmatismus entsteht nicht aus dem Anspruch zur Verallgemeinerung, sondern aus dem Zwang, sich mitteilbar zu machen und sich mit rhetorischem Nachdruck an andere zu wenden. Der Philosoph wirkt anmaßend, aber er versucht, auf sich als Bezugsquelle für sein Wissen verweisend, nur seine Position gegenüber der Welt deutlich zu machen. Espen Hammer und Davide Sparti (2002) betonen in der Einleitung zu ihrer Sammlung mit deutschen Übersetzungen von Texten Cavells, dass *dieser* Philosoph der Alltagssprache die Exemplarität seiner Lebensform als Berechtigung dafür annimmt, für andere zu sprechen, auch wenn er sich der Möglichkeit des Scheiterns dieses Anspruches bewusst ist (ebd., 8). Denn er will die, welche von ihm angesprochen werden, verändern. Diese Philosophie scheut, so Cavell, vor einem erkenntnistheoretischen Relativismus zurück, dessen Neutralität nicht nur Toleranz, sondern

auch Gleichgültigkeit bedeuten kann, weil das, was gesagt wird, weder Ansprüche stellt noch eine Position deutlich werden lässt (ebd., 96). Dies ist ein wichtiger Kontrast zu postmodernen Ansätzen, die von einer Differenzphilosophie bestimmt sind und für die solche Ansprüche verdächtig erscheinen müssen. Bei Cavell richtet sich diese Perspektive aber auf den Versuch, auch dann nach den Möglichkeiten der Vermittlung zu suchen, wenn die Bedingungen des Sprechens sie auszuschließen scheinen.

Alltag und Populärkultur

»Must We Mean What We Say?« beschäftigt sich nicht mit der Populärkultur, aber es legt die Grundsteine für eine Beschäftigung mit dem Gewöhnlichen, die in ihrer erweiterten Perspektive Alltagskultur mit einschließt. Die methodischen Ansätze der Arbeit richten sich auf Gegenstände, die den philosophischen Diskurs herausfordern. Cavell wird interessant für die Auseinandersetzung mit dem Populären, weil diese den kulturellen Haushalt verändert hat und die Sprache herausfordert. Cavell als Impuls für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Alltag zu begreifen, ist deswegen wichtig, weil Formationen wie die Cultural Studies, wie wir später sehen werden, aus unterschiedlichen Gründen davor zurückschrecken, so etwas wie die Exemplarität einer Forschenden oder eines Forschenden anzunehmen, die auf ihre Erfahrungen bezogen mit und für andere sprechen. Cavells Suche nach dem Publikum der Theorie, aber auch die Auseinandersetzung damit, welche Wirkung ein Gegenstand wie eine Fernsehserie auf mich und nicht auf ein Publikum hat, wird aus Angst vor der Beanspruchung einer ästhetischen Autorität in den Cultural Studies ausgeblendet. Daher ist es auch nicht möglich die Frage zu diskutieren, welche Momente einer Serie überhaupt erst die Neigung dazu erregen, über sie zu sprechen. Was mit mir geschieht, wenn ich mich inmitten einer ästhetischen Angelegenheit befinde, und wie ich daraus vielfältige Unterscheidungen generiere, die alle für sich die Gegenstände, die mich interessieren, in neuen Perspektiven wiedergeben und die dabei auch noch ihr Verhältnis zu anderen signifikanten und weniger signifikanten Momenten bestimmen – alle diese Unterscheidungen und Hervorhebungen, die einem kritisch-ästhetischen Diskurs so leicht von der Hand gehen, weil sie letztendlich nur Berichte über die Tatsachen des sozialen Lebens mit Kunst sind, scheuen die Cultural Studies. Cavell betrachtet Kritik als einen Diskurs, der durch den Bezug auf die Erfahrung eine Varietät von Beziehungen und Gegenständen zusammenbringt und unter anderem rationale und affektive Formen der Beteiligung ununterscheidbar zusammenfügt. Der von Cavell in »Pursuits of Happiness« (1981a) über Unterhaltung angebotene Diskurs liefert Hinweise darauf, wie eine intensive und

massive Erfahrung und Erinnerung ergründet und verarbeitet werden können, ohne, wie häufig in Kulturtheorien zu beobachten ist, einem dualistischen Verständnis zu folgen und dem Affekt die Rolle eines rhetorischen Vehikels zur Verbreitung und Unterstreichung von Bedeutung zuzuordnen. Einen Unterhaltungsfilm zu beschreiben bedeutet auch deutlich zu machen, wie intensiv das Erlebnis war, wie sehr es unterhalten und damit überzeugt hat, was auch zu einem nicht indifferenten Wunsch, zu einer Art Bekenntniszwang führt, anderen dieses Vergnügen ansinnen zu wollen. Und das ist alles andere als ein Sprachspiel, das nur die Möglichkeiten unterschiedlicher Lesbarkeiten herausstellt (ohne bestreiten zu wollen und zu können, dass es dieses geben muss). Die Anbindung der Populärkultur an eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen, die Cavell in »Must We Mean What We Say?« beginnt, richtet den Blick auf Dinge, die sich im Sinne Wittgensteins durch Sichtbarkeit vor unseren Augen verbergen (»Philosophische Untersuchungen«, § 89). Damit lässt sich eine Perspektive auf die immer schon als ›zu verstanden‹ aufgefasste Populärkultur richten, deren Irritationen und Ansprüche abgewiesen werden. Während die stereotype Ansicht dazu führt zu bestreiten, dass je etwas Signifikantes oder Transzendentes im Fernsehen zu sehen war – je etwas anderes als die unerträglich einfältigen, stumpfsinnigen und unterdrückenden Mechanismen industrieller Kulturproduktion, wie es Adorno formulieren würde –, ist es tatsächlich dessen Unverstandtheit, die uns gerade in der nahezu unbegrenzten Fähigkeit, dessen Schönheit und Intensität zu übersehen, immer wieder vorgeführt wird.

Auch die Cultural Studies begegnen dieser Ablehnung mit einem Blick auf Phänomene, die komplexer sind als sie zunächst erscheinen mögen. Das Gewöhnliche als Kennzeichen einer uns zu nahe kommenden und zu sehr zur Verfügung stehenden Kultur irritiert und fordert so seine Ablehnung oder Nicht-Beachtung heraus. Cavell betont immer wieder diese Irritation des Gewöhnlichen, die etwa ein Unterhaltungsfilm auslösen kann, der uns, weil er uns zu nahe kommt, auf eigenartige Weise der Fähigkeit beraubt, über ihn zu sprechen, oder uns dazu verleitet, etwas Falsches über ihn zu sagen (Cavell 1981a, 41f). Das ›gewöhnliche‹ Terrain der Populärkultur ist weniger abgesichert als ein von Institutionen gerahmtes Terrain der hohen Kunst (im Theater oder Museum, aber auch im Kunstfilmtheater etc.). Die Populärkultur kommt uns daher zu nahe, weil sie keine Rahmen zur Sanktionierung von Vorlieben und Interessen liefert. Wir haben buchstäblich Angst davor, dort uns selbst als jemandem zu begegnen, den wir noch nicht gekannt haben. Dass die Ablehnung des Fernsehens zum wichtigsten kulturellen Kapital gezählt wird, verdeckt den Blick

auf die ›Ich-Schwäche‹, die in der Abwehr von dessen Irritationen zum Ausdruck kommt.

Psychologie: Rückprojektionen des Textes

Auf diese Weise lassen sich zwischen dem von Cavell gebrauchten Stil der Philosophie der Alltagssprache und einer Kritik an der Ablehnung von Populärkultur, welche sich der von ihr zugefügten produktiven Irritation nicht bewusst werden will, Analogien herstellen. Wissen über unsere Beziehung zur Populärkultur ist ein therapeutisches Instrument im Sinne des Erwerbs von »self-knowledge«, als was Cavell die Philosophie der Alltagssprache versteht. Damit wird das psychologische Moment dieses Verfahrens herausgestellt (Cavell 1976, 66f). Cavell weist darauf hin, dass sich die Techniken der Philosophie Wittgensteins und der Psychoanalyse, Wissen über sich selbst zu erlangen, insofern überschneiden, als beide sich mit der Beziehung des Sprechenden auf sich selbst und auf die Sprache beschäftigen. Damit wird die Zweipoligkeit eines Diskurses betont, bei dem auf der einen Seite das Sprechen und auf der anderen die Erforschung der Kontexte und Motive dieses Sprechens stehen. Das Sprechen, das Cavell interessiert, ist nicht die Natürlichkeit der Alltagssprache, sondern eine Sprache, in der sich Worte und Diskurse unterschiedlichster Herkunft überschneiden und in der wir uns der Kontrastphänomene zwischen eigenen und fremden Worten (Worte, die etwa dem Jargon der Wissenschaft entstammen) bewusst werden können. Diese Worte anderer Herkunft erlauben aber wiederum eine produktive Fremdheit, die uns bei der Suche nach der Heimat der Worte begleitet und unterstützt. Denn weil die Flüchtigkeit der Übereinstimmung im Sprechen konstitutiv für unsere Lebensformen ist, sind Worte immer verloren und werden immer wiedergefunden.

Eine aus diesem Ansatz zu erlernende Lektion lautet, dass Sprache uns transparent werden lassen kann. Das grammatische Verfahren, das uns Wissen über ein Objekt und zugleich Wissen über uns selbst aufzählt, reicht zwar nicht dafür aus, Gewissheit im philosophischen Sinne zu gewinnen, dafür hat es die hervorragenden Qualitäten der Verfügbarkeit und Zugänglichkeit, die kein Spezialwissen, keine Konzepte oder die Einübung in einen Diskurs erfordern. Wichtig ist, dass man sich auf den Weg dieser Selbstbeschreibung begibt, auch wenn das Ziel nicht vor Augen steht oder sich immer stärker entzieht:

»The more one learns, so to speak, the hang of oneself, and mounts one's problems, the less one is able to *say* what one has learned; not because you have *forgotten* what it was, but because nothing you said would seem like an answer or a solution: there is no longer any question or problem which your words would match. You have reached conviction, but not about a propo-

sition; and consistency, but not in a theory. You are different, what you recognize as problems are different, your world is different« (ebd., 85f).

Wittgenstein spricht an anderer Stelle davon, dass die Welt des Unglücklichen in jedem einzelnen Aspekt ihrer Erscheinung anders aussieht als die Welt des Glücklichen (»Tractatus logico-philosophicus«, 6.43). Was die philosophische Therapie anbietet, ist nicht eine Lösung, sondern eine neue Perspektive, die sozusagen die Fragestellung aus den Augen verloren hat, weil die Welt ihr Aussehen verändert hat. Das hat mit der von Wittgenstein beschriebenen Typik der Wahrnehmung zu tun, der einfachen Erkenntnis, dass Begriffe die Perspektive auf die Welt verändern, weil immer etwas als etwas gesehen wird. In dieser Perspektive finden wir keine Gründe, warum etwas so ist, wie es uns erscheint. Wir können nur feststellen, wir können nur *sehen*, dass sich etwas verändert hat. Cavell scheint sich hier gegen eine »säkularisierte« Vorstellung von Psychoanalyse oder von der Philosophie der Alltagssprache zu wehren. Wir berufen uns nicht auf die Perspektive unserer Sprache, um Gewissheiten zu erlangen und sagen zu können, wie etwas ist, sondern weil wir wissen wollen, was es bedeutet, sagen zu wollen, wie etwas ist. Cavell spricht davon, dass es Wittgenstein darum ging, die Psychologie zu »entpsychologisieren« und die Philosophie zu »psychologisieren« (Cavell 1976, 91). Cavell bezieht sich nicht auf die Inhalte von Wissen, sondern auf die Tatsache des Wissens als Bestimmung einer dabei gegenüber der Welt eingenommenen Position. Er argumentiert auf dieser Grundlage immer wieder gegen ein schematisches Verständnis der Psychoanalyse, welches in einer Aufstellung von einem Katalog von Symbolen einen Schlüssel zum Geheimnis des psychischen Lebens anbietet und das Sprechen über diese Symbole als Lösung und nicht als Durchgangsstadium zur Heilung begreift, die einzig von der Tatsache des Sprechens in der Therapie abhängt. ◀22 In Anlehnung an dieses Verfahren versucht diese philosophische Ästhetik nicht, bestimmte Ansprüche als Zuschreibungen, beispielsweise die Existenz einer Figur in einer Erzählung betreffend, zu entlarven oder zu erläutern, was diese Zuschreibung ermöglicht, sondern sie versucht zu erläutern, was passiert ist, wenn wir diese Zuschreibung gemacht haben und in welchem Verhältnis wir dabei zu einer Figur und einem Text stehen.

»Must We Mean What We Say?« erforscht weder den Alltag noch die Populärkultur. Aber die Auseinandersetzungen mit Beckett und Shakespeare, Musik und Malerei sind Versuche der Überschreitung eines vom kritischen Paradigma des *new criticism* eng begrenzten Feldes der Kunstkritik. Diese Überschreitungen, die anerkennen, dass bestimmte Fragestellung an einen Text nicht erlauben, auf dessen materiellen Korpus beschränkt zu sein, die aber auch anerkennen,

dass sich die Kunst und die Fragestellungen verändert haben, werden wichtig für die Deutung populärer Kunstformen, die, wie Cavell in »The World Viewed« (1979a) deutlich werden lässt, das Feld der Kunst verändert haben und uns irritieren. Cavell interpretiert diese Irritationen nicht als etwas, dem es auszuweichen gilt, sondern betrachtet sie, an die Verfahren seiner ersten Arbeit anknüpfend, als Ansprüche, die an uns gestellt werden. Diese Ansprüche abzulehnen ist ein Versuch, sich der eigenen Menschlichkeit zu entledigen und aus der Lebenswelt hinauszutreten, ein Ausdruck eines menschlichen Begehrens, sich der Wirklichkeit zu entziehen. Es gibt in der Zuwendung zum Film als populärer Kunst einen Widerstand zu überwinden, der einer Irritation des Gewöhnlichen, seiner übergroßen Geläufigkeit und Bekanntheit entstammt. »Must We Mean What We Say?« leitet dazu an, diesen Widerstand zu überwinden und in dem Bemühen um ein Erringen von Selbstwissen die Aufmerksamkeit vom »überbekanntem« Text weg auf seinen erstaunlich unbekanntem Leser zu richten.

Cavells erste Sammlung ist auch deswegen wichtig, weil sie einen Unterschied, aber auch die Möglichkeit eines Dialogs zwischen zwei philosophischen Kulturen, der amerikanischen und der europäischen, andeutet. Verkürzt ließe sich dieser Unterschied, vor allem wenn es weniger um den analytischen Mainstream der amerikanischen Nachkriegsphilosophie als vielmehr um den Pragmatismus geht, so darstellen: Die Vereinigten Staaten haben keinen Anlass dazu, die Kontingenz unserer Verhältnisse philosophisch nicht nur festzustellen, sondern auch zu beklagen. Sie kennen es nicht anders, denn ihre Kultur musste sich immer als voraussetzungslos und damit als kontingent begreifen. Diese Differenz spielt bis in die jüngste Vergangenheit eine Rolle, was in der immer wieder aufflammenden Auseinandersetzung ihrer Vertreter mit der »europäischen« Dekonstruktion deutlich wird (vgl. Cavell 1994; Putnam 1997; Rorty 1993). Die philosophische Traditionslosigkeit Amerikas ist ein wichtiges Thema Cavells. Amerika bietet das geschichtslose Setting für eine sich selbst erfindende, neu zu entdeckende Identität an, und Cavell beschreibt diese Suche als das Ringen eines Landes um wirkliche Anerkennung (Cavell 1976, 344f). Die Bedingungen der Moderne, die einen neuen, voraussetzungslosen Anfang sucht, setzt Cavell in Analogie zu den Bedingungen Amerikas, das auf ähnliche Weise im historischen Sinne verarmt oder verkümmert erscheint, aber dadurch die Bedingungen für Selbsterfindung erfüllt. Die besondere ungeschichtliche Situation dieses Landes bietet auch die Möglichkeiten eines Sprechens ohne Beginn, einen Schutz vor Konventionen, der eine Suche nach der eigenen Stimme erfordert und ermöglicht. Diese Suche ist eines der wichtigsten Motive von Thoreau und Emerson als Begründer der amerikanischen Philosophie. Aber der Ansatz erlaubt auch die Erforschung der eigenen, rätselhaft und prekär gewor-

denen Lebensbedingungen mit Hilfe einer Art »Phänomenologie, die zur Politik wird«, wenn sie nach den sprachlichen Defiziten menschlicher Beziehungen sucht (Cavell 1976, 346). Cavell hat später betont, dass Teile von »Must We Mean What We Say?« auch als eine Reaktion auf die politische Krise der amerikanischen Gesellschaft in den politischen Konflikten der späten 1960er Jahre zu verstehen sind (Cavell 2000b, 51). Er deutet diese Krise als eine Sprachkrise, die der Philosophie die Möglichkeit gibt, in der Analyse dieses Entzugs von Vertrauen in die sprachlichen Vereinbarungen, die sich an die Rhetorik der politischen Klasse und ihrer gebrochenen Versprechen bindet, diese Defizite aufzuarbeiten oder zu artikulieren. Wie die Phänomenologie, die einen neuen Anfang für die Philosophie sucht, entzieht sich diese Version der analytischen Philosophie einer Berge von Problemen auftürmenden Philosophiegeschichte, greift aber immer wieder die Motive einzelner Philosophen auf und will das Projekt der Philosophie nicht als beendet sehen. Diese Perspektive erliegt nicht der Versuchung, die Probleme, die sie interessieren, wie etwa das der Anerkennung oder der Subjektivität, durch eine *analytische* Bereinigung des Felds der Sprache überwinden zu wollen. Sie weicht nicht in eine Idealsprache aus oder begreift den Menschen nur als das Produkt von Sprache. Sie spürt der Fantasie einer Transparenz unserer Lebensformen durch die Durchdringung der Sprache nach, die keinen privilegierten Zugang erfordert, sondern nur die Bereitschaft und Verantwortung dazu, die Lebensformen fortzuführen und damit auch das Moment unserer Endlichkeit in der nur flüchtige Übereinstimmung anbietenden Sprache anzuerkennen. Dass es Grenzen der Vermittlung und menschliche Limitationen gibt, erkennt »Must We Mean What We Say?« an, aber die Essays betonen, dass es keine Möglichkeit des Entzugs von dieser Menschlichkeit und von philosophischer Exklusivität gibt, sondern dass wir dazu aufgerufen sind, diese Verhältnisse und Beschränkungen zu meistern. Weil es keine Exklusivität gibt, kommt die Philosophie immer zu spät und ist damit beteiligt an der Fortführung der Lebensformen. Sie bietet nur eine Perspektive der Nachträglichkeit an, die auf die Sprachereignisse und Erfahrungen zurückblickt, eine Perspektive, die in der von der Erfahrung des Verlustes bestimmten folgenden Arbeit »The World Viewed« (1979a) besonders wichtig werden wird.

»THE WORLD VIEWED«: FILMISCHE WELTANSICHTEN

Dieses Kapitel liest »The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film« vor allem als eine Arbeit, die im Sinne Robert Warshaws auf einen Anspruch einer Kunstform reagiert: Sie fühlt sich von der Eigenart des Vergnügens an Film dazu aufgerufen, die eigenen Vorlieben zu untersuchen und dabei zu bestimmen, wie sie mit der wirklichen und mit der von Film dargestellten Welt in Verbindung stehen. Obwohl sich das Werk als eine gründliche Reflexion des klassischen Unterhaltungsfilms wie auch des Kunstfilms oder des modernen Films liest, unterstreicht meine diese Lesart eine von Cavell immer wieder angedeutete und erkundete Differenz zwischen dem klassischen und dem modernen Kino, ausgehend von einem in dem Buch artikulierten Gefühl der Entfremdung vom Medium Film seit den 1960er Jahren. Cavell zeigt hier eine deutliche Präferenz für den klassischen Unterhaltungsfilm. Es ist wichtig, diese Betonung der Differenz anzusprechen, weil einige der Interpretationen von »The World Viewed« es eher als eine Reflexion der Ontologie des *modernen* Films deuten. Garrett Stewart sieht in seiner Studie zum philosophischen Bildbegriff des Films gerade in der Beschäftigung mit dem filmischen Modernismus die Stärken von Cavells Ansatz (Stewart 1999, 125). Andere Interpretationen sehen beide Perspektiven, auf den traditionellen und den modernen Film, als gleichrangig an, was etwa in Ludwig Nagls Versuchen deutlich wird, Affinitäten zu einer ähnlichen Zweiteilung der Filmgeschichte und -ontologie bei Gilles Deleuze herzustellen (vgl. Nagl 2002). Da »The World Viewed« ein recht offener, widersprüchlicher Text ist, sind diese Deutungsmöglichkeiten durchaus möglich. **23** Mein Fokus auf den unterhaltenden Film und meine Hervorhebung von Cavells Kritik am modernen Film wendet sich jedoch auch kritisch gegen eine zu vorschnelle und unreflektierte Vereinnahmung Cavells für die Filmwissenschaft, die nicht berücksichtigt, wie problematisch der Status von Film geworden ist, wie abhängig von seinen diskursiven Rahmungen und den Wünschen seines zur Aktivität verdammtten Publikums. Hinter dieser Kritik steht der Gedanke, dass eine Formation wie Cultural Studies oder die Beschäftigung mit dem Fernsehen

weitaus intensiver Impulse von Cavells Filmdeutungen aufnehmen könnten als die Filmkritik oder Filmwissenschaft.

Das 1971 herausgegebene »The World Viewed« ist das unmittelbar auf »Must We Mean What We Say?« folgende Buch. Im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten Cavells ist es keine Essaysammlung und wird lediglich von dem längeren Aufsatz »More of the World Viewed« in der 1979 erschienenen zweiten Edition ergänzt. William Rothmans und Marian Keanes Kommentarband »Reading Cavell's The World Viewed« (2000) unterstreicht die Bedeutung, die die Arbeit mittlerweile für die Filmwissenschaft erlangt hat. Keane und Rothman stellen den Charakter der Retrospektivität heraus, den »The World Viewed« von »Must We Mean What We Say?« übernimmt, und sie plädieren mit Cavell für einen Zugang, der sich erinnernd auf die Erfahrung von Film bezieht. Die Erforschung von Film setzt uns mit einem Selbst in Beziehung, das sich Film auf eigenartige Weise ausgesetzt fühlt:

»Movies exercise a hold on us, a hold that drawing on our innermost desires and fears, we participate in creating. To know film objectively, we have to know the hold they have upon us. To know the hold films have on us, we have to know ourselves objectively« (ebd., 17).

Filmstudium als Selbststudium ist das zentrale Thema dieser Ontologie. Philosophie bietet als Disziplin die Voraussetzung für dieses Studium an, da sie, wie es Cavell in »Must We Mean What We Say?« beschreibt, eine Methode dafür liefert, Wissen über sich selbst zu erlangen. Cavell stelle sich einer Herausforderung, das philosophische Studium der Subjektivität mit der Betrachtung von Film zu verknüpfen (ebd., 18).

Diese Lesart unterscheidet »The World Viewed« sehr deutlich von den filmtheoretischen Strömungen, die um die Zeit von dessen Erstveröffentlichung damit begannen, eine filmwissenschaftliche Institution zu begründen. Mit Keane und Rothman lässt sich diese Institutionalisierung – etwas verkürzt und plakativ – folgendermaßen darstellen: In den von der französischen Literatur- und Zeichentheorie geprägten Strömungen der Filmwissenschaft gibt es keine Erfahrung und kein Subjekt der Erfahrung als Ausgangspunkt eines wissenschaftlichen Studiums von Film. Die Beschäftigung mit dem Denken über Film kann zugunsten des Versuchs zurückgedrängt werden, Filme als diskursive Formationen zu untersuchen und ihre sprachlichen Codes zu entschlüsseln. Dabei soll entlarvt werden, wie diese Codes und die dispositive Anordnung des Kinos das Unterbewusstsein eines vom Film »entmündigten Subjekts« hintergehen. Keane und Rothman stellen heraus, dass das Theoretisieren von Film auf der Grundlage eines Ausschlusses des Denkens über Film begann, um einen wissenschaftlichen Diskurs zu begründen, der das Ansehen von Wissenschaft ge-

nießen durfte (ebd., 19). Das ist ein Grund dafür, warum »The World Viewed« in der Filmwissenschaft zunächst wenig Nachhall gefunden hat oder warum es, wie bereits erwähnt, Cavell selbst wie ein Buch erscheint, das nicht zu schreiben so einfach gewesen wäre.

Ein anderer Grund für dessen Vernachlässigung liegt am Stil dieser Arbeit. Dass es wie eine lose zusammengefügte Ansammlung von Gedanken wirkt, liege daran, so Keane und Rothman, dass Cavell seine Untersuchung der Ontologie von den Erinnerungen an Filme und den intensiven Momenten der von ihnen geprägten Erfahrungen führen lässt. Er versuche die Intensität dieser Erfahrung durch die Art seiner Beschreibung zu evozieren und wiederzugeben (ebd., 24). Erst das Schreiben versucht die Erfahrung zu ergründen, nicht eine ergründete Erfahrung zu beschreiben. In diesem Sinne geht es auch um eine Ersetzung oder Wiederholung der Erfahrung. Ähnlich wie in »Must We Mean What We Say?« folgt Cavell dabei den Spuren von Eingebungen, Gedanken und Worten, die sich dem Untersuchenden aufdrängen. Keane und Rothman weisen darauf hin, dass die Leser, während sie versuchen, diesen Gedanken zu folgen, zu eigenen Gedanken eingeladen oder verleitet werden, so als müssten sie die Erfahrung für sich selbst machen. Das heißt, die Lesarten von Cavell sollen nicht abgeschlossen und kohärent sein, sondern zu einer Überprüfung der eigenen Erfahrungen anleiten und ermutigen (ebd., 28). Nicht zuletzt dieser Aspekt dieses Ansatzes erklärt, warum es keine Ontologie des Films, sondern eine Reflexion über die Ontologie des Films ist: Die ›halben‹ Gedanken von »The World Viewed« sollen vom Leser erst zu ganzen Gedanken gemacht werden.

Diese Form des Denkens und Schreibens macht es den Kritikern sehr einfach, die in »The World Viewed« getroffenen Annahmen zu widerlegen, was auch ein Grund dafür ist, warum dessen Rezeption so schwierig war. Der Filmphilosoph Ian Jarvie (1987) wirft Cavell beispielsweise vor, wie André Bazin einem naiven Verständnis von Wirklichkeit zu folgen, das bereits von dem ersten Text der Filmphilosophie widerlegt worden sei. Hugo Münsterbergs 1916 verfasste Arbeit »The Photoplay« weise bereits auf den entscheidenden Aspekt der Montage hin, die durch das Zusammenfügen zweier Bilder den Abbildcharakter von Film entscheidend in Frage stellt, so dass dieses naive Verständnis von Realismus, das Cavell mit Bazin teilt, schon immer jeder Grundlage entbehrt habe (Jarvie 1987, 103). Noël Carroll (1988) basiert seine Kritik an Cavell ebenso auf dessen mit Bazin geteilten falschen Verständnis von Realismus. Paisley Livingstone (1996) dagegen kritisiert vor allem Cavells undeutliche Kennzeichnung der filmischen Figur als »human something« (ebd., 156). Wir werden sehen, dass diese Vorwürfe aus dem Lager einer Filmphilosophie, der es um besonders

eindeutige und akkurate Unterscheidungen geht, auf das Verständnis von filmischer Wirklichkeit, das Cavell tatsächlich beschreibt, nicht zutreffen.

3.1 Erinnerungen

»Memories of movies are strand over strand with memories of my life. During the quarter of a century (roughly from 1935 to 1960) in which going to the movies was a normal part of my week, it would no more have occurred to me to write a study of movies than to write my autobiography. Having completed the pages that follow, I feel that I have been composing a kind of metaphysical memoir – not the story of a period of my life but an account of the conditions it has satisfied«

CAVELL 1979A, XIX

In »The World Viewed« findet Filmphilosophie vor allem ihren Anlass in einer Erinnerung an eine Phase des Lebens, in der ihr Autor vor allem ein Filmzuschauer gewesen ist. Das in »Must We Mean What We Say?« angedeutete Verfahren einer Bezugnahme auf Vergangenheit wird in »The World Viewed« intensiviert. Es ist eine Perspektive der Rückschau, die Bedingungen zu rekonstruieren versucht, welche in dieser Phase intensive Erlebnisse mit Filmen ermöglicht haben, die aber mit dem Hinweis auf den Versuch der Zusammenstellung einer ›metaphysischen Erinnerung‹ auf eine weiterführende, ›philosophische‹ Ebene der Verallgemeinerung führt. Das Moment der Erinnerung, aber auch das Moment des Verlustes, das diese Erinnerung hervorruft, zu verkennen, bedeutet gleichzeitig, einen der wichtigsten Aspekte dieser Gedankenführung zu verkennen.

Der methodische Hintergrund der Philosophie der Alltagssprache lässt »The World Viewed« nicht als ein auf die verklärte Vergangenheit einer authentischen Filmkultur gerichtetes Erinnerungsbuch erscheinen. Die Arbeit bekommt aber einen von Erinnerung geprägten historischen Akzent: Sie behandelt nicht allein die Nachträglichkeit, die es erfordert von Erfahrungen oder dem, was man zum Ausdruck gebracht hat, (reflektierend) zurückzustehen, sondern sie bezieht sich auch auf eine Erfahrung, die weit zurück liegt, die in einer anderen Welt stattgefunden hat. Die Daten für die Untersuchung werden von etwas geliefert, was überdeutlich als Erinnerung an Vergangenes markiert ist. Es handelt sich um eine personalisierte Vergangenheit, die eine starke Präsenz in der Gegenwart beansprucht. Cavell beschreibt, wie ihn die Erinnerungen an Filme des klassischen Hollywood nie wieder losgelassen haben und wie sie dadurch zu einem Teil seines Lebens geworden sind: »We involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me [...]« (Cavell 1979a, 154). Diese Erinnerungen seien »zu massiv und zu maßlos«, bisweilen disproportional zum eigentlichen Wert und Inhalt einzelner Filme, als

dass man noch von einer harmlosen Form von Verinnerlichung sprechen könne (ebd.). Die transgressiven, maßlosen Erinnerungen fordern keine einfache Darstellung, sondern eine Verarbeitung, weil sie eine Irritation zum Ausdruck bringen, der gefolgt und die ergründet werden muss.

Eine Perspektive von »The World Viewed« kann daher folgendermaßen beschrieben werden: Es ist ein Versuch, diesen massiven Erinnerungen gerecht zu werden, das dabei zum Ausdruck kommende Verhältnis zu Filmen darzustellen und die Frage zu klären, warum Filme von Menschen Besitz ergreifen und eine Perspektive auf die Welt anbieten können. Daher wählt Cavell für »The World Viewed« einen Zugang, der fast ausschließlich auf Erinnerung und nicht auf Sichtungen und Analysen von Filmen beruht. Es ist keine Ontologie, die be- und vorschreibt, was Film ist, sondern Cavell gibt in einem autobiografischen Text literarisch Auskunft über sich selbst als Betrachter von Filmen.

Diese Art der Untersuchung ist nicht davon abhängig, in welcher Form Film – als Sichtungskopie, als Videokassette oder gar nur als Sammlung von film stills – verfügbar ist, **24** sie kümmert sich auch nicht darum, durch mehrmaliges Sichten eines Films möglichst genaue Analysen vom Filmen anzubieten, sondern bezieht sich gerade auf die unvermeidlichen Fehler einer Erinnerung: »The importance of memory goes beyond its housing of knowledge. It arises also in the way movies are remembered or misremembered« (Cavell 1979a, 12). Sich auf die Erinnerung an einen Film zu stützen ist kein Provisorium und nicht nur eine von vielen Möglichkeiten, Wissen von Film zu konservieren, sondern hat eine dem Wesen von Film entsprechende Qualität, der Maßlosigkeit und Intensität von Film gerecht zu werden.

Die Methode der Erinnerung

Cavell definiert in dem Abschnitt, der dieser Bestimmung folgt, drei Vorteile, die eine Erforschung und Interpretation von Film anhand des Materials einer Erinnerung hat:

1. Woran man sich erinnert ist etwas, das auch von anderen erinnert werden kann, stellt also eine Beziehung zu anderen her, die das wissenschaftliche Studium besonderer, unbekannter, marginaler Filme nicht für sich beanspruchen kann.
2. Die Erinnerung wird als Gegenstand der Untersuchung aufgefasst, das heißt, die einzelnen Szenen eines Films werden automatisch aus einem subjektiv erstellten Zusammenhang heraus beschrieben. Man stützt sich nicht auf gesichtetes, isoliertes Bildmaterial und stellt so keine kontingenten Momente eines Films zu deutlich heraus.

3. Man ist nicht auf Theorien angewiesen, die die Autorität erteilen, über Film zu sprechen und auch die Antizipationen bereitstellen, bestimmte Aspekte des Films sichtbar zu machen. Cavell versucht so ›peinliche Theorieausfälle‹, etwa die Neigung, Filme nur als Exemplifikationen von Theorien anzusehen, zu vermeiden. ◀25

Film in der Perspektive der Erinnerung zu betrachten ist eine methodische Entscheidung und resultiert nicht allein aus dem hohen Aufwand, mit dem die Sichtung eines Films zu dieser Zeit noch verbunden war. Cavells methodische Entscheidung wird eher umso relevanter, wie es einfacher wird, Filmmaterial sichten zu können. Dass wir auf Erinnerung nicht mehr so stark angewiesen zu sein scheinen, verdeckt den Blick darauf, dass die Verfügbarkeit von Filmen auf Video und DVD den Kontext der Filmwahrnehmung verändert. ◀26 Aber eine theoriegesteuerte Sichtung, die sich auf einen materiellen Korpus bezieht, kann zum Beispiel viel schlechter erkennen, welche Szene im Kontext anderer Szenen Bedeutung hat. Das kann das Erlebnis eines Films und die Erinnerung an dieses Erlebnis viel besser, weil es den Zusammenhang (den Zusammenhang aller Filme, die erinnert werden können) und den in dieser Erinnerung hervorgehobenen signifikanten Moment rekonstruieren kann. Fredric Jameson (1992) betrachtet diesen Zugang als eine Herausforderung für die Filmwissenschaft, weil er die Frage danach stellt, welche Effekte die Wahl einer Betrachtungsform auf den Gegenstand hat: Was bedeutet es, wenn man der semiotischen Obsession einer genauen Analyse Einstellung für Einstellung folgt oder als Objekt der Forschung nicht das Material, den Text selbst nimmt, sondern die Erinnerung an das Material, die ihm erst seine Objektivität verleiht (ebd., 100)? Jameson erscheint Cavells methodischer Ansatz deswegen produktiv, weil er den Gegenstand verändert. Die Verfremdung des Films durch die Erinnerung gibt die beiläufige Erlebnishaftigkeit des Films, die durch eine Analyse nicht vergegenwärtigbar wäre, viel deutlicher wieder.

Keane und Rothman (2000) weisen darauf hin, dass bei Cavell die Darstellung eines Wissens über Film untrennbar mit einem Streben nach »self-knowledge« verbunden sei (ebd., 10). Deswegen interessiert sich Cavell nicht nur dafür, wie es zu Fehlern in der Erinnerung kommen kann, sondern auch dafür, wie eine Erinnerung zustande kommt, die korrekt ist (Cavell 1979a, XXIV). Im Zentrum dieser Fragestellungen steht aber die Erfahrung eines Verlustes und ihre Rekonstruktion: »What broke my natural relation to movies? What was that relation, that its loss seemed to demand repairing and commemorating, by taking thought?« (ebd.). Der beschriebene Verlust bezieht sich auf einen Bruch in der geschichtlichen Entwicklung von Filmkultur: Cavell beschreibt aus der Erinnerung Formen, Figuren und Muster von klassischen Filmen, die die Erschei-

nungsform des Mediums geprägt haben. Im Kontrast dazu wird der ›moderne‹ Film (womit hier der europäische Film gemeint ist, der sich seines Mediums bewusst wird und mit Beginn der 1960er Jahre auch immer stärkere Einflüsse auf den amerikanischen Film ausübt) als eine problematische Kunstform gesehen, die das verloren hat, was eine ›natürliche‹ Beziehung zu Film erlauben würde. Dies drückt sich nicht allein in der einfachen Tatsache aus, dass Cavell immer seltener ins Kino geht (ebd., 11), sondern etwa auch in der Vorstellung, die ihn heimsucht, dass die vom modernen Film ausgestellte Welt keinen Zusammenhang besitzt und keine Geschlossenheit mehr vermittelt: »Neo-Hollywood is not a world« (ebd., 76).

Wie geschieht es, dass Film diesen Zusammenhang zu verlieren scheint? Kennzeichen der Moderne in der Kunst ist, dass die Kunst immer wieder das Medium und seine Erscheinungsform neu bestimmen und sich mit sich selbst beschäftigen muss. Das Kennzeichen von populärem Film, dem klassischen Hollywoodkino, ist dagegen, modern zu sein ohne diese selbstreflexive Last der Modernität tragen zu müssen (ebd., 118). Film war es möglich, ernst genommen zu werden, ohne die Frage danach stellen zu müssen, was ihn selbst zur Kunst macht – eine Beobachtung, die Cavell aus klassischen Diskussionen des modernen Kunstbegriffs (nicht eines postmodernen) ableitet (ebd., 14f). Film hat mit Beginn seiner eigenen Moderne spätestens ab Ende der 1950er Jahre diese Selbstverständlichkeit seiner Formen verloren – zumindest für Cavell. Dieser von Cavell beschriebene Bruch entspricht, darauf weist Ludwig Nagl (2002) hin, ungefähr der Zäsur, die Gilles Deleuze zwischen dem mit dem klassischen Kino assoziierten Bewegungsbild und dem mit dem modernen Kino assoziierten Zeitbild setzt (ebd., 172). Aber diese Zäsur muss bei Cavell (im Gegensatz zu Deleuze) als sehr abhängig von seiner eigenen Beziehung zu Filmen gedacht werden: Die Frage stellt sich, was *seine* und nicht was *unsere* natürliche Beziehung zu Film verändert hat. Die kunsthistorisch bestimmte Grenze ist zugleich eine persönlich bestimmte Grenze. Filmgeschichtliche Veränderungen werden in ihrer Abhängigkeit von der Geschichte der Subjektivität eines Filmbetrachters gesehen. Das bedeutet, dass der Eindruck, Hollywood habe keine Geschlossenheit mehr, nicht für alle Zeiten Eigenschaften von Filmepochen fixiert, aber auf eine Irritation hinweist, die mit den Veränderungen der Filmkultur in diesen Jahren verknüpft ist.

Dieser Zugang ist wichtig, weil es in der Medienwissenschaft und Medienphilosophie häufig eine Tendenz gibt, an der unmittelbaren Vergangenheit und an der Gegenwart vorbeizudenken. Jeffrey Sconce (2004) weist beispielsweise darauf hin, dass das Fernsehen als Medium übergangen wird und sich das Interesse der Medienwissenschaft stattdessen auf digitale Kultur und damit

auf die Zukunft der Medien richtet (ebd., 94). Ebenso lässt sich eine Tendenz dazu feststellen, sich für die Vorgeschichte von Medien stärker zu interessieren als für ihre Gegenwart, was in den vielen Arbeiten der Medienarchäologie seinen Ausdruck findet. Diese Tendenz lässt sich mit einem Motiv der Philosophie der Alltagssprache therapieren, auf das Cavell immer wieder hinweist. Wittgenstein hebt in §89 der »Philosophische Untersuchungen« hervor: Wir sagen nichts Neues, weil wir etwas verstehen wollen, das zwar schon offen vor unseren Augen liegt, das wir aber irgendwie doch nicht zu verstehen scheinen, weil gerade das, was zu bekannt ist, sich unseren Blicken entzieht. Dass sich etwas deutlich vor unseren Augen verbirgt, weist auf die Nachlässigkeit hin, die den Umgang mit flüchtigen Erscheinungen und den von ihnen zugefügten Irritationen charakterisiert. Wir fühlen uns in unseren Ansichten über Medien der Populärkultur deswegen so sicher, weil wir an ihren Erscheinungen vorbeisehen. Daher fördert Populärkultur eine Meinungsfreude und vor allem -sicherheit, die in seltsamen Kontrast zur Vernachlässigung der konkreten Formen ihrer Erscheinungen steht. Die Ansprüche des Mediums an den Betrachter werden gelehnet und er wird in Distanz gehalten. Würden wir uns der Erfahrungen besinnen, würden wir sehen, dass sie häufig Einsprüche gegenüber den verfestigten Vorstellungen formulieren würden, auf eine ähnliche Weise, wie Cavells Erinnerungen Einsprüche gegen einige Begriffe der Filmtheorie und Filmkritik liefern.

Publikum und Subjektivität: »a claim is made upon my privacy«

Cavell weist auch auf die Autorität gemeinsamer Erinnerung hin, die Vereinigung von Menschen beispielsweise in Gesprächen über Filme (Cavell 1979a, 9), aber er stellt diese Möglichkeit geteilter Erfahrung nicht heraus. Denn das Publikum ist eine problematische Kategorie bei Cavell. Unter anderem sieht Cavell die Tatsache, dass Film heute bewusst als Ereignis rezipiert wird, als ein Symptom des Verschwindens der »natürlichen« Beziehung zu Film. Während Cavell in seiner Jugend mehrmals täglich Filme in flüchtiger, beiläufiger Form betrachten konnte, so dass die Handlung des Kinobesuchs sich nicht ins Bewusstsein drängen musste, zeichnet sich das neue Kino dadurch aus, dass es die Tatsache der Existenz eines Publikums für den einzelnen Betrachter herausstellt: »Now, that there is an audience, a claim is made upon my privacy« (ebd., 11). Diese Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Rezeptionsformen bezieht sich bei Cavell auf Rousseaus »Brief an d'Alembert« (ebd., XXII). Rousseau beschreibt darin Theater als ein Medium, das es seinen Betrachtern erlaubt, unsichtbar zu sein und dennoch an der Welt teilzuhaben, was auch Rückzug, Distanz oder Scham impliziert, denn die Gefühle, die man sich in der Wirklich-

keit nicht erlaubt, erlaubt man sich im Theater. Eine Gesellschaft, so Rousseau, sei aber erst dann vollkommen emanzipiert, wenn sie diese Form der Unsichtbarkeit nicht mehr braucht, wenn man sich beim Anblick der Tragödien des Alltags traut, Regungen zu zeigen, auch wenn man nicht von Konventionen geschützt wird und den Blicken anderer ausgeliefert ist.

Cavell betrachtet dies als eine institutionalisierte Form der Unsichtbarkeit, die er von einer unverfänglichen Form der Unsichtbarkeit, die das populäre Kino ermöglicht, deutlich unterscheidet. Da das Kennzeichen des Automatismus, auf den noch eingegangen wird, sichert, dass das Erscheinen von Film keinem menschlichen Ursprung zuzuordnen ist, gibt es im Kino keine institutionalisierte Form von Unsichtbarkeit, die wie im Theater auf einer Vereinbarung beruhen würde (ebd., 26). Die Form der Unterhaltung, die Kino so wichtig gemacht hat, trägt das Kennzeichen einer gewissen Zufälligkeit und Beiläufigkeit. Der Status des Zuschauers und damit der Rahmen der Erfahrung ändert sich allerdings radikal, wenn die bewusste Entscheidung getroffen wird, diesen und nicht einen anderen Film im Kino zu betrachten – eine Bedingung, die für Cavell das Kino seit den späten 1950er bereits zunehmend bestimmt, die aber seit Steven Spielbergs *Jaws* (1974) und dem Aufkommen des *Blockbuster*-Films oder des Ereigniskinos zu einer dramatischen Veränderung des Sehverhaltens und des Publikums geführt hat. Das Filmerlebnis wird stärker von Antizipationen abhängig, das Publikum begreift sich als Publikum, das Maß der Überraschung und der Destabilisierung durch einen Film verringert sich, der Betrachter fühlt sich nicht mehr unsichtbar. Eine ähnliche Entwicklung vollzieht sich im Raum des Kunstkinos, der zu einer gesicherten Institution wird. 27 Diese Probleme stellen sich in weit geringerem Maße, wenn die Möglichkeit besteht, Filme beiläufig zu betrachten, was nicht nur mit der Häufigkeit des Kinobesuchs zu tun hat, sondern auch die Möglichkeit mit einschließt, zu kommen und zu gehen, wann man will, nur Teile eines Programms zu sehen, bei guten Filmen zu bleiben und bei schlechten zu gehen (ebd.). Cavells Selbstbeschreibung als Zuschauer hat dabei bisweilen große Ähnlichkeiten mit einer Beiläufigkeit der Wahrnehmung von Fernsehen, die von einigen für die Kulturwissenschaften sehr wichtigen Theorien hervorgehoben wird (vgl. Modleski 1987). Aber sie führt uns auch vor, wie abhängig unser Zugang von sich verändernden Sehbedingungen ist, wie stark Filmerlebnisse auch verklärt werden können. Die von Cavell beschriebene Maßlosigkeit der Erinnerung kann dem Theoretiker in die Quere kommen und zwingt ihn dazu, sein Verhältnis zu Gegenständen neu zu verhandeln. Das als so überaus problematisch angesehene Medium Fernsehen profitiert von der Möglichkeit der Rückerstattung eines kindlichen, ›theorielosen‹ Blickes, der nach den ›ersten‹ unmittelbaren Erfahrungen fragt

und sie dann in Anbindung an das Wissen über das Medium erforscht. Die Methode der Erinnerung setzt den Fokus auf eine Reflexion dessen, was gesehen wurde, wie auch der Bedingungen, wie etwas gesehen wurde.

3.2 Ontologische Reflexionen über die betrachtete Welt

Das in dieser Arbeit angestrebte Verständnis von populären Fernseherzählungen als Medien, die uns mit Welt in Beziehung setzten und unsere Subjektivität herausfordern, kann sich auf Cavells Verständnis des filmischen Mediums beziehen, auch wenn sich die materiellen Voraussetzungen unterscheiden. Cavell beschreibt ein Verhältnis der Nähe und Distanz zu Film, das ein naives Verständnis von Realismus zwar in Frage stellt, sich aber letztendlich nicht von der Wirklichkeit befreien kann. Er beschreibt ein Wechselspiel zwischen dem filmischen Realismus und der Distanzierung seiner Betrachter durch die Bedingung der Projektion. Es ist dieses Verhältnis von Distanz und Immersion, ein Wechselspiel von Ermächtigung und Entmachtung der beteiligten Subjektivität, welches überaus produktive Ansätze für die Diskussion der Transgressivität populärer Fernsehgegenstände anbietet.

Dass »The World Viewed« nur eine Reflexion der Ontologie des Films anbietet, wie der Buchtitel angibt, muss besonders berücksichtigt werden. Denn die Arbeit ist weniger als eine Festlegung des Vermögens von Film zu betrachten, sondern vielmehr der Versuch, jemanden dabei zu beobachten (sich selbst), wie er eine solche Festlegung vorzunehmen versucht. »The World Viewed« zielt wie »Must We Mean What We Say?« auf die alltagssprachphilosophische Untersuchung einer Subjektpositionierung. Auf die Probleme und Möglichkeiten dieser Art der Untersuchung wird hingewiesen:

»It is typical of my procedures in *The World Viewed* to invite words or concepts which are common, all but unavoidable, in speaking about film, and then try to discover what there is in these words and in my experience of these objects that they should go together. This means that I must often say things that will sound more or less familiar. The obvious risks here are that I will either not be credited for saying something new or else not be saying something new. Neither seems to me unbearable« (Cavell 1979a, 174).

Nichts Neues zu sagen oder etwas so zu sagen, dass es nicht als etwas Neues verstanden wird, weist darauf hin, dass unsere Wahrnehmung von Film von unterschiedlichen Wissensformen gespeist wird. Es gibt die Dinge, die man *selbst* geneigt ist zu sagen, und es gibt die Dinge, die aus anderen Bereichen stammen, etwa aus dem Bereich der Filmkritik oder der Filmwissenschaft (die

es damals allerdings nur in Ansätzen gab). Die Spannung zwischen zwei unterschiedlichen Sprachformen bildet einen Ausgangspunkt von »The World Viewed«: Einem unmittelbaren, ungebildeten Zugang zu Film folgt der Schock einer Erkenntnis, dass Filme, wie es die von Cavell gerade entdeckte Autorentheorie besagt, einen Ursprung haben und das Produkt spezifischer Darstellungsstrategien sind. Nach der Verarbeitung dieses Schocks und der Überprüfung dieser Erkenntnis setzt sich aber das Interesse an einer unwissenden »backwardness« wieder in Geltung (ebd., 7), weil diese unmittelbar abbildet, was die Erfahrung von Film kennzeichnet.

Was am ehesten – im Kontrast zu den zahlreichen Eingebungen, Reartikulationen von Bekannten und Verarbeitungen von Erfahrungen – den Ton einer klassischen, festlegenden und zitierfähigen Ontologie des Films wiedergibt, findet seinen zögerlichen Ausdruck erst in der Mitte des Buches:

»The material basis of the media of movies [...] is, in the terms which have so far made their appearance, a *succession of automatic world projections*. ›Succession‹ includes the various degrees of motion in moving pictures: the motion depicted; the current of successive frames in depicting it; the juxtapositions of cutting. ›Automatic‹ emphasizes the mechanical fact of photography, in particular the absence of the human hand in forming these objects and the absence of its creatures in their screening. ›World‹ covers the ontological facts of photography and its subjects. ›Projection‹ points out to the phenomenological facts of viewing, and to the continuity of the camera's motion as it ingests the world« (ebd., 72f).

Keane und Rothman (2000) weisen darauf hin, dass diese umfassende Definition nicht den entscheidenden Moment in diesem Buch darstellt und daher weder am Anfang noch am Ende stehen kann, sondern in der Mitte stehen muss (ebd., 139). Die Definition resümiert bereits Beschriebenes, aber sie beendet nicht das Nachdenken über Film. Die Definition bietet einen Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit Film innerhalb einer Umbruchsituation, in der die »Natürlichkeit« von Film massiv bedroht ist. Diese Unsicherheit verhindert die Festschreibung von Film auf die seiner Kunst angemessenen ästhetischen Verfahren; es leitet sich zum Beispiel aus der Beschreibung weder eine Präferenz für das Montagekino noch für das Kino der langen Einstellungen ab (Cavell 1979a, 73). Das Eisenstein'sche Prinzip der Diskontinuität oder ein realistisches Konzept der Kontinuität wären letztlich nur Modifikationen der Möglichkeit, Bilder der Welt aufeinanderfolgen zu lassen, was bedeutet, dass diese Ontologie nicht gleichzeitig eine Ästhetik von Film vorzuschreiben versucht.

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass »The World Viewed« deutlich von den Arbeiten des französischen Filmkritikers und -theoretikers André Bazins aus den 1940er und 1950er Jahren inspiriert ist. Cavell erwähnt, dass die Lektüre

einiger Essays Bazins letztendlich der Auslöser dafür war, »The World Viewed« zu verfassen (ebd., XXIII). Aber er betont auch, dass seine Arbeit zwar Bazin viel verdankt und sie teilweise auch als Kommentar verstanden werden kann, aber dass seine eigene Deutung der Erfahrung des Kinos in wichtigen Punkten von der Bazins abweicht. Cavell legt die Betonung nicht auf eine Annäherung des Kinos an die Wirklichkeit selbst, sondern hebt vom intensiven Realitätseindruck des Kinos ausgehend die Differenz zwischen Weltansicht und Betrachtenden hervor (ebd., 184). Diese Differenz ist bei Bazin bereits angedeutet, sie wird in Cavells Kommentar nur stärker herausgestellt, weil Cavell seinen Akzent auf die Veränderung der Subjektivität des Betrachtenden im Kino setzt. Daher ist es auch falsch von einem naiven Realitätsverständnis bei Bazin und bei Cavell zu sprechen. ◀28 Das Realitätsverständnis von Bazin ist deswegen nicht naiv, weil es immer an ein Interesse an der von Film modulierten Subjektivität und deren Versetzung angebunden ist. Er spricht in »Ontologie de l'image photographique« (1994) davon, dass der Automatismus der Fotografie für den Künstler die Aufgabe der Kunst übernimmt und dass dies die ästhetischen Bedingungen der Darstellung von Welt radikal verändert: »Pour la première fois, une image du monde extérieure se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme [...]« (ebd., 13). Dies führe dazu, dass die Persönlichkeit des fotografischen oder filmischen Künstlers nur mit der Aufgabe der Wahl von oder der Orientierung an Gegenständen beschäftigt ist und sich so von der »pédagogie du phénomène«, also von den Gegenständen selbst, in ihrer Kunst leiten lässt (ebd.). Die entscheidende Differenz des fotografischen Automatismus liegt aber nicht in der Modifikation der Arbeit des Künstlers, sondern in der »kompletten Abwesenheit« des Menschen: »Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la seule photographie nous jouissons de son absence« (ebd.). Bazin deutet dies als eine dramatische Veränderung der Psychologie der Kunst. Cavell greift besonders diesen Gedanken auf, den er anders als Bazin stärker im Kontrast zur Annäherung des Kinos an einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit hervorhebt. Weil »The World Viewed« anders als Bazins einige Jahrzehnte davor verfasste Schriften darauf verzichten kann, das realistische Kino gegen das Kino der Avantgarde ästhetisch zu positionieren und auch nicht wie Bazin damit beschäftigt ist, das neorealistische Kino oder die Einordnung des klassischen Hollywoodkinos in den Kanon der Filmkunst programmatisch zu begleiten, kann es sich stärker mit dem Wunsch der Entlastung einer (irgendwann) problematisch gewordenen menschlichen Subjektivität beschäftigen.

Fotografie

Die Definition der Ontologie des Films geht zunächst vom Gegenstand der Fotografie aus. ◀29 Cavell interessiert sich vor allem dafür, welche Beziehung zur Welt das Medium uns ermöglicht. Hier ließe sich in Anlehnung an den Terminus aus der analytischen Philosophie von einem ›intensionalen‹ Aspekt der Wirklichkeitsrepräsentation sprechen (vgl. Danto 1991, 112f). Das heißt, Realismus ist nicht auf die Referenz auf eine vorfilmische Wirklichkeit angewiesen, um als Realismus aufgefasst zu werden. Denn Cavell stellt eigentlich nur fest, dass der Begriff Wirklichkeit im Sprachspiel, das sich mit Fotografie beschäftigt, andere Konnotationen hat als in einer Theorie, die sich mit dem Wesen der Repräsentation und Abbildung beschäftigt. Er weist darauf hin, dass wir in der Alltagssprache beispielsweise keinen Unterschied zwischen Greta Garbo als Fotografie oder der wirklichen Garbo machen würden, denn es gibt keine Notwendigkeit zu sagen, »ich weiß, dass dies nur ein Foto von einer Person ist und nicht die Person selbst« (ebd., 17). Und es würde auch keiner normalen sprachlichen Handlung entsprechen zu sagen, diese Abbildung habe Ähnlichkeiten mit Greta Garbo, es ist aber nicht sie selbst, auch wenn wir wissen, dass wir nicht eine Person in der Hand halten, sondern eine Fotografie. Das ermöglicht die Behauptung, dass die Fotografie uns mit den Dingen selbst konfrontiert und nicht mit etwas, das die Dinge ersetzt (ebd.). Hier wird deutlich, dass unsere Sprache mit dieser Differenz überfordert zu sein scheint und in deren Thematisierung unentschlossen bleibt. Wenn Cavell beispielsweise davon spricht, dass sich der Mensch auf der Leinwand in ein »human something« verwandle (ebd., 26), so wird dabei deutlich, dass dieses menschliche Etwas zwar Präsenz hat, diese aber mysteriös und unbestimmt bleibt.

Die Ausführungen zur Fotografie machen am stärksten die Anbindung an die analytische Philosophie deutlich, die in »The World Viewed« sonst eher verdeckt wird. Cavell verteidigt diesen Aspekt eines widersprüchlichen Realismus in einem der amerikanischen Philosophie akademisch angemessenen Ton und verleiht seiner Definition Nachdruck. ◀30 Dabei wird herausgestellt, dass es ein Kennzeichen der Wahrnehmung ist, dass wir nur die Ansichten von Gegenständen geboten bekommen, sie darüber als solche identifizieren und so den Repräsentationscharakter vergessen. Wie Fotografie die Ansichten von Objekten vermittelt, unterscheidet sich nicht signifikant (genug) von dieser Wahrnehmungsbedingung, deswegen ist es in diesem Fall nicht sinnvoll, einen Unterschied zwischen Abbildung und Objekt herauszustellen und von einer Reproduktion der Ansicht eines Objektes zu sprechen: Garbo bleibt Garbo und wird nicht zur Ansicht von Garbo. Ebenso bleibt das Objekt Objekt, das heißt, dass sich die Differenz nicht auf eine veränderte Weise des Sehens bezieht, was bei-

spielsweise in Dantos Verständnis der Verklärung des Gewöhnlichen im Zentrum steht, wenn er sich auf die Transformation der Objekte in der Kunst Warhols bezieht (Danto 1991, 224). Die Differenz bezieht sich bei Cavell eher auf das Objekt selbst, das als ein Gegenstand des Gewöhnlichen aus dem Gewöhnlichen herausgelöst wird und die Aufmerksamkeit erzeugt, die es als Objekt immer erzeugen könnte.

Der Schutzraum der Leinwand: Automatismus und Entsubjektivierung

Die Unterschiede, die Cavell thematisiert, finden sich stärker auf der Seite des Rezipienten. Er erkundet die Position, die der filmische Automatismus dem Betrachter zuweist. Cavell führt seinen Gebrauch des Begriffs Automatismus mit Bazins Diskussion der Unterschiede zwischen Malerei und Fotografie ein. In der Fotografie geschieht der Prozess der Aufnahme ohne den Eingriff des Menschen, weil Bilder fabriziert – »manufactured« (ebd., 20) – werden. Cavell greift hier ein besonders wichtiges Motiv Bazins auf, der die Entwicklung eines Mediums in Abhängigkeit zu Wünschen und Sehnsüchten der Menschen beschreibt:

»So far as photography satisfied a wish, it satisfied a wish not confined to painters, but the human wish, intensifying in the West since the Reformation, to escape subjectivity and metaphysical isolation – a wish for the power to reach this world, having for so long tried, at last hopelessly, to manifest fidelity to another« (ebd., 21).

In der Betrachtung der Fotografie verlieren Menschen und Objekte sozusagen ihre Implikationen und werden damit neu fokussiert, aber auch neu erschaffen. Da die Subjektivität davon befreit ist, diese wie im Alltag einem Zweck oder einem Anspruch zuzuordnen, kann sie sich in neuer Form mit ihnen auseinandersetzen.

Der in der Fotografie implizierte Automatismus ist nicht so zu verstehen, dass es keine Kunst der Fotografie gibt, etwa keine Komposition wie in der Malerei. **31** Fotografie hat auch nichts mit der Verwechslung von Abbild und Realität zu tun. Sie liefert eine Welt, zu der wir als Betrachter Distanz wahren können, ohne deren Präsenz (als Realität) anzweifeln zu müssen: »Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it« (Cavell 1979a, 23). Das Bewusstsein der Distanz ist ein Aspekt der beim Betrachten beteiligten Subjektivität: Der Betrachter ist sich der Grenze bewusst, die ihn vom Bild trennt, er ersehnt aber den dadurch erfüllten Status des Unbeteiligtseins. Diese Grenze verkörpert die Leinwand, auf die Bilder projiziert werden:

»A screen is a barrier. [...] It screens me from the world it holds – that is, makes me invisible. And it screens that world from me – that is, screens its existence from me. That the projected world does not exist (now) is its only difference from reality« (ebd., 25).

Cavell operiert in dieser sehr wichtigen Formulierung mit einer Doppeldeutigkeit des Wortes »screen«, das zugleich die Projektionsfläche und das Abschirmen von und Schützen vor etwas meint. Projektion schafft so etwas wie eine immaterielle, nur aus Licht bestehende, aber dennoch deutlich markierte Grenze zwischen Betrachter und Bild. Film fügt aber nicht allein die Tatsache seiner Projektion zur Fotografie hinzu, sondern auch noch die Möglichkeit, in der Bewegung im Bild und in der Bewegung zwischen Bildern innerhalb eines »phänomenologischen Rahmens« (oder Filmkaders) eine nahezu unbegrenzte Sicht der Welt zu liefern und den Betrachter mit dieser in Beziehung zu setzen (ebd., 25). Die Konsequenzen dieses Status des Unbeteiligtseins bei gleichzeitiger Entfaltung einer unbegrenzten Ansicht der Welt stellt das Subjekt vor eine Möglichkeit, die ich als einen entsubjektivierten Zugang zur Wirklichkeit bezeichnen möchte. Nicht beteiligt zu sein übersetzt sich in eine bereinigte (nicht geschönte) Vorstellung von Welt, die keine Implikationen für den Betrachter hat. Ich muss nicht eingreifen, nicht handeln. Diese einfache Tatsache setzt sich in eine Analogie mit dem Wunsch, eine Welt ohne Ansprüche zu erfahren. Es ist eine philosophische wie menschliche Sehnsucht nach etwas wie der ›Welt an sich‹:

»I have spoken of film as satisfying the wish for the magical reproduction of the world by enabling us to view it unseen. What we wish to see in this way is the world itself – that is to say everything. Nothing less than that is what modern philosophy has told us (whether for Kant's reason, or for Locke's, or Hume's) is metaphysically beyond our reach [...]« (ebd., 102).

Die Anspielung darauf, dass der Blick auf die Welt im Film etwas anbietet, das Philosophen als jenseits der Möglichkeiten der Wahrnehmung beschrieben haben, ist nicht nur das Ergebnis einer (sehr weit gehenden) Analogiebildung, sondern verweist letztendlich darauf, dass diese Welt zunächst keine (oder andere) Implikationen hat, ohne deswegen als nicht-wirklich erscheinen zu müssen. Die Welt erscheint gereinigt von dem, was sie unmittelbar von mir fordert, aber dadurch, dass sie mich ausspart, gibt sie auch einem menschlichen Impuls Ausdruck, sich der Welt entledigen zu wollen. Der Impuls erklärt sich aus der Neigung zum philosophischen wie lebensweltlichen Skeptizismus, die auch einen befreienden Wunsch nach Beziehungslosigkeit verkörpert.

Betrachten: Bewegte und bewegende Bilder des Skeptizismus

Cavell erklärt eine Affinität des Films zum Skeptizismus aus der Tatsache, dass beide die Welt als über Ansichten zugänglich auffassen. Deswegen handelt dieses Buch von der »world viewed«, der betrachteten Welt. Eigentlich müsste man im Deutschen von der angeschauten Welt sprechen, denn Cavells Bestimmung dieses Begriffs verdankt sich einer eher zufälligen Anlehnung an Martin Heideggers in »Holzwege« veröffentlichten Aufsatz »Die Zeit des Weltbildes« (1972). Heidegger meint mit Welt die »Welt selbst«, also eine intensive Beziehung zu Welt, die sich in der Vorstellung des Bildes selbst entfaltet und keine Distanz beinhaltet.⁴³² Cavell, der sich immer wieder mit Heidegger und dessen Beziehungen zu einer Philosophie des Gewöhnlichen beschäftigt hat, greift hier allerdings nur den Titel der englischen Übersetzung, »The Age of the World View«, auf, ohne auf den Inhalt des Aufsatzes weiter einzugehen. Cavells Aneignung bezieht sich nur vage auf die Lektüre von »Sein und Zeit« und Heideggers Beschreibungen der Seinsvergessenheit des Menschen und des Verlustes einer innigen Beziehung zur Welt, die nur noch als die angeschaute Welt erfasst wird (Cavell 1979a, XXIII).

Betrachten ist ein Aspekt einer ›wirklichen‹ Bedingung unseres Weltbezuges, der im Film wiederkehrt. Betrachten ist aber in diesem Kontext auch ein negativ konnotierter Begriff, da er Distanz und die Abweisung der Ansprüche der Welt zum Ausdruck bringt. Wir müssen uns an einer Situation, die wir wahrnehmen, nicht beteiligt fühlen. Film ermöglicht allerdings eine andere Form von Betrachten, die diesen Aspekt einer latenten Negativität aufheben kann. Denn die im Film betrachtete Welt benötigt seinen Zuschauer nicht als Beteiligten: Sie bildet sich vollständig ab und entfaltet sich ohne sein Zutun. Sie leidet nicht darunter, dass wir nur betrachtend an ihr Teil haben. Film transformiert, wie in einer wichtigen Formulierung deutlich wird, die Möglichkeit des Skeptizismus:

»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 it is all it takes« (ebd., 188f).

Das Filmbild stellt den Betrachter zufrieden, ohne dass es die Wirklichkeit des Betrachteten geben muss, und dies kann als eine erholsame Reduktion der Wahrnehmung beschrieben werden. Aber dadurch wird eine ›alarmierende‹ Tatsache hervorgehoben, dass sich die Wahrnehmung nur mit einer Darstellung der Ansichten von Wirklichkeiten begnügen kann und dass der Alltag diese Möglichkeit des Unbeteiligtseins, des Außenseins bereits ermöglicht. Der Begriff »moving« meint in dieser subtilen Definition nicht nur die *bewegten*

Bilder von Film, sondern auch, dass diese Bedingung als *bewegend* betrachtet wird, dass die Tatsache von Film diesen Unterschied für den Betrachter herausstellt und ihn damit berührt.

Der hier gemeinte Skeptizismus bezieht sich auf eine Unzufriedenheit mit der menschlichen Wahrnehmung. Skeptizismus nährt sich von der Möglichkeit der Leugnung der Existenz der äußeren Wirklichkeit, da der unbedingte epistemologische Beweis für ihre Existenz ausbleibt. Der sich daraus ableitende Zweifel lässt die Welt wie einen Traum, eine Konstruktion unserer Fantasie oder wie eine Wahnvorstellung erscheinen. Dies findet in philosophischen Bildern der Beziehungslosigkeit Ausdruck, wie sie Platons »Höhlengleichnis« oder die »Meditationen« von Descartes entwerfen.

»leaving room for thought«

Film versinnbildlicht deswegen den Skeptizismus, weil er den Betrachter als Beteiligten ausblendet und damit unsichtbar macht, aber dennoch eine Welt projiziert, die ›Präsenz‹ besitzt oder wenigstens dem Sprachempfinden keinen Anlass dazu gibt, Kategorien dafür bereitzustellen, Welt und filmische Welt so unterscheiden zu können, dass es einen Unterschied macht. Dieser Anwesenheit der Welt steht die gleichzeitige, deutlich markierte Abwesenheit des Betrachters gegenüber, was sie auch als eine Welt erscheinen lässt, die auf meine Existenz nicht angewiesen ist. Es handelt sich nicht um eine Illusion einer vollständigen Welt, weil der Betrachter auch ein Wissen von seiner Limitation hat und ihm die *anderen* Implikationen eines solchen Weltzugangs bewusst sind. Die Grenze, die sich im Film ausdrückt, ist auch als eine Begrenzung, als eine Einschränkung zu verstehen: »The camera has been praised for extending the senses; it may, as the world goes, deserve more praise for confining them, leaving room for thought« (ebd., 24).

Das ist der Akzent, der Cavells Ansatz von vielen anderen Konzepten des filmischen Realismus unterscheidet und die Kritik am Realismus abwehrt. Film bedeutet nicht eine Einschränkung oder Manipulation des Verstandes, nicht eine den Subjektsinn ausschaltende Überrumpelung unserer Sinne, auch nicht eine die Grenzen von innen und außen aufhebende Ersetzung eigener Fantasien durch fremde Fantasien. Film zeichnet sich dagegen gerade durch eine klare Grenzziehung aus und stimuliert damit den Betrachter, über den Film und über die Wirklichkeit nachzudenken. Dies wird durch eine Spannung zwischen einer hinreichend realistisch (hinreichend deswegen, weil die Kategorien der Unterscheidbarkeit in der Alltagssprache nur rudimentär ausgebildet sind) erscheinenden Welt im Film und einer bewussten Distanzierung von dieser Welt durch die Positionierung des Betrachters ermöglicht. Der von Film bevorzugte

Zugang ist aber nicht als eine Virtualisierung der Beziehung zu Welt zu verstehen, sondern als eine spezifische Übersetzung der Tatsache, dass der Zugang zur Welt sich auch im Alltag über Anschauungen vermittelt, was filmisches Betrachten zu einer Bedingung des Menschlichen macht. Cavell will Film demnach nicht als eine Flucht in die Fantasie verstanden wissen, sondern vielmehr als Befreiung von der Privatheit der Fantasie, eine Befreiung von deren Beschränkung auf ein Subjekt, das seine Vorstellung von Welt als problematisch und nicht mitteilbar betrachtet. Es handelt sich auch nicht um Voyeurismus, denn Film nimmt dem Betrachter die Entscheidung dazu, als Unbeteiligter zu betrachten, aus der Hand, weil sich diese Darstellung der Welt automatisch, ohne Eingriff des Menschen, vollzieht:

»Viewing a movie makes this condition automatic, takes the responsibility out of our hands. Hence movies seem more natural than reality. Not because they are escapes into fantasy, but because they are reliefs from private fantasy and its responsibilities; from the fact that the world is already drawn by fantasy. And not because they are dreams, but because they permit the self to be wakened, so that we may stop withdrawing our longings further inside ourselves. Movies convince us of the world's reality in the only way we have to be convinced, without learning to bring the world closer to the heart's desire [...]: by taking views of it« (ebd., 102).

Die eigentümliche Behauptung, Film erscheine natürlicher als die Wirklichkeit, erklärt sich aus einem dynamischen Verständnis von Wirklichkeit und nicht aus einem Verständnis, dem es um die Genauigkeit und Echtheit von Reproduktionen geht. Man könnte dies auch als eine pragmatische Definition von Realismus bezeichnen, dass real ist, was gut ist, dass wir es real finden. Goodman weist in »Sprachen der Kunst« (1995) darauf hin, dass Realismus von Konventionen abhängig ist und deren Geläufigkeit dazu führt, dass wir den Repräsentationscharakter vergessen und die Wirklichkeit in der Darstellung ohne Widerstand ›dahinzufließen‹ scheint (ebd., 45). Cavell stellt dagegen heraus, dass Realismus etwas ist, das selbst eine Differenz herstellt. Wirklichkeit ist gerade das, was uns auffällt und uns irritiert. Entgegen einer weit verbreiteten Ansicht, dass Film die Sinne seiner Betrachter durch die Geläufigkeit seiner Repräsentationsform narkotisiert, besteht Cavell darauf, dass er das Selbst aufweckt. Er dispensiert etwas, das im Alltag und in der Wirklichkeit als belastend empfunden wird, obwohl es Teil dieses Alltags ist, und er gibt dadurch der von ihm dargestellten Wirklichkeit einen stärkeren Akzent oder eine größere Auffälligkeit.

Das Problem des filmischen Voyeurismus verdeutlicht die unterschiedlichen Akzentuierungen von Wirklichkeit. Er wird in Filmen wie in Hitchcocks VERTIGO (1958) thematisch herausgestellt. Das bedeutet aber nicht, dass Film an sich vo-

yeuristisch ist, sondern er modifiziert oder artikuliert allenfalls einen der Welt inwohnenden Voyeurismus (ebd., 87). Die Kondition des Betrachtens wird als ›natürlich‹ empfunden. Unangenehm daran ist nicht, dass die Bedingung von Film immer andere schutzlos unseren Blicken ausliefert, sondern dass wir uns selbst wie die Betrachter vorkommen, die wir immer sind. Diese Perspektive begegnet einem zur selben Zeit wie die Herausgabe von »The World Viewed« entwickelten Einwand (ohne dass Cavell Kenntnis von ihm gehabt haben konnte) der psychoanalytischen Filmtheorie, dass sich dem Betrachten als *gaze* ein Effekt der Macht über andere einschreibt, die dadurch zur Passivität verurteilt sind. ◀33 Film verurteilt aber nicht zur Passivität, sondern erhält uns die Möglichkeit, uns selbst als Betrachtende zu erleben: Wir können über unsere Beziehung zur betrachteten Welt Rechenschaft ablegen und wir benötigen keine Theorie, die uns die Prekarität dieses Betrachtens vorführt. ◀34 Betrachten als ein Fundament des Zugangs zu bildlichen Medien anzusehen heißt, dass alles, was uns in dieser Form vermittelt wird, aus der Bedingung des Betrachtens zu verstehen ist, so als betrachte die Kamera für den Regisseur und für uns die Welt in gleichem Maße. Daher wird der Schöpfer eines Films auf die Funktion herunterdefiniert, allenfalls der Erste zu sein, dem diese Ansichten geliefert werden. In der Analogie zwischen seiner Distanz und unserer Distanz bilden sich die Möglichkeiten eines Denkens, das sich seiner Welt in einer anderen Art und Weise versichern muss.

Die magische Herkunft der Weltansichten

»The World Viewed« deutet immer wieder an, dass Film die Erfüllung lang gehegter, kollektiver Wünsche darstellt, dass diese Erfüllung das Wesen von Film bestimmt. Dies zeigt sich beispielsweise durch den Verweis auf Bazins Aufsatz »Le mythe du cinéma total«, in dem der französische Kritiker gegen eine materialistische Vorstellung von Kino argumentiert, die Film nur als das Produkt willkürlicher technischer und vor allem ökonomischer Entwicklungen sieht. Was die Erfindung und Erfindungen des Kinos stattdessen zum Ausdruck bringen und was die Evolution der Filmkunst bestimmt, seien eine idealistische Erforschung und Ersetzung der menschlichen Wahrnehmung und eine Erforschung der Objekte dieser Wahrnehmung (Bazin 1994, 20f). In der Entwicklung von der Montage zur langen Einstellung und Tiefenschärfe und damit, wie Bazin es beschreibt, zu einem Kino der Wahrnehmung drückt sich auch der Wunsch aus, zur Welt an sich vorzudringen, sie aus sich selbst heraus entstehen zu lassen, ohne Beteiligung eines Künstlers und damit auch ohne Beteiligung der Subjektivität. Film ermöglicht damit einen entsubjektivierten Blick

auf die Welt. Cavell umschreibt diese von Bazin angedeutete Möglichkeit von Film mit dem Rückgriff auf die eigenartige Kategorie der Magie:

»What is cinema's way of satisfying the myth? Automatically, we said. But what does that mean – mean mythically, as it were? It means satisfying it without *my* having to do anything, satisfying it *by wishing*. In a word, *magically*. I have found myself asking: How could film be art, since all the major arts arise in some way out of religion? Now I can answer: Because movies arise out of magic; from *below* the world« (Cavell 1979a, 39).

Cavell trifft eine Unterscheidung zu anderen Künsten, die ihre Herkunft in der Religion haben, weil er den besonderen Status von Film innerhalb der Künste darin verortet, ohne das Bemühen um Modernismus ernst genommen worden zu sein und sich sein Publikum geschaffen zu haben (ebd., 14f). Film als neues Medium kann nicht auf eine Tradition der Emanzipation von Religion und Herrschaft, der Säkularisierung, zurückblicken (auch wenn immer wieder versucht wird, ihn als Fortsetzung oder als Synthese anderer Kunstformen zu beschreiben). Daher wird der Begriff der Magie gewählt, weil er herausstellt, dass Film keine Geschichte hat und aus dem Nichts entsteht. Film lässt damit nicht nur eine vom Beziehungsgeflecht des Alltags und seinen Ansprüchen gelöste Welt erscheinen, sondern auch eine von den Implikationen der künstlerischen Traditionen befreite.

Diesen Wunsch erfüllt jeder Film, daher stellt der fantastische Film für Cavell nicht eine eigene Form oder ein klar abzugrenzendes Genre oder gar Medium dar. Er wiederholt nur, was jeder Film aufgrund der Tatsache einer spezifischen, ungeschichtlichen Erscheinungsform in sich trägt (ebd.). Cavell meint damit meist das klassische Hollywoodkino, ein Kino, dessen künstlerische Entwicklung sich schwer darstellen lässt (weil es eher als Negativfolie verstanden wird, vor deren Hintergrund sich ein anderes, nicht-klassisches Kino entfaltet) und dessen Stil oft als der Konvention der Unsichtbarkeit und Unauffälligkeit folgend beschrieben wird, was in Begriffen wie *invisible editing* oder *continuity editing* deutlich wird. Aber gerade dieses Kino bietet trotz seiner überdeutlichen Kunstlosigkeit Momente an, denen man sich auch nach Jahrzehnten nicht entziehen kann, die ihre Intensität nicht verloren haben (ebd., 5 und 10). Auch wenn diese ›Stillosigkeit‹ als die Errungenschaft eines sehr ausgeklügelten und dynamischen Darstellungssystems zu betrachten ist, das sich selten eindeutig für eine ästhetische Möglichkeit entscheidet und eher als die Synthese mehrerer Möglichkeiten zu betrachten ist (eine Mischung aus nicht zu viel Montage und nicht zu auffälliger Eigenbewegung der Kamera), bleibt doch eine latente Unsichtbarkeit des Künstlerischen, die auch eine Unsichtbarkeit des Autors bedeutet, konstitutiv. Stil würde vor diesem Hintergrund im-

mer eine Überbetonung bedeuten, die zum Beispiel dem Verlangen eines Autors Rechnung trägt, sich selbst als Schöpfer ins Bild zu setzen.◀35 Cavell setzt dagegen auf ein radikales Moment des Unvermittelten und Subjektlosen, das in einer Idealform von Film zu finden ist. Dass Cavell in »The World Viewed« selten explizit auf die Filme des klassischen Kinos eingeht, es nur in Erinnerungen an Momente aufruft und sich ansonsten in seinen Interpretationen eher auf ein Kino der Zwischenzeit (ambitionierte Filme der 1950er und frühen 1960er Jahre) und ein explizit selbstreflexives Kino der Moderne (französische Filme der 1960er, amerikanische Filme der späten 1960er und frühen 1970er Jahre) bezieht, zeigt, dass ihn das klassische Kino vor allem als Idealform und Möglichkeit des Films interessiert, vor dessen Hintergrund sich andere Darstellungsstrategien und das, was diesen an unmittelbarer Überzeugungskraft fehlt, genauer bestimmen lassen.◀36

Distanz und Anonymität

Film wird als ein Medium verstanden, das uns den negativen Aspekt der Beziehungslosigkeit zur Welt vor Augen führt und unseren Weltbezug klärt: »The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition« (ebd., 41). Er hilft uns dabei, einem Gefühl der Unbekanntheit und des Nicht-Wissens gerecht zu werden:

»In viewing film, the sense of invisibility is an expression of modern privacy and anonymity. It is as though the world's projection explains our forms of unknownness and our inability to know« (ebd., 41f).

Im Begriff der Magie drückt sich der kindliche Wunsch aus, unsichtbar und unbeteiligt zu sein. Dies gilt für den klassischen Film und für ein ›ursprüngliches‹ oder ›natürliches‹ Verhalten Film gegenüber. »The World Viewed« ist unter anderem als ein Buch zu verstehen, das deutlich zu machen versucht, wie Film sich dieses Ursprungs entfremdet und die von ihm ermöglichte Form von Anonymität wieder in Frage stellt.

Cavell versucht über den Begriff der Magie den besonderen Status des klassischen Films herauszustellen, der sich für eine kurze Phase als populäre und zugleich künstlerische Kunstform einer auf die eigene Kunst reflektierenden Ernsthaftigkeit oder einer Geschichtlichkeit entziehen konnte. Dies mag sich auf eine ideale Situation des Kinobetrachtens beziehen, aber es bezeichnet doch auch einen Moment der Voraussetzungslosigkeit, der in der Kino- und Fernseh Wahrnehmung immer noch eine wichtige Rolle spielen kann. Diese Voraussetzungslosigkeit bedeutet, der filmischen Welt trotz ihrer realistischen Kodierung eine größere Geschlossenheit und Autonomie zuzugestehen. Wenn

nicht gesichert ist, dass ich mir keine Gedanken darüber mache, woher etwas kommt, wenn der Film mich irritiert oder nicht überzeugt, rückt das die Anonymität in den Fokus einer Untersuchung der filmischen Erfahrung, die etwa nach Gründen dafür sucht, warum ich mich nicht mehr auf unverfängliche Weise als Teil eines Publikums sehe oder warum ich den Ereignissen in einem Film keinen Glauben schenken kann. Dies wirft ein anderes Licht auf den Aspekt der Flüchtigkeit populärer Formen. Populäre Gegenstände bestimmen sich nicht über eine Oberflächlichkeit und Vieldeutigkeit, die ihnen oft zugeschrieben werden, sondern darüber, dass es keine Bedeutung hat, woher deren Kunst kommt: Diese Kunst ist einfach *da*. Und in einem ähnlichen Sinne könnte behauptet werden, wie wir sehen werden, dass Fernsehen einfach *da* ist – es ist, wie Hegel sagen würde, bekannt und darum gerade nicht erkannt. Dass sich Fernsehen in einer theorielosen Unmittelbarkeit einrichtet, während Film immer stärker von der Wissenschaft, der Kritik und den Betrachtern aufgearbeitet wird, birgt zwar Möglichkeiten für Voraussetzungslosigkeit in der Wahrnehmung, ist aber auch das problematische Produkt einer Verkennung des Mediums.

Die Zweipoligkeit des Zugangs von »The World Viewed« kann uns sowohl vor den Gefahren eines Theorieübermaßes als auch einer Theorielosigkeit bewahren. Cavell beschreibt dieses Ideal beispielsweise in der Konfrontation mit der Autorentheorie, die bei ihm dazu führt, zwischen zwei Arten von Wissen zu oszillieren (ebd., 7). Das Wissen beantwortet die falschen oder verdrängt die richtigen Fragen und schafft erst wieder die Neigung dazu, sich für die eigene theoretische Rückständigkeit oder für den unmittelbaren Gedanken der Eigenartigkeit von Film zu interessieren. Cavells Zugang bildet einen Kontrast zu einem Wissen, das den Film rahmt und den Künstler mit Bedeutung auflädt. Die Rückständigkeit des Wissens, eine deutliche Pose der Naivität, vermittelt den ersten Impuls, dass Filme aus dem Nichts oder aus ihren Beziehungen zu anderen Filmen und nicht aus ihrer Beziehung zu einem Schöpfer entstehen.

Das infantile Reich des Films

Der Begriff Magie greift in der Ausblendung historischer, mythischer oder religiöser Kontexte und vor allem wegen der Affinität zu einer kindlichen Vorstellung (von Unsichtbarkeit) einer Definition voraus, die Cavell zwei Jahrzehnte später in »Contesting Tears« zur Abgrenzung vom Konzept des *gaze* in der psychoanalytischen Filmtheorie heranziehen wird. Gegen eine Unterteilung in einen aktiven, fetischisierenden Blick und einen passiven, erleidenden Blick, die mit einer sexuellen Differenzierung in die aktive und passive Rolle von Ge-

schlechtern einhergeht, versucht Cavell einen kindlichen Blick herauszustellen:

»[...] that film assaults human perception at a more primitive level than the work of fetishizing suggests; that film's enforcement of passiveness, or say victimization, together with its animation of the world, entertains a region not of invitation or fascination primarily to the masculine nor even, yet perhaps closer, to the feminine, but primarily to the infantile, before the establishment of human gender, that is before the choices of identification and objectification of female and male, call them mama and papa, have settled themselves, to the extent that they will be settled.« (Cavell 1996, 209)

Zielt der Begriff der Magie in »The World Viewed« noch darauf, ein Gefühl der Unmittelbarkeit der Erscheinungsform gegen Theorien zu verteidigen, die Darstellungsformen identifizieren wollen, so richtet sich der Begriff einer infantilen Fantasie gegen eine stark ausdifferenzierte und institutionell gefestigte Theorie, die Film noch nachdrücklicher seiner Unschuld beraubt. Die Berufung auf eine kindliche Fantasie kann als eine Strategie der Abwehr von Konzepten aufgefasst werden, die Film als einen erst von der Theorie in seiner ganzen Verfänglichkeit erkannten Gegenstand begreifen, dessen scheinbare Transparenz der Erzählung tatsächlich nur den illusionären Charakter seiner Repräsentationsstrategien verdecken soll. Diese Einstellung würde Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit niemals als erste Bezugspunkte eines Interesses sehen, sondern als Folge der Fetischisierung von Wirklichkeitseffekten. Die Ansicht, dass der erste (unmittelbare, rückständige) Blick das Wesentliche übersieht, da nur das aus der Theorie gewonnene Wissen diese Struktur durchdringen und reflektieren kann, erzeugt eine Schizophrenie im theoretisch geprägten und die Erfahrung zurückdrängenden Betrachter, weil er dazu gezwungen wird, seinen Vorlieben immer zu misstrauen. Cavell führt stattdessen nur eine einzige Differenzierung ein, die vom Betrachter fordert, sich die Distanz des Betrachtens als die Erfüllung eines Wunsches vorzustellen, und dieser Wunsch ist die Sehnsucht nach einer Welt ohne Implikationen für den Betrachter. Dieser Weltbezug drängt ihn in eine Position, die vielfältige Möglichkeiten zum Ausdruck seiner Subjektivität bietet. Film liefert als ein »moving image of skepticism« (ebd., 188) nicht nur bewegte, sondern bewegende Bilder, die im Betrachter Vorstellungen und Gedanken erregen. Diese Bewegung findet in einem von der Leinwand gebotenen Schutzraum statt, der die Welt vom Betrachter abschirmt, aber diese Grenze auch auf deutliche Weise markiert.

3.3 Reading: Transaktionen mit filmischen Texten

Viele Aspekte von Cavells Auseinandersetzung mit Film beschäftigen sich damit, was eine Lesart eines Films ist und sein kann. »Pursuits of Happiness« und »Contesting Tears« bestehen aus *readings* von einzelnen Filmen. Die Struktur von »The World Viewed« ist dagegen sehr stark vom Versuch der exemplarischen Anwendung einer in Cavells erstem Buch entwickelten ›Methode‹ der Philosophie der Alltagssprache bestimmt: Anstatt Lesarten einzelner Filme anzubieten, versucht Cavell eher einen ebenso umfassenden wie persönlichen Blick auf Film zu werfen, für den ontologische Reflexionen und die Erinnerung an eine vergangene Filmkultur den Ausgangspunkt darstellen. Diese Erinnerung ist vom Gefühl eines Verlustes, einer Verwerfung zwischen klassischem und modernem Kino geprägt. Die Erfahrung des Verlustes und die Erinnerungen an alte und neue Filme liefern das Material, an dem sich Cavell bedient. Obwohl er hier noch keine ausführlichen Lesarten von ganzen Filmen anbietet, wird dennoch das Konzept einer Kritik deutlich, die versucht, *nach dem Kunstwerk* zu kommen, also ablehnt, zu schnell und zu sicher zu einem Urteil über einen Film zu gelangen. Eine Methode, die sich auf die Vergangenheit der (eigenen) Worte richtet, findet Anwendung in der Erforschung dieser Erfahrung und Erinnerung, in der Film und Sprechender in einer Interaktion miteinander stehen. Dieser Abschnitt versucht diese Interaktionen als Momente von Begegnungen zu rekapitulieren, die Interpretationen von Filmen verändern. »The World Viewed« versucht aber auch zu zeigen, durch was diese Begegnungen in Frage gestellt werden und wie die Vorstellungen darüber, was einen Betrachter und was einen Text darstellt, von sich dynamisch verändernden Bedingungen abhängig sind.

Film, Zuschauer und Erfahrung

Durch die Verbindung von Film und Zuschauer in der Erfahrung wird eine besondere Dichte des Beschreibungskontextes erreicht. Die Erfahrung von einem Film gibt dem Gegenstand erst eine Geschlossenheit, in der Elemente, Beobachtungen, Hintergründe, Beziehungen auf andere Texte und Bedeutungen nicht voneinander getrennt sind. In der Einleitung weist Cavell darauf hin, dass es nicht darum geht, neue Dinge zum ersten Mal zu sehen. Es geht darum, mehr Aspekte von einer Sache zu sehen und zu erklären, warum uns die Dinge so erscheinen, wie sie erscheinen. Es soll nicht mit dem besonderen Wissen einer Theorie bewiesen und deutlich gemacht werden, dass uns bisher etwas verborgen geblieben ist, was sich auf die Möglichkeiten von Film bezieht, eine Kunstform zu sein (Cavell 1979a, XII). Diese Form der Interpretation geht

davon aus, dass etwas beschrieben werden kann, dass diese Beschreibungen aber nie zu einem Ende kommen, dass also kein wissenschaftliches Vokabular und keine Theorie diese Beschreibungen deswegen zu einem Ende bringen könnten, weil sie die Grundlagen dieser Erfahrungen oder von Sprache erkannt hätten. Timothy Gould, der sich sehr intensiv mit dem Modell von *reading* bei Cavell beschäftigt hat, spricht von einer besonderen Form der Transaktion zwischen innen und außen. Interpretation vermittelt durch ihren Bezug auf die Erscheinungsform im Betrachter die Interdependenzen zwischen Gegenstand und Bewusstsein, ohne den Gegenstand auf Bedeutungen festlegen oder ontologisch bestimmen zu müssen. Dabei bietet die Deutlichkeit der Präsenz von Film die Möglichkeit, eine spezifische, Subjektivität auszeichnende Aussparung zu identifizieren:

»In any event, we are, once again, in the region of the mind's relation to the world where what is hidden from our direct view is something that we have somehow kept ourselves from viewing. In the case of movies, it is the engulfing and engrossing presence of what films presents us with that keeps us from thinking about the disparate privacies and obscurities of our responses. As the presence of film tends to conceal the absences they refer to, so the immediacy of the responses that film elicits tends to conceal (and of course might still reveal) the depth of our craving for those vivid absences and for the anxious privacies that they console« (Gould 1998, 134).

Gould verdeutlicht hier das Widerspiel zwischen der Unmittelbarkeit eines Realitätseffektes und der Distanz, die der Schutzschirm der Leinwand bietet. Es ist ein Aspekt der Gewöhnlichkeit von Film, uns mit Welt in Beziehung zu setzen. Aber Film tut dies auf eine Weise, dass wir die Eigenart dieser Beziehung vor uns selbst verborgen halten. Dementsprechend benötigt Film ein Nachdenken, die Bereitschaft zur unbequemen Überschreitung einer sicheren Grenze, die das enthüllt, was wir vor uns selbst verborgen halten. Cavell beschreibt Film nicht als Illusion, die die Wirklichkeit *ersetzt*, sondern eher als eine Fantasie, die die Wirklichkeit *versetzt*. Diese versetzende Fantasie erfüllt sich mit dem Wissen des Zuschauers, weil sie einer menschlichen Sehnsucht Ausdruck verleiht, an der Welt teilzuhaben, ohne deren Last tragen zu müssen. Es ist eine Eigenart der Animation durch das Gewöhnliche wie durch Film, dass Filme bei aller Intensität ihrer Erscheinungen uns keine Gedanken aufdrängen können. Wenn Gould von einer Anwesenheit spricht, die immer eine Abwesenheit nach sich zieht, folgt er Wittgensteins Beschreibung des Phänomens, dass etwas gerade wegen seiner Deutlichkeit übersehen wird. Es liegt am Betrachter zu erkennen, dass das, was sein Blick aussparen muss, etwas ist, das er vor sich selbst

verbirgt. In diesem Sinne geht es auch darum, den Raum zu nutzen, der Film den Gedanken lässt.

Erscheinung und Erscheinen: Metaphysische Verzögerungen

Eine besondere Kondition des Schreibens und Denkens über Film ergibt sich aus einem Kontrast zwischen der Unmittelbarkeit der Erscheinung und der Notwendigkeit ihrer nachträglichen Erklärung. »The World Viewed« weist auf eine Verzögerung zwischen dem hin, was man ermutigt durch die unmittelbare Präsenz von Film zu sagen geneigt ist, und einer komplexeren Form der Kontextualisierung, die Auskunft darüber geben möchte, warum man dazu geneigt war, dies zu sagen oder zu behaupten, dies gesehen zu haben. Wie dieser Kontrast zwischen zwei Arten des Sprechens gemeint ist, lässt sich an folgendem Beispiel erläutern: Zuerst stellt Cavell ohne große Erklärung den Gedanken in den Raum, dass die Herkunft von Film in der Magie zu finden sei, dann erst wird dieser eigenartige Gedanke und das, was zu ihm verleitet hat, erläutert (Cavell 1979a, 39f). Die scheinbar naive These, dass Film Wirklichkeit repräsentiert, wird zu einer weniger naiven These, wenn darauf hingewiesen wird, dass es nicht darum geht Wirklichkeit mit Wirklichkeit zu verwechseln. Vielmehr wird deutlich, dass gerade diese Präsenz dazu führt, Grenzen aufzubauen. Die Leinwand wird als Schutzschild gegen diese Wirklichkeit aufgerichtet, und der Betrachter findet sich in einer besonderen Beziehung zu einem Gegenstand wieder, der in anderer Form zu denken gibt als die Wirklichkeit, die andere Implikationen für den Betrachter hat: »Film turns our epistemological convictions inside out: Reality is known before its appearances are known« (Cavell 1979a, 185). Das heißt, bevor deutlich wird, dass etwas zum Erscheinen gebracht worden ist, ist es bereits als das Erschienen aufgefasst worden. Bevor ich etwa erklären kann, dass Film eine Kunst ist, die keine Säkularisierung benötigte, habe ich bereits erkannt, dass ihre Herkunft magischer Natur ist. Oder bevor ich den Verdacht äußern kann, eine Figur verdanke ihre Präsenz nur der Art und Weise, wie sie in die filmische Erzählform eingebunden wird, hat diese Präsenz bereits einen Anspruch an mich erhoben, dem ich durch diesen Verdacht auszuweichen trachte.

Diese Umkehrung in der Position des Betrachters erklärt sich daraus, dass – anders als Schrift – Fotografie und Film etwas enthüllen, das erst in dem Material selbst deutlich wird:

»[...] the mysteriousness of the photography lies not in the machinery that produces it, but in the unfathomable abyss between what it captures (its subject) and what is captured for us (this

fixing of the subject), the metaphysical wait between exposure and exhibition, the absolute authority or finality of the fixed image« (ebd.).

Diese Beschreibung weist auf eine Leerstelle hin: Auch wenn es Wissen über die Erscheinungsform gibt, auch wenn man Film als ein Dispositiv beschreiben kann, das in einer bestimmten Anordnung Dinge für das Subjekt zum Erscheinen bringt, materialisiert sich dieses Wissen nicht in der Erfahrung oder kann ausgeblendet werden. Das Unmittelbare wird zu etwas, das nicht vermittelt wurde. Die »metaphysical wait« (ebd.), die Spanne zwischen Darstellung und Wahrnehmung, ist dem Bewusstsein weder tatsächlich noch unmittelbar zugänglich. Und das setzt uns mit dem Erschienenen und nicht mit dem Erscheinen in Beziehung.

»cinematic circle«

Eine besondere Möglichkeit der Positionierung gegenüber Fotografie und Film bezieht sich auf die Vorstellung, dass bei beiden eine Apparatur und ein Mechanismus die Aufgabe der Darstellung übernehmen, so dass keine menschliche Hand in die Gestaltung eingegriffen hat. Somit überrascht das, was sich zeigt oder was die Welt der Kamera enthüllt, den Regisseur (oder den Fotografen, den Kameramann, den Autor) als Schöpfer ebenso wie den Zuschauer. Cavell bezeichnet diese Bedingung als einen »cinematic circle«: Wir geben dem Bedeutung, dem auch der Regisseur Bedeutung gegeben hat, so als sei der Regisseur der erste Betrachter und Kritiker von Dingen, die aus dem Nichts entstanden sind (ebd., 9). Der Schöpfer eines Films ist jemand, der die gegebenen Möglichkeiten des Mediums, die nicht seine eigenen Schöpfungen sind, zu nutzen weiß. Cavell weist beispielsweise sehr ausführlich auf »types« hin (ebd., 133), auf halbmythologische Figurentypen, die von oder für Film erfunden wurden und in deren Gebrauch Film seine Möglichkeiten zur Entfaltung bringen kann. 38 Der Regisseur greift auf diese »types« zurück, die nicht von ihm erfunden werden, sondern zum Reservoir der ihm zur Verfügung stehenden filmischen Elemente gehören. Ähnliches geschieht, wenn ein Regisseur wie Hitchcock eine ausgefeilte manipulative Rhetorik von Bildern nutzt. Er hat dann nur eine größere Gabe der »photographic prophecy«, der Antizipation von dem, was für ihn und für andere erscheinen wird (ebd., 185). Die Tatsache des Automatismus, die sich auf den apparativen Mechanismus, aber auch auf die Bedingung der für Film entstehenden Motive und Figuren bezieht, wird dadurch nicht grundsätzlich aufgehoben, aber modifiziert. Denn die (technischen) Möglichkeiten des Eingreifens bestimmen auch immer den Wandel in der Vorstellung darüber, welche Möglichkeiten Film bietet, Ansichten der Welt zu liefern.

Technische Mittel entwickeln sich durch das wachsende Misstrauen dem Vermögen gegenüber, dass sich die Welt von selbst für den Betrachter enthüllt. Damit korrespondiert eine wachsende Unsicherheit, ob es noch immer den von der Leinwand ermöglichten Schutz unserer Privatheit und Fantasien gibt. Ein Regisseur wie Hitchcock fungiert in »The World Viewed« als Bezugspunkt für diese Unsicherheit. Aber seine Meisterschaft besteht in der ironischen Bestätigung der Prekarität dieser Bedingung, der bewussten Überfrachtung der Bilder, der Widerspiegelung eines Weltverlustes, den Film nicht mehr kompensieren kann. Dies wird besonders deutlich darin, wie *VERTIGO* die Realität der Fantasie beschreibt und, so Cavell, die Grenze zwischen Sinn und Sinnverlust zerstört (ebd., 203). Man könnte behaupten, dass Hitchcock deswegen sicht-

bar wird – durch seine Kunst und seine Cameoauftritte –, weil Film seine Unschuld verloren hat. 439

Eine ambivalente Grundhaltung dem Kunst-, Avantgarde- oder Autorenfilm gegenüber durchzieht das gesamte Buch. Dass Cavell aber die Entwicklung des modernistischen Films als eine dramatische Verwerfung beschreibt, hat auch biografische Gründe, die den Blick von der Tatsache ablenken, dass es auch eine kontinuierliche Form der Erneuerung von Filmformen gibt, in denen der Impuls der Unmittelbarkeit modifiziert wird. Daher muss darauf hingewiesen werden, dass es sich in »The World Viewed« um keine einfache Gegenüberstellung von neu und alt handelt. Es gibt Irritationen, es gibt aber auch die Möglichkeit, diese lesen zu lernen und sie damit zu beseitigen, was in meiner Lesart Cavells bedeutet, eine Bedingung der Unsichtbarkeit des Mediums wiederherstellen zu können. Dieser Hinweis ist wichtig, weil sowohl populäre Film- wie Fernsehkultur Darstellungsformen anwenden, die in völlig anderen Zusammenhängen entwickelt wurden. Es finden sich beispielsweise darin Formen, die im intellektuellen Kino der 1960er Jahre aus einem politischen und ästhetischen Impetus erfunden wurden.

Jump Cuts und Handkamera der *Nouvelle Vague* wurden bereits in den Beatles Filmen von Richard Lester in den 1960er Jahren für die Populärkultur reklamiert. Auch ein die zeitliche Kontinuität auflösender Kameranachschwenk hat seinen Weg vom Film der 1950er Jahre bis in das Fernsehen der 2000er Jahre gefunden. Dass die Menschen bei Godard anfangen, wie in *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1960) auch in Nicht-Musicals zu singen und der Film nicht mehr Genrefilm, sondern hybride Filmform wird, wird nicht nur etwas später in den Filmen von Alain Resnais wie *ON CONNAÎT LA CHANSON* (1998) oder in Dennis Potters ambitionierten Fernsehprojekten aufgegriffen, sondern auch in Fernsehserien wie *ALLY Mc BEAL* (1997–2002), in einer legendären Episode von *BUFFY, THE VAMPIRE SLAYER* (1997–2003) oder gar in einer Episode der konservativen Familienserie *SEVENTH HEAVEN* (1996–2007). Es ließe sich auch die Frage stellen, was letztendlich ein in einer Einstellung gedrehtes Video von Janet Jackson aus den 1990er Jahren von Alexander Sokurovs *RUSSIAN ARK* (2002) unterscheidet? Lässt sich hier noch eindeutig die Frage beantworten, wer wen zitiert (zumal *RUSSIAN ARK* nicht im geläufigen Sinne ein Film ist, weil er auf digitalem Material und für das Fernsehen produziert wurde)?

Wegen dieser Überschneidungen, die zum Teil in den Zeitraum der Niederschrift seiner Arbeit fallen, bindet Cavell die ontologischen Fragestellungen nicht an eine Tätigkeit der Beschreibung, sondern an eine Tätigkeit der Kritik: Die Frage danach, was Filme vermögen, kann nur im diskursiven Rahmen der Selbstbefragungen und des versuchten Austausches mit anderen beantwortet werden. Kritik wird in »The World Viewed« auf die einfache Frage verkürzt: »Warum ist das so, wie es ist?« (ebd., 187). Kritik spürt den Feinheiten der Betonungen durch die Darstellungsmittel von Filmen nach, denen im Hollywood-Genrekino eine Unzahl scheinbar ähnlicher Gegenstände gegenübersteht, die sich dennoch vollkommen voneinander unterscheiden: »a difference in emphasis may [...] make all the difference in the world« (Cavell 1979a, 191). Kritik bezieht sich darauf, wie viel Überzeugung Regisseure oder Filme in das investieren können, was zum Erscheinen kommt, aber auch darauf, wie viel Überzeugung der Betrachter den Erscheinungen oder den Charakteren verleihen kann. Wie kann der Betrachter unsichtbar bleiben, wie kann der Film den Eindruck vermitteln, nicht auf einen Betrachter angewiesen zu sein, seinen Botschaften keinen Absender mitzugeben, nicht rhetorisch zu sein; wie kann Film verhindern, dass ich mich in problematischer Weise als Teil eines Publikums empfinde? Wie kann er verhindern, dass seine filmischen Mittel zu Etiketten werden, die ihm für alle sichtbar zum Ausweis seiner künstlerischen Erlesenheit und damit zur Absicherung des Publikums, das sich seiner Erlesenheit als an der Kunst partizipierende Menschen versichert, angehaftet sind? ◀40

Diese Arbeit versucht mit Cavell den Begriff der Überzeugung an den Begriff der Unterhaltung zu koppeln, unabhängig davon, ob es sich um populäre oder um nicht-populäre Filmformate handelt. Godard mag etwa eine hybride, hoch-reflexive Filmform schaffen, die scheinbar das Hollywoodmusical kritisiert, aber er versucht auch den Film an dessen intensiven Reizen teilhaben zu lassen, also an dem, was an dieser Form unterhaltend ist. Wir finden diese Teilhabe unterhaltsam und anregend, nicht weil mit Deutungsstrategien operiert wird und der Film kognitiv anregend wird. Wir lieben einen Film, weil er uns unterhalten und bewegt hat, und die Bewegung, die sich von den endlosen Fahrten eines Films als immersiver Effekt der Erregung auf seine Betrachter überträgt, unterscheidet sich zunächst wenig von der Bewegung der Kamera in einem Musikvideo oder in einem Horrorfilm. Die Lust, über die Welt nachzudenken, über das Dargestellte und nicht das Darstellende, ist nicht das Produkt einer konzeptionellen künstlerischen Erwägung, sondern sie kommt nach dem Film, nachdem der Film uns unterhalten hat.

Sprachformen und Medium

Cavell bezieht sich auf diesen vermittelnden Aspekt von Gegenständen. Er stellt in »Must We Mean What We Say?« dar, dass ein Medium als Sprachform, als besondere Form der Mitteilung gedacht werden kann, nicht nur als eine Technik oder materielle Voraussetzung, die den Rahmen für Inhalte anbietet. Von diesem Konzept abgeleitet findet sich in »The World Viewed« eine etwas tautologisch anmutende Definition von Medium:

»A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways. It provides, one might say, particular ways to get through to someone, to make sense; in art, they are forms, like forms of speech. To discover ways of making sense is always a matter of the relation of an artist to his art, each discovering the other« (ebd., 32).

Diese Definition weist darauf hin, dass etwas in der Kunst kommuniziert wird und dass das, was kommuniziert wird, untrennbar von der Form ist, in der es kommuniziert wird, aber nicht auf Form reduziert werden kann. Die Definition schlägt den gangbaren Weg einer Aufzählung der äußeren Kennzeichen eines Mediums aus und macht das, was das Medium tut, von dem abhängig, was der Betrachter erfährt, und damit auch abhängig von dem situativen Aspekt seiner Wahrnehmung. Medien kommunizieren, aber zu beschreiben, was sie vermitteln, kann sich nicht allein auf das Medium beziehen, sondern ist auf eine Überschreitung und auf Anschlussphänomene in der Interpretation nicht des Mediums, sondern der Erfahrung angewiesen. Diese Definition begrenzt auch die Möglichkeiten des Mediums selbst, sich künstlerisch und rhetorisch auf seine Betrachter zu beziehen. Es ist einzig der Begriff ›pleasure‹, der die Beziehung zu einem Film autorisiert:

»Works that do provide me with pleasure or a knowledge of the ways things are equally provide me with a sense of the artist's position toward this revelation – a position, say, of complete conviction, of compassion, or delight or ironic amusement, of longing or scorn or loss« (ebd., 98).

Die Verknüpfung des Vergnügens am Film mit einer Aussage darüber, welches Verhältnis der Künstler zu dem hat, was sich im Film enthüllt, bedeutet die Überbrückung eines Grabens zwischen Verstand und Gefühl oder eine Transaktion, die nicht von kausalen Zusammenhängen bestimmt wird. Dem Vergnügen kann nicht unmittelbar Bedeutung zugeordnet werden, die Erkundung der Erfahrung kann aber in Bedeutung übersetzt werden. Das Vergnügen hat keinen Grund (bzw. lässt sich dieser nicht auf einfache Weise erklären), aber es liefert erst den Grund dafür, überhaupt etwas sagen und sich mit etwas auseinandersetzen zu wollen. Dieses undeutliche Verhältnis zwischen Erfahrung und Kritik weist auf Cavells Diskussion von Kants Unterscheidung zwischen einfachen Ge-

schmacksurteilen und subjektiv allgemeingültigen Urteilen hin. Ästhetische Urteile stellen einen Anspruch, den sie nicht erfüllen können. Dass der Anspruch aber gestellt wurde, lässt sich in der Interpretation wenigstens zum Ausdruck bringen. In »Cities of Words« (2004) definiert Cavell sein Verständnis von Kant im Zusammenhang mit der Interpretation von Film. Filme müssen folgende zwei Voraussetzungen erfüllen, um interpretiert zu werden:

»[...] (1) that I judge them to be of value (in Kant's sense of aesthetic value, the test of which is my declaration that they provide me with a pleasure I am compelled to share with others), a judgment I demand that others agree with (knowing that my subjectivity may be rebuked); and (2) that I am prepared to account for my insistent pleasure by a work of criticism (brief or extended) which grounds my experience in the details of the object, and in which I show that the object is [...] criticizable, we might say interpretable. What is not criticizable in this sense is not a work of art« (ebd., 239).

›Pleasure‹ bezeichnet hier nicht allein ein unmittelbares Vergnügen als Anlass für die Beschreibung einer Erfahrung, die nicht unmittelbar beschrieben werden kann und deren Urteile zurückgewiesen werden können, sondern es wird noch um das Kriterium nachhaltiger Dauer ergänzt, die sich in der Bereitschaft ausdrückt, eine diese Erfahrung zum Ausdruck bringende und sich mit dem Werk in Beziehung setzende Lesart zu liefern. Was also ein Werk kritikwürdig erscheinen lässt, ist sozusagen das Zusammenspiel von Unmittelbarkeit und Dauer.

Problematische Strategien der Selbstreflexivität

Cavell beschäftigt sich in »Pursuits of Happiness« (1981a) und »Contesting Terrors« (1996) intensiver mit der Natur einer auf Vergnügen beruhenden Transaktion mit Filmen. In »The World Viewed«, das auch die Darstellung eines Verlustes ist, wird der Begriff eher verwendet, um auf sein Gegenteil hinzuweisen, also auf Werke, die dem Betrachter nicht das Gefühl von Überzeugung geben. Cavell bezieht sich vor allem auf eine Empfindung, die er gegenüber den Filmen Jean-Luc Godards entwickelt – eine negative Sicht, die er spätestens mit seiner Lesart von *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (1967) in »What Becomes of Things on Film« (Cavell 1984c) wieder revidiert.◀41 Es wird häufig betont, dass Godards stilistische Eigenheiten Versuche sind, Brechts Verfremdungseffekt auf Film anzuwenden, den Illusionscharakter von Film zu zerstören, den Betrachter von der Erzählung zu distanzieren und dadurch zum Denken anzuregen. Cavell weist auf diese Lesart hin und versucht nicht nur zu begründen, warum er die eindeutige Anwendung eines Konzepts der Verfremdung ablehnt, sondern auch, warum ihn bestimmte Aspekte der Filme Godards abstoßen, wa-

rum er die Empfindung hat, dass Godard seinen Figuren gegenüber eine zynische Distanz und nicht eine Distanz offenbart, die auf der Anwendung eines ästhetischen und politischen Konzepts beruht. Er kritisiert Godards Positionierung gegenüber seinen Figuren und stellt sich die Frage, ob etwa die Tatsache, dass Menschen nicht in ihrer eigenen Sprache, sondern in Phrasen sprechen, dadurch verdeutlicht und hinterfragt werden kann, dass Figuren gezeigt werden, die noch mehr Phrasen in die Welt setzen (Cavell 1979a, 99). Cavell bezieht sich in dieser Kritik auf die dynarrativen Momente von Filmen wie *MASCULINE/FEMININE* (1966), in denen Schauspieler philosophische oder sozio-politische Diskurse, die nicht ihrer eigenen Sprache entstammen, artikulieren. Es gibt auch Spielszenen, die wie in *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1960) unmittelbar in Interviewszenen münden. Beides sind irritierende Haltepunkte einer Erzählung, die die Tatsache des Erzählens und Darstellens bewusst machen sollen. Der Film gibt dabei vor, nicht kritisiert werden zu können, weil er den Repräsentationscharakter herausstellt und den Betrachter und dessen Beziehung zur Welt kritisiert. Aber Cavell bestreitet, dass es die Möglichkeit gibt, vom Film eine distanzierte Position zugewiesen zu bekommen. Es lässt sich noch immer das kritisieren, was im Film repräsentiert wird.

Die Vermischung von ästhetischen und theoretischen Kontexten war besonders kennzeichnend für das Kino der späten 1960er Jahre, dessen politisches Verständnis sich darauf richtete, den Repräsentationscharakter von Film deutlich werden zu lassen. Aber Cavell stellt in Frage, ob es diese Kritik am Illusionscharakter von Film ermöglicht, sich auf abgesicherte Positionen zurückzuziehen, in der man keine Verantwortung mehr für das Gezeigte hat, weil der Zuschauer ja nicht dazu gezwungen wurde, es als wirklich anzunehmen. Er artikuliert seine Unsicherheit darüber, ob die Filme wirklich dazu dienen, Erkenntnisse über Bedingungen menschlicher Entfremdung offen zu legen:

»[...] how do you distinguish the world's dehumanizing of its inhabitants from your depersonalizing of them? How do you know whether your asserted impossibility of love is anything more than an expression of your distaste for its task? Without such knowledge, your disapproval of the world's pleasures, such as they are, is not criticism (the negation of advertisement) but censoriousness (negative advertising)« (ebd., 99).

Hier stellt sich die Frage, ob der Film wirklich ästhetischen und politischen Motiven folgt oder ob Godard nicht selbst eine Distanz gegenüber Menschen spürt, deren Abbild er auf eine Leinwand projizieren lässt? Cavell konstruiert ein Subjekt des Regisseurs, das ihn nicht überzeugt oder irritiert hat, eine Personalisierung von Verunsicherung, die nicht geteilt werden muss, und die mit Godard und dessen Auseinandersetzung mit dem, was uns an Filmen bewegt,

wie Cavell später einräumen wird, auch nicht immer das richtige Objekt gefunden hat. Diese Einstellung verdeutlicht aber, dass keine Technik der Darstellung sich den Zuschauer konstituieren kann, dem die Verantwortung für die Auseinandersetzung mit der Erscheinung genommen wird, nur weil deren Illusionscharakter aufgehoben wurde.

Das Verfahren der Überprüfung der Motive des Autors kollidiert deutlich mit dem theoretischen Impetus dieser Zeit und seiner ästhetischen Fantasie eines politischen, die Betrachter emanzipierenden Kinos. Peter Wollens Essay »Godard and Counter cinema: *Vent D'Est*«, der sich mit der radikalen Phase im Kino Godards Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre befasst, ist ein gutes Beispiel für diese Einstellung. Der Text liest sich wie die Aufstellung einer Rhetorik des Hollywoodkinos, vor deren Hintergrund eine Rhetorik des politischen Films konturiert werden kann (oder, präziser ausgedrückt, des Films, der politisch gemacht ist und nicht nur Politik zum Inhalt hat). Wollen, einer der wichtigsten Autoren aus der Anfangszeit einer politisch geprägten Filmsemiotik, die vor allem in der Zeitschrift *Screen* ein Forum gefunden hat, bezeichnet diese Rhetorik als die sieben Todsünden des Hollywoodkinos: narrative Durchsichtigkeit, Identifikation, Transparenz, einfache Erzählung, Geschlossenheit, Vergnügen, Fiktion. Diesen Eigenschaften können alternative Techniken der Aufhebung gegenüber gestellt werden, wie etwa dokumentarische Elemente, offene Enden, intransparente, unverständliche Erzählweisen und die Verweigerung von Vergnügen und Identifikation (Wollen 1986, 120). Wollen entwickelt eine Vorstellung, nach der bestimmte Markierungen im filmischen Text Wirkungen erzielen können, und deren Aufhebung diese Wirkung ebenso wieder zerstören kann. Direkte Adressierung des Betrachters ist dabei ein Mittel der Aufhebung der Illusion, weil damit auf den Repräsentationscharakter des Films aufmerksam gemacht werde:

»[...] the ruse of direct address breaks not only the fantasy identification but also the narrative surface. It raises directly the question ›What is this film for?‹ superimposed on the orthodox narrative question ›Why did that happen?‹ and ›What is going to happen next?‹ Any form of cinema which aims to establish a dynamic relationship between filmmaker and spectator naturally has to consider the problem of what is technically the register of discourse, the content of the enunciation, as well as its designation, the content of the enunciate« (Wollen 1986, 122).

Das Problem solcher Bestimmungen liegt darin, dass sie quasi eine direkte kausale Beziehung zwischen filmischen Mitteln und Reaktionen des Publikums behaupten, anstatt deutlich zu machen, wie fragil unsere Positionen gegenüber dem, was in Filmen geschieht, wirklich sind und wie sehr die Reaktion auf Filme uns selbst zum Inhalt hat. Bei Cavell liefert die gesamte Konstellation von

Film eine Infragestellung seiner Betrachter, die der Natur des Films – der Ambivalenz eines Wunsches nach Befreiung, die mit Entfremdung korrespondiert – entspricht. Film wird dagegen bei Wollen als ein in unterschiedlicher Weise mit Zeichen operierender Mechanismus betrachtet: Weist er narrative Transparenz auf, konstituiert er sich diesen Betrachter, hebt er diese durch die Anwendung dynarrativer Elemente auf, konstituiert er sich einen anderen, intellektuelleren Betrachter, wobei immer latent unterschlagen wird, wer der Betrachter ist, der diese Feststellung trifft.

Wenn Cavell immer wieder den Akzent der Erinnerung und des Verlustes in seiner ontologischen Reflexion betont, dann weist er damit auch darauf hin, dass filmische Mittel nur im Kontext ihrer Erscheinung betrachtet werden können. Es gibt nicht ›das Filmische‹, das sich unabhängig von Inhalten immer mit gleich bleibender Intensität in Geltung setzt – jede einzelne Anwendung muss beweisen, dass sie dem Moment eine Bedeutung verliehen hat. Und das kann nur die Kritik des Films beweisen, in dem dieses Darstellungsmittel angewendet wurde. Das betrifft filmische Techniken, die sich aus theoretischen Annahmen ergeben (etwa dynarrative Verfremdungseffekte) ebenso wie rein ›cinematische‹ Anwendungen. Denn es gab in den 1960er Jahren eine deutliche Tendenz, Filme mit künstlerischen Mitteln aufzututzen: »They will be dressed up, with fancier cutting and dreamier color and extremer angles« (Cavell 1979a, 61). Aber das ist, wie hinzugefügt wird, keine Garantie dafür, dass Möglichkeiten der Kunst erforscht werden. In dem Aufsatz »What Becomes of Things on Film« entgegnet Cavell einem Hinweis, dass ein bestimmter Film von Alain Robbe-Grillet, einem der Erfinder des avantgardistischen Literaturgenres des *nouveau roman*, sehr beeindruckend eine Technik des Wechsels zwischen Fantasie und Realität im Film anwende, mit der knappen Antwort einer Verweigerung, diese Technik interessant zu finden, und zwar deswegen, weil ihn der Film selbst nicht interessiert hat:

»*Trans-Europe Express* is, I find, a more or less uninteresting piece of work. And it is, for me, a matter of aesthetic logic that no procedure discovered in a particular work can be proven by that work to have greater artistic point than the work itself achieves, or some relevant part of it« (Cavell 1984c, 178).

Diese knappe Abwehr weist auf eine problematische Beziehung der Kritik und Wissenschaft zu Filmen hin, weil die Neigung zum symptomatischen Sehen oder die Neigung dazu, immer wieder dieselben Referenzobjekte für Theorien zu finden und bestimmte Filme zu überschätzen, daraus resultiert, dass ein einzelnes künstlerisches Verfahren für wichtiger empfunden wird als der Film selbst. Cavells Methode eines ästhetischen Ausschlussverfahrens verhindert

unter anderem, Filme nur aus dem Grund signifikant zu finden, weil sich an ihnen auffällige, scheinbar neue Verfahren der Darstellung identifizieren lassen. Das geschieht in der Filmtheorie und -wissenschaft, deren Vertreter sich gute Illustrationsobjekte ihrer Theorien suchen und andere Verfahren ästhetischer Diskrimination nur noch rudimentär entwickeln, leider allzu häufig.◀42 Dabei verlieren politisch inspirierte und ästhetisch-innovative Techniken schon allein dadurch ihre Wirkung, dass sie, wie Jameson unter anderem in seinem wichtigen Essay »Postmodernism and the Cultural Logic of Late Capitalism« anmerkt, von der Massenkultur aufgenommen und neutralisiert werden, weil sie in einer Kultur, in der ästhetische und ökonomische Produktion gleichgesetzt sind, als Mittel betrachtet werden, ›Waren‹ voneinander unterscheidbar zu machen (Jameson 1984, 56). Die rein ›filmischen‹ Mittel, zum Beispiel unterschiedliche Möglichkeiten von Kamerafahrten, erregen dann, wenn ihnen keine Bedeutung durch den Film gegeben wird, wie Cavell anmerkt, nur noch Interesse, aber kein Gefühl der Überzeugung im Betrachter (Cavell 1979a, 62). Jameson und Cavell kritisieren aus unterschiedlichen Gründen einen Zugang, der so tut, als ob die Anwendung einer Darstellungsmöglichkeit immer, unabhängig von Kontexten, dieselbe Wirkung erzielt, denselben Betrachter konstruiert und dieselbe Irritation erregt.

Manierismus und Politik

Cavell hat kein Interesse daran, klare Unterscheidungen zu treffen zwischen normalen Filmen und Filmen, die auf übertriebene Weise filmische Mittel in Anwendung bringen. Vielmehr geht es ihm um eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Filmen, bei der immer wieder neu erkennbar wird, wann in einem Film die Nutzung von Darstellungsmöglichkeiten ins Leere läuft und manieristisch wirkt und wann nicht.◀43 Diese Fragestellung bedeutet aber, sich unsicher an den Linien einer Kipffigur entlang zu bewegen, die ebenso stark auf den Film wie auf den Betrachter verweist, das heißt, dass es manchmal nur eines Impulses bedarf und ein überzeugendes Darstellungsverfahren wird als aufdringlich und als falsch verstanden. Dysnarrative Momente wie direkte Adressierung werden naturalisiert und zu einem Teil der Narration. Diese Aneignung geht den natürlichen Weg von Godard über Woody Allen zu postmodernen Fernsehserien wie *MALCOM IN THE MIDDLE* (2000-2006). Aber die direkte Adressierung ist dann nicht mehr wie in Wollens Definition eines ›Gegenkinos‹ ein politisches Mittel zur Emanzipation und Erziehung der Betrachter (und ist es auch niemals zuvor gewesen).◀44 In ähnlicher Weise betrachtet Cavell auch das Mittel der Großaufnahme als etwas, das zur Konvention und damit wirkungslos geworden ist: »The conventions upon which film relied have

come to seem conspiracies: close-up, which used to admit the mysteriousness of the human face, now winks a penny-ante explanation on us« (ebd., 131). Die klassische Großaufnahme hat die Erkundung des Gesichts zum Gegenstand, die Großaufnahme im modernen Erzählfilm wird zu einer Geste, die sich selbst zum Inhalt hat, die schon weiß, was sie zum Ausdruck bringt, bevor sie zum Ausdruck gebracht wurde.

Bei Cavell wird die Anwendung stilistischer Besonderheiten in Filmen wirkungslos, weil sie uns als rhetorische Mittel zu stark auf die Figur des Schöpfers verweisen, mit dessen Subjektivität (und nicht mit dem Wissen des Films) wir dann in Beziehung gesetzt werden. Er kontrolliert seine Figuren und lässt sie nicht ein eigenes Leben führen, wogegen etwa der Star in den klassischen Hollywoodfilmen nichts anderes war als eine Erscheinung, dem nur die Filme selbst Gegenwärtigkeit verleihen konnten. ◀45 Das Problem liegt für Cavell darin, dass sich die Subjektivität der Filmschöpfenden in den Vordergrund drängt und den Blick auf den Film und seine Figuren verstellt. Das wachsende Unbehagen an Film als Medium der Moderne hat damit zu tun, dass dem Film hier nicht mehr erlaubt wird, die Welt selbst für den Betrachter zum Erscheinen zu bringen, sondern der Film muss die Aufgabe des Erscheinens thematisieren und damit der ›Natur‹ von Film widersprechen (Cavell 1979a, 132). Das besondere Kennzeichen einer Beziehung zu einem Medium, in der wir dem Bedeutung verleihen, was als bedeutend erschienen ist, also nachträglich, wird dadurch massiv in Frage gestellt. Der zeitliche Bezug des Betrachtens ändert sich, denn Bedeutung entsteht nicht durch die Nutzung spezifischer Möglichkeiten des Films, auf die der Autor nur vermittelt Einfluss hat, sondern durch die Anwendung einer Strategie, eines Verfahrens oder einer Theorie, die schon vorher festzulegen vorgibt, was zum Erscheinen kommen wird.

Improvisation und physische Präsenz: »photogenesis«

Ein weiteres Thema von »The World Viewed« macht es notwendig, sich sehr genau mit der kritischen Interaktion mit dem Film und was in ihm zu sehen ist zu beschäftigen. Cavell spricht von der Gefahr der Theatralisierung der Gesellschaft, ein Motiv, das er in der Auseinandersetzung mit den Theorien Michael Frieds bestimmt hat (Cavell 2000b, 49). Frieds in »Art and Objecthood« (1998) entwickelte Konzept der Theatralität als einem problematischen Aspekt des Modernismus in der Kunst, bezieht sich zwar auf den Gegenstand des Minimalismus in der Malerei, aber erwähnt erstaunlicherweise auch den Film, der eine ähnliche Gegenwärtigkeit besitze wie die moderne Kunst vor ihrer Theatralisierung (ebd., 164). Was Fried mit einer nicht-theatralischen Kunst meint, lässt sich sehr verkürzt als ein Verhältnis darstellen, in dem der Gegen-

stand, die Person oder das Ereignis nicht darauf angewiesen sind, betrachtet zu werden. Die Werke sind sich selbst genug, sie sind, wie Fried es ausdrückt, in einem Moment erfassbar, in ihrer Totalität gegenwärtig. Die ideale Mischung aus Distanz und Beteiligung, die Cavell beschreibt, gibt ein ähnliches Verhältnis wieder. Theatralität entsteht erst, wenn Handlungen als das Produkt einer Darstellung erscheinen. Der klassische Film dagegen habe eine Präferenz für die Improvisation, er zeigt Handlungen, die nicht dargestellt wirken und nicht auf einen Betrachter gerichtet sind. Dieses »act without performance« stellt für Cavell den Bestandteil einer »natural vision« von Film dar (Cavell 1979a, 153). Der Ausdruck »natural vision« verweist auf eine Wunschvorstellung von Film, die das Medium evoziert, aber nicht unbedingt erfüllen kann. Im Kontext eines vormodernen, erfolgreichen Kinos, in dem das Medium sich nicht in Frage stellen muss, kommt Film der Möglichkeit ihrer Erfüllung am nächsten. In diesem Kino *leibt* der Filmschauspieler als Star seine Individualität einer Rolle: Er oder sie verkörpert nicht eine Rolle, sondern passt sie einer Vorstellung an, die es von ihm oder ihr gibt (ebd., 28). Der Schauspieler hat als Star, dessen Existenz sich mit der Existenz der dargestellten Figur überschneidet, eine besondere Präsenz, die es erlaubt, sich in besonderer Weise den Blicken der Zuschauer aussetzen zu können. Cavell illustriert dieses Verständnis mit weiblichen Stars des Kinos der 1930er Jahre: »Neither Garbo nor West have secrets [...]. And neither is subject to gazes, Garbo because she is beyond them and determines them, West because she is before them and disarms them« (ebd., 207). Weil Greta Garbo also eine Jenseitigkeit ihrer Existenz vorführt, die nicht als hilfloser Rückzug von einer verletzenden Welt betrachtet werden darf, und weil West im Voraus jede Reduzierung ihrer Person auf Erotik durch selbstbestimmte ironische Bejahung dieser Existenzform unmöglich gemacht hat, sind beide keine Opfer eines filmischen Blicks, der ihre Individualität zerstört und sie auf Schaulleffekte reduziert.

Diese Bestimmung einer Fähigkeit des Schauspielers, nicht seine Darstellung, sondern seine Person der Leinwand zur Verfügung zu stellen, bezeichnet Cavell auch als Transfiguration. Sie spielt vor allem in der Auseinandersetzung mit der Hollywoodkomödie und dem klassischen Melodrama eine große Rolle. Cavell verwendet in dem Essay »What Becomes of Things on Films« (Cavell 1984c) auch den in der frühen französischen Filmtheorie geprägten Begriff der photogénie (»photogenesis«), um die Beziehung zwischen Schauspieler und Film zu beschreiben. Beide Begriffe sind mit der in »The World Viewed« zu findenden Ansicht gekoppelt, dass auf der Leinwand ein »human something« präsent ist: kein wirklicher Mensch, aber auch nicht das Gegenteil eines wirklichen Menschen – nicht die Illusion eines Menschen, dem wir uns völlig entziehen

könnten, eher die Präsenz von etwas, das unsere Anwesenheit nicht braucht (weil wir durch die Leinwand getrennt sind), dessen Anwesenheit dafür aber umso seltsamer und mysteriöser erscheint (Cavell 1979a, 27).

Der Begriff der Photogenese bezieht sich bei Cavell auf alles, was im Film zur Darstellung kommt, also Objekte gleichermaßen wie Personen. Der Aufsatz, der sich die Frage stellt, was aus Dingen im Film wird, definiert die eigenartige Beziehung zwischen Original und Abbildung, die nicht auf Ersetzung, Referenz oder Ähnlichkeiten, sondern auf einer Transformation beruht: Etwas wird zu einem anderen etwas; der ursprüngliche Gegenstand, der durch die Leinwand abgeschirmt ist und dessen Präsenz in der Vergangenheit liegt, wird zu einem »new original, now present to us (in photogenesis)« (Cavell 1984c, 173). Cavell betont damit eine Versetzung, ein »displacement« des Gegenstandes. Diese Versetzung ist mit der Erklärung, eine Illusion oder Fantasie eines Gegenstandes oder Menschen zu sein, die einer Investition des Betrachters bedarf, um Präsenz zu bekommen, nicht hinreichend bestimmt. Wie man sich zu dieser Erscheinung stellt, was aus den Dingen im Film wird, beantwortet Cavell damit, dass man selbst feststellen muss, welche Bedeutung die Dinge in den Filmen haben, die einem etwas bedeuten. Er antwortet also mit der Forderung, der Irritation, der dieses »displacement« Ausdruck gibt, nachzugehen und ihr in der Form eines kritischen Lesens gerecht zu werden (ebd., 183).

In der Lesart der Figuren bedeutet dies, dass es keine Technik oder Darstellungsform gibt, die diese Versetzung einer Präsenz aufheben kann. Cavell formuliert, wie bereits angedeutet, im Unterschied zu Dantos Kunstphilosophie ein Hervortreten des Gegenstandes, das nicht durch die künstlerische, sondern die mediale Differenz gekennzeichnet ist. Es sind die Dinge und Menschen selbst, die, wenn auch auf andere Weise, vor unser Angesicht treten. Was dargestellt wird, mag aus vielfältigen Gründen als unbedeutend und übersehenswert erscheinen. Aber kein angestregtes, empathisches Nachleben einer vorfilmischen Existenzform im »method acting« oder im Gegensatz dazu auch kein abstrakter und reduzierter Darstellungsstil (wie Jean-Pierre Léaud ihn so gerne bei Truffaut und Godard vorführt) können vorherbestimmen, welche Form und Intensität einer Zuschreibung von Existenz sie beim Betrachter abrufen. Danto weist darauf hin, dass uns Film eine Weise, die Welt, die Menschen und die Gegenstände zu sehen, vor Angesicht führt: Es sind nicht die von der Fotografie und vom Film dokumentierten Artefakte, die uns an Bildern interessieren (Danto 2005, 136). Dagegen stellt Cavell heraus, dass es die Dinge selbst sind, die Fragen an uns richten, und dass ihre Präsenz, so sehr sie sich verändert haben mag, immer noch ›da‹ ist und zu einer neuen Präsenz wird.

Cavell leitet in »The World Viewed« zu einer Kritik an, welche der Eigenart bewegter Bilder gerecht zu werden versucht: Alles zieht an unseren Augen vorbei, aber nichts geht verloren, wie er es in »Cities of Words« ausdrückt (Cavell 2004, 402). Diese Kritik scheint sehr stark von der Intensität filmischer Reize bestimmt zu sein, aber sie kann auch als eine Aufforderung dazu verstanden werden, aufmerksam zu sein für alles, was in bewegten Bildern erzählt wird. Denn dadurch wird deutlich, dass es *unsere* Aufmerksamkeit ist, die herausgefordert wird. Da Cavell sich auf die Signifikanz dessen bezieht, was von einer Kritik, die sich am Auffälligen, am Politischen und Experimentellen orientiert, übersehen wird, dient dieses Motiv auch als eine Anleitung zu einer Kritik der Populärkultur, die sich eben nicht von den vordergründigen künstlerischen Defiziten ihrer Formen abschrecken lässt, sondern das zu bestimmen versucht, was etwa an Fernseherzählungen fasziniert und gerade nicht übersehen wird.

Theatralisierung und Entfremdung

Cavell bezeichnet mit Improvisation eine Fähigkeit des klassischen Hollywoodkinos, das Erscheinen der Welt selbst und nicht dem Film zu überlassen. Dies erfüllt den Wunsch, die Grenzen der Konventionen von Sprache und Gesellschaft für Momente hinter sich lassen zu können, dem Leben und der Wirklichkeit Überzeugung zu verleihen:

»When society has become fully theatricalized (conscious of its rules but inaccessible to their backing, the fool of its own artifice, of its peculiar compacts), cinema reestablishes our sense of reality by asserting its own powers of drama« (Cavell 1979a, 225).

Der hier verwendete Begriff von Theatralisierung geht zwar noch immer auf Friedls Auseinandersetzung mit moderner Kunst und ihren Betrachter zurück, beschränkt sich aber nicht mehr auf Kunst allein. Die hier beschriebene theatralisierte Gesellschaft stellt menschliche Gesten und Handlungen deswegen in Frage, weil sie das (notwendige) Produkt von Darstellungen sind. Sprechen wird aber immer nicht von innen, sondern von außen autorisiert, weil wir als Sprechende Teil einer Gemeinschaft von Sprechenden sind. Daher ist die Gefahr der Theatralisierung – dass wir etwas darstellen, was wir nicht sind, oder etwas sagen, das wir nicht meinen – immer auch Bestandteil unseres Menschseins. In Krisensituationen wird die Frage, wie Sprechen durch die Anbindung an eine innere Instanz autorisiert werden kann, aber dramatisiert. »Must We Mean What We Say?« thematisiert beispielsweise Theatralität in Verbindung mit der dramatischen Vertrauenskrise der amerikanischen Gesellschaft während des Vietnamkriegs.

Aber »The World Viewed« suggeriert, dass Film Theatralisierung kompensieren kann. Denn die Grenzen des filmischen Dramas sind enger gesteckt als die Grenzen der Wirklichkeit, die Worte finden in diesem engeren Rahmen eine größere Rückversicherung. Dass ein Schauspieler sich in einem Film mit traumhafter Sicherheit durch dessen Wirklichkeit bewegen kann, dass wir diese Bewegungen aber nicht als das Produkt einer Darstellung sehen, weil der Schauspieler auf der Leinwand seine eigene Schöpfung ist (ebd., 159), lässt uns die kontingenten Bedingungen unserer Lebensformen vergessen. Menschen in Filmen können den unmittelbaren Impulsen kommunikativer Handlungen so Folge leisten, dass sich die Flüchtigkeit der Vereinbarung, das Gefühl, undurchsichtigen, zweifelhaften Regeln folgen zu müssen, nicht manifestiert, von dem ästhetischen Reiz des Unterhaltenden sozusagen überschrieben wird.

Film ist deswegen ein philosophisches Medium, weil es als eine Ersetzung oder Fortführung der Wirklichkeit gedacht werden kann, die nicht als Illusion verstanden werden muss, sondern als eine Versetzung von Grenzen, die auch in der Gesellschaft zu finden sind. Die Distanz, die Film ermöglicht, gibt eine Wahrheit über eine Stufe unserer Existenz wieder – sie bestätigt unsere Entfremdung von ihr: »The ›sense of reality‹ provided on film is the sense of *that* reality, one from which we already sense a distance« (ebd., 226). Es handelt sich dabei um eine ebenso gesellschaftliche wie philosophische Entfremdung, mit der zu leben ist und die vom Menschen immer Differenzierungsleistungen erfordert. Daher spielen uns Filme keine Wunschbilder reicher glücklicher Menschen vor, sondern sie fordern und fördern unsere eigene Fähigkeit, die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Objekt und Darstellung zu ertragen:

»[...] 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. In particular, because we can maintain a connection with reality despite our condemnation to viewing it in private« (ebd., 213).

Betrachten gehört als eine Form der versetzten Teilhabe zur Wirklichkeit und zu unserer Distanz zu anderen Menschen. Diese Entfremdung und das Nachdenken über Entfremdung sind daher über die Bedingung des Betrachtens dem filmischen Text als eine Beziehung, die unseren Alltag prägt, eingeschrieben

Voraussetzungslosigkeit

Die philosophischen Erträge von »The World Viewed« erklären sich aber aus der Unschuld des Mediums Film, das zunächst nicht in die problematischen Zusammenhänge der Kunst eingeordnet wurde:

»Movies from their beginning avoided (I do not say answered) modernism's perplexities of consciousness, its absolute condemnation to seriousness. Media based upon successions of automatic world projections do not, for example, have to establish presentness to and of the world; the world is there. They do not have to deny or confront their audience; they are screened. And they do not have to defeat or declare the artist's presence: the object was always out of his hands« (ebd., 118).

Das ist eine Spezifizierung der Definition des Mediums Film. Der Automatismus sichert, dass diese Kunst den Status ihrer Repräsentation nicht bestimmen muss. Die Welt wird nicht dargestellt, sondern sie ist da. Das Medium muss sich nicht mit seinem Publikum auseinandersetzen, weil es durch die Leinwand gesichert ist, und es muss sich nicht mit dem Künstler (mit einer anderen Subjektivität) beschäftigen, weil das Objekt Film dessen Händen immer schon entglitten ist. Daher wird Film zum Medium der Entsubjektivierung par excellence. Aber diese Voraussetzungslosigkeit ist gefährdet. Cavell beschreibt eine Entwicklung, die dieses Verhältnis, in dem keine Fragen nach der Hervorbringung einer Erscheinung eine Rolle spielen und die Objekte des Films eine unverfängliche Sinnlichkeit zu haben scheinen, in Frage stellt. Etwas drängt sich zwischen Kunst und Betrachter. Dies lässt sich in die Vorstellung einer unangenehmen Sichtbarkeit des Künstlers übersetzen oder manifestiert sich in der Frage, welchem Publikum ich angehöre, oder vermittelt das Gefühl, diese Welt ist eine repräsentierte Welt und nicht einfach da. Das dieser Irritation Zeitlichkeit verleihende Moment der Erinnerung erlaubt es allerdings, diese Frage in einer Lesart des Films immer wieder zu stellen. Es geht weniger um eine tatsächliche Kindheit des Mediums oder des Betrachters, in der beider Unschuld bewahrt bliebe, sondern um Veränderungen, um die Momente einer Auseinandersetzung mit Medien wie Film und Fernsehen, die deren Gegenstände – vor der Folie einer erdachten, erträumten oder erinnerten ›natürlichen‹ Beziehung, die nichts anderes als das Produkt von Film und Fernsehen ist – entweder problematisch oder überzeugend erscheinen lässt. Es ist immer der Film oder das Fernsehformat selbst, das die Fragen über die Natur der Beziehung zu ihm beantwortet.

3.4 Eine Welt ohne mich: Die Philosophie der betrachteten Welt

Cavell beschäftigt sich nicht nur mit dem ontologischen Status von Film, der mit den Verfahren der Philosophie der Alltagssprache approximativ bestimmt werden kann. Ihm geht es auch um eine Philosophie des Films, darum, wie Film Kenntnisse über das Selbst vermittelt und eine spezifische Form von Subjektivität ermöglicht. Cavell rechtfertigt eine philosophische Bedeutung des Mediums damit, dass es Zugang zu etwas verschafft, das Locke, Hume oder Kant aus unterschiedlichen Gründen als außerhalb der Möglichkeiten unserer Wahrnehmung liegend beschrieben haben: Film ermöglicht, die Welt *selbst* zu sehen (ebd., 102). Aber es ist eine wichtige Eigenart von »The World Viewed«, sich eher auf die Möglichkeit zu beziehen, diesen Gedanken haben zu können und bestimmen zu wollen, was zu ihm verleitet und dabei zu erkunden, was geschieht, wenn wir Filme sehen. Es ist kein anmaßender Gedanke, denn diese Überschreitung korrespondiert mit Cavells in »The Thought of Movies« zu findenden Beschreibung einer Philosophie, deren Wege sich mit denen des Alltags auf vielfältige Weise kreuzen (Cavell 1984a, 9). Diese Philosophie des Films reduziert sich nicht auf eine philosophische Aufgabe, über andere Wissenschaften zu wachen, Begriffe bereitzustellen und Grenzen zu ziehen. Die Filmphilosophie soll sich, darauf weist bereits der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty in einem seiner wenigen Texte zur Kunst des Films hin, nicht an die Kette von Begriffen legen lassen, sondern die Philosophie soll – da Bewusstsein und Welt sich im Film gegenseitig durchdringen – ihre Gedanken vom Film selbst bewegen und verleiten lassen (Merleau-Ponty 2005, 83). Statt zu unterscheiden und einzugrenzen, ist es wichtiger, in den philosophischen Fragestellungen etwas zu entdecken, das uns berührt. Diese Philosophie wird von Gedanken heimgesucht. Sie antwortet auf Ansprüche, die sich auf vielfältige Weise mitteilen und aufdrängen – sie spricht, aber sie spricht, wie Cavell in »Cities of Words« betont, nicht zuerst (Cavell 2004, 186). Dieses Verständnis von Philosophie, Ästhetik und Kritik fordert die Theorie heraus, die dazu gedrängt wird zu bestimmen, was sie überhaupt interessiert, wann sie überhaupt dazu aufgefordert ist zu sprechen und mit wem sie sich dann verständigt.

»The World Viewed« weist darauf hin, dass Filme deswegen zu Gegenständen der Philosophie werden, weil sie eine unverfängliche Form des Unbeteiligtseins erlauben, eine Entkontextualisierung unserer Wirklichkeit, die es erlaubt, diese problematische Wirklichkeit zu durchdringen. Die Zwiespältigkeit unserer Existenz wird von der Philosophie, in der es zwei widerstreitende, aber zusammengehörende Stimmen gibt, die im dialogischen Muster von Wittgensteins

»Philosophischen Untersuchungen« hörbar werden, selbst aufgenommen. Die eine Stimme erkennt die Flüchtigkeit von sprachlichen Übereinstimmungen und damit die Kontingenz der menschlichen Existenz an, die andere Stimme sucht nach Sicherheit und Gewissheit und entfremdet sich von der Menschlichkeit. Aber selbst dieser Entzug ist, wie »The Claim of Reason« deutlich werden lässt, zwiespältig: »Nothing is more human, than the wish to deny one's humanity« (Cavell 1979b, 109). Das philosophische Potenzial von Film fundiert in seiner Fähigkeit, beide Impulse in sich aufzunehmen.

»The World Viewed« ist sehr stark von der Problematik des Skeptizismus geprägt, die in »Must We Mean What We Say?« angedeutet ist und mit »The Claim of Reason« zum zentralen Thema seines Werkes wird. Da die Filmwahrnehmung vom Modus des Betrachtens bestimmt ist, wiederholt sich darin eine wichtige Bedingung des Skeptizismus. Dadurch wird Film zu einem Medium des Skeptizismus, das sich mit Möglichkeiten auseinandersetzt, auf Welt Bezug zu nehmen. Die von Film ermöglichte Beziehungslosigkeit, die immer wieder mit Eskapismus oder einer negativ bestimmten Fantasie gleichgesetzt wird, ist hier keine einfache Flucht aus der Welt. Film gibt, was vor allem in »Cities of Words« deutlich wird, die moralische Reflexion nicht dadurch wieder, dass er Handlungen und Gedanken abbildet, auch nicht dadurch, dass er den Freiraum bietet, in dem sich Handeln erproben lässt, sondern dadurch, dass er innerhalb seines Raumes unter Ausnutzung seiner spezifischen ästhetischen Möglichkeiten der Existenz eine besondere Form und eine besondere »ästhetische« Prägnanz gibt. Das moralische Potenzial der Filme steht in Verbindung damit, wie Film die Schönheit einer Lebensform zum Ausdruck bringt, wie er etwa die Fähigkeit von Figuren und Schauspielern vermittelt, diesen Raum (des Films) zu ihrem Raum zu machen. ◀46

Die sich enthüllende Welt

Im letzten Kapitel des eigentlichen Korpus von »The World Viewed« (der angehängte Teil »More of the World Viewed« versteht sich als eine Ergänzung, die auf die Kritik an der ersten Ausgabe von 1971 Bezug nimmt) beschäftigt sich Cavell mit einem Motiv, das er die Anerkennung von Stille (»The Acknowledgement of Silence«) nennt. Das Motiv bezieht sich auf die Möglichkeiten des Mediums, die Ausdrucksfähigkeit des Körpers unter der Bedingung einer Zerstörung von Sprache zu erforschen (Cavell 1979a, 149). Cavell deutet an, dass der Körper etwas übernimmt, das die Sprache nicht mehr sichern kann, nämlich durch eine intensive Form von Expressivität eine affektive, sinnliche Form von Übereinstimmung zu ermöglichen. Dies verweist auf das im Film angelegte Potenzial der Darstellung von Bewegung und des Ausdrucks von Körpern: Der

Körper der Schauspielerin oder des Schauspielers handelt ohne darzustellen und entzieht sich in dieser überhöhten Form von Improvisation jeder Vorstellung von Absicht oder Rhetorik, die hinter jedem Handeln das falsche, verborgene Motiv vermuten lässt. Cavell bezieht sich hier auf einen Gedanken Martin Heideggers. Wir brauchen eine bestimmte Form von Offenheit, um für uns eine Welt und ein Selbst entstehen zu lassen, das von Eingriffen des Selbst befreit ist:

»To satisfy the wish for the world's exhibition we must be willing to let the world as such appear. According to Heidegger this means that we must be willing for anxiety, to which alone the world as world, into which we are thrown, can manifest itself; and it is through that willingness that the possibility of one's own existence begins or ends. To satisfy the wish to act without performing, to let our actions go out of our hands, we must be willing to allow the self to exhibit itself without the self's intervention« (ebd., 159).

Cavell weist mit Heideggers Begriffen der Angst oder Sorge vor allem auf ein Element der Bereitwilligkeit hin, das erst sicherstellt, dass wir uns der Welt von Film nicht entziehen können, vor allem nicht mit dem Hinweis darauf, dass die abgebildete Welt keine wirkliche Welt ist. Daher kritisiert Cavell Theorien, die seiner Meinung nach einen Pseudoskeptizismus (»fake skepticism«) oder eine »Farce des Skeptizismus« praktizieren und die sich der Beziehung zu den Bildern dadurch glauben entledigen zu können, dass sie den Status der Beziehung von Repräsentation und Wirklichkeit festlegen, anstatt sich damit auseinanderzusetzen, wie unser Selbst im Fokus dieser Weltansichten erscheint (ebd., 188f). ◀47

Das bedeutet also, dass es eine Wahlmöglichkeit zwischen Beziehungen der Distanz oder der Nähe gibt. Es ist möglich, eine dargestellte Welt so auf sich wirken zu lassen, um ihr jene Attribute von Wirklichkeit zu erteilen, die ausreichen, sie als wirklich aufzufassen. Während Cavell oft nahe zu legen scheint, dass man sich der Beziehung zu Fotografie und Film nicht entziehen kann, beschreibt er an anderen Stellen ganz deutlich, dass es die Möglichkeit der Entscheidung zwischen unterschiedlichen Interaktionsformen mit Bildern gibt. Dass Fotografie ohne Eingriff einer menschlichen Hand geschieht und dass in den meisten sprachlichen Kontexten eine klare Unterscheidung zwischen Vorbild und Abbild keine Relevanz hat, sind nur Vorbedingungen des Mediums, die nahe legen, aber nicht determinieren, wie sich die Beziehung des Menschen zum Medium entwickelt. Der Betrachter kann dann eine Offenheit für den Film aufbringen und Anschluss an dessen Gedanken finden, wenn er seinem skeptischen Impuls nicht nachgibt, sondern ihm den Raum gibt, eine Welt so erscheinen zu lassen als enthülle sie sich ohne unser Zutun von selbst. Darin liegt

die Relevanz für eine Deutung von populären Fernsehformaten, denn in dieser Betrachtung gibt es keine ausreichende ontologische Differenz, die uns von der Pflicht befreite, uns nicht mit den vom Fernsehen vermittelten Weltansichten zu beschäftigen.

Subjektivitätsfantasien

Es gibt, das ist hervorzuheben, ein aktives Moment in der Produktion dieser Subjektivität. Dabei handelt es sich um die freiwillige Aufgabe von dem, was dieser Realität Grenzen setzen könnte, etwa unser Wissen davon, dass die im Film gezeigte Welt eine hergestellte Welt ist. Diesem Wissen seine Grenzen zu setzen vollzieht sich in der zeitlichen Form von Nachträglichkeit. Jedes Wissen, das wir von einem Medium antizipieren, jeder Verdacht oder jede Einschränkung wird im Erlebnis, wenn es überzeugt, aufgehoben. Erst nach diesem Suspens der Sinne setzt eine Tätigkeit der Reflexion ein, die versucht, diese Bilder und die von ihnen erregten Zweifel und Ängste zu thematisieren. Wir erleben das Gefühl der mangelnden Aufhebung, wenn wir beispielsweise schon während des Sehens damit beginnen, den Film zu interpretieren und seine Weltprojektion in Frage zu stellen. Dass sich die Welt ohne meine Beteiligung entfaltet, bedeutet aber nicht nur eine Ausblendung meines Ichs, die als stimulierend empfunden werden kann (weil sie Raum für das Denken lässt), es bedeutet im metaphysischen Extremfall auch, dass ich nicht mehr Teil dieser Welt bin, dass ich tot bin:

»A world complete without me which is present to me is the world of my immortality. This is an importance of film – and a danger. It takes my life as my haunting of the world, either because I left it unloved (the Flying Dutchman) or because I left unfinished business (Hamlet). So there is reason for me to want the camera to deny the coherence of the world, its coherence as past: to deny that the world is complete without me. But there is equal reason to want it affirmed that the world is coherent without me. That is essential to what I want of immortality: nature's survival of me. It will mean that the present judgment upon me is not yet the last« (ebd., 160).

Das ist sozusagen der Extremfall der Entkontextualisierung unserer Wahrnehmung von Film, die alarmierende Fragen an uns stellt. In den Anklängen an die literarischen Mythen über die Unsterblichkeit des fliegenden Holländers und die geisterhafte Existenz von Hamlet drückt sich bei Cavell ein filmisches wie lebensweltliches Gefühl der Ambivalenz aus, die die Beziehung von Mensch und Wirklichkeit betrifft. Betrachten ist ein Symptom dieser Ambivalenz. Hamlet betrachtet die Welt und hebt die Verbindungen zu seiner Existenz auf, so als betrachte er sein Leben in einem Rückblick und als sähe er sich selbst beim Träumen zu. Der fliegende Holländer findet keine Beziehung zur Welt, weil er

als lebender Toter, der niemals sterben wird, immer schon alles als vergangen betrachten muss.◀48 Diese Beziehungslosigkeit drückt sich im Film auf ›bessere‹ Weise aus. Dem Betrachter wird dadurch ermöglicht, seine Beziehung zur Welt zu überdenken. Es ist eine unverfänglichere Form des Unbeteiligtseins, die einen Wunsch (nach Entlastung) erfüllt ohne die damit verbundenen verheerenden Folgen eintreten zu lassen. Das Unbeteiligtsein darf allerdings nicht so überbetont werden, dass es sich selbst zum Thema macht, dass der ihm inhärente Voyeurismus hervortritt oder die Tatsache herausgestellt wird, dass wir der Vorstellung eines Films beiwohnen. Daher kann die künstlerische Neigung zur Veränderung der Beziehung zu Welt im Film nicht nur als Aufhebung einer Bedingung von Film verstanden werden, die Cavells Nachdenken über Film erst auslöst, sondern sie kann auch als Ausdruck eines Wunsches gelesen werden, die Kohärenz der Welt zu leugnen und damit ihr Überleben, ihr Existieren ohne mich und damit auch meine Unsterblichkeit in Frage zu stellen. Dass Film dazu tendiert, seiner ›Natur‹ zu widersprechen, hat also auch damit zu tun, dass Cavell versucht eine Vorstellung von Endlichkeit unter der Bedingung des Betrachtens wiederherzustellen, zumindest dann, wenn die Bedingung des Betrachtens fragwürdig erscheint.

Es gibt in »The World Viewed« einige Hinweise auf das Fernsehen, die in Frage stellen, dass Fernsehen in ähnlicher Weise wie Film an der Aufarbeitung lebensweltlicher Distanz beteiligt sein könnte, weil es andere Konnotationen ins Spiel bringt. Das Live-Fernsehen ist nicht daran interessiert, dass die Welt sich selbst enthüllt, sondern hat eine Neigung dazu, Ereignisse, die aus der Welt herausstechen, festzuhalten und zugleich, wie mit einer Waffe, in Schach (auf Distanz) zu halten (ebd., 26). Diese eigentümliche Metaphorik soll deutlich machen, dass im Fernsehen ein eher beweisender, metonymischer Blick wichtig wird, der andere Bedeutungen (z.B. die in der Welt vorherrschenden Gefahren) als der vom Betrachten bestimmte Film favorisiert. Aber wir sollten uns davor hüten, darin eine Festlegung des Mediums zu sehen, das jede Möglichkeit ausschließt, dass man im Fernsehen zu einem gebannten Betrachter von Welt wird. Modifikationen des unverfänglichen und unvorbereiteten Filmerlebnisses im klassischen Kino finden sich etwa in zufälligen, nächtlichen Begegnungen mit einem Spielfilm, der in diesem Rahmen auf sehr viel intensivere Weise seinen Betrachter in seinen Bann ziehen kann. In diesen Momenten kommt etwas von der Ambivalenz zum Vorschein, die den Betrachter den Blick auf eine Welt werfen lässt, die ohne ihn vollständig ist, in der man nicht als Betrachter heimlich ausgelöscht ist, sondern auf sehr komplexe Weise ausgeblendet wird, was nicht nur Raum zum Denken lässt, sondern auch Gedanken an Tod oder Unsterblichkeit evoziert.

Jenseits der Sprache

In dem von Cavell dargestellten unerträglichen Gedanken der Ersetzbarkeit manifestiert sich auch ein filmischer Impuls, diese Geschlossenheit mit den Mitteln der Kunst – wenn diese das Medium sichtbar machen (wenn uns zum Beispiel auffällt, dass die Kamera sich bewegt) – zu leugnen. Film ermöglicht eine Distanz, die das Selbst in dramatischer Form ausblenden kann, was zwar ein neues Verhältnis zu Subjektivität ermöglicht, aber auch eine Neigung zu deren Zerstörung hat. Es wiederholt sich also im Film und in bestimmten Formen des Fernsehens ein Verhältnis von Nähe und Distanz, so wie es in der Sprache eine Unzufriedenheit über die Vorläufigkeit und Kontextabhängigkeit von Bedeutungen gibt, die sich in der Neigung zum Skeptizismus Ausdruck verschafft. Es gibt allerdings keine sprachliche Möglichkeit, sich der Sprache zu entziehen, das heißt *außen* zu sein, woraus Cavell eine Analogie zum Film zieht, der keine Möglichkeit hat, außerhalb seiner selbst zu sein, also uns nicht vorführen kann, wie etwas zum Erscheinen gebracht wird. Ich kann die Kamera nicht sehen, kann keine Perspektive zu einer intentionslosen Projektion kenntlich machen, genauso wenig wie ich eine Position in der Sprache einnehmen kann, die sich über die Sprache stellt und über sie exklusiv verfügt: »The camera is outside its subject as I am outside my language« (ebd., 127). Diese Feststellung fixiert aber nicht nur eine filmische Tendenz (zum Realismus), sondern macht auch verständlich, warum es die Neigung gibt, dieses Außensein der Kamera dadurch zu überwinden, dass das Kamerabewusstsein oder die Tatsache, dass ein Film gefilmt ist, auf intensivere Weise angedeutet werden, dass also die Kamera, die sich nicht sichtbar machen kann, wenigstens provoziert, dass über sie gesprochen wird. ◀49 Diese Versuche der Kamera, das ins Bild setzen von Film zu materialisieren und damit Sprache zu meistern und nicht zu sprechen, können die Beziehung zu einer Welt, die sich enthüllt, nicht gänzlich in Frage stellen, aber sie modifizieren dafür die Auseinandersetzung der Subjektivität mit dieser Welt. Das heißt, die Kamera bildet sich in der Sprache der Interpretation ab, etwa in den unterschiedlichen Betonungen von Worten, die den übertriebenen oder weniger auffälligen Bewegungen einer Kamera auf vermittelte Weise gerecht werden wollen. (Dieses Bemühen der Worte, den Bewegungen der Kamera zu folgen, reduziert sich allerdings nicht auf die Behauptung, diese Art von Kamerabewegung konstituiere sich diesen oder jenen Betrachter, so als reagierten wir wie Hunde reflexartig auf filmische Schlüsselreize und würden einen Film bei jedem auffälligen Wackeln der Kamera zugestehen, ein unverstelltes Bild von Wirklichkeit zu repräsentieren.)

Die Spannung zwischen der Tendenz zur Geschlossenheit und den Versuchen, diese Grenzen durch künstlerische Mittel aufzuheben, weist einem diese Am-

bivalenz wiedergebenden Denken einen besonderen Platz zu. Denn dieses Denken versucht den Ort des Subjektes oder die Fantasie, dass es diesen Ort geben kann, in der Sprache zu situieren – einer Sprache, die nach dem Ereignis und der Erfahrung von Film kommt. Film hat eine Tendenz dazu, seine Herkunft nicht als in den Händen seiner Schöpfer liegend zu betrachten. Vor diesem Hintergrund bilden sich zu starke Bezugnahmen eines Künstlers auf sein Medium als störend ab; der Film ermöglicht seinem Betrachter keine Entlastung von den Fesseln der Subjektivität. Metaphorisch ausgedrückt bedeutet das: Wir wollen eine Welt sehen, sehen aber einen Künstler, und damit finden wir den Blick auf die Welt auch auf uns selbst zurückgeworfen. Wir begegnen uns letztendlich selbst. Das Subjekt des Künstlers stellt den Film in das Beziehungsgeflecht des Alltags, von dem der Film eigentlich befreien sollte. Aber da die Kunst keine festen Mittel zur Überwindung dieser Geschlossenheit anbietet und alles eine Frage der Betrachtung ist, gibt es im Zuschauer immer einen Widerstand gegen die künstlerischen und technischen Entwicklungen des Mediums: Der Blick auf die unverstellte Realität wird immer versuchen sich gegen alle formgebenden Tendenzen Geltung zu verschaffen. Film entzieht sich einem Zugriff, der ihn in der Form festhält. Sein Text ist aber nicht offen in dem Sinn, dass es einzig der Betrachter ist, der ihm Bedeutung zuschreibt, denn es handelt sich schließlich um Bilder, die auf unmittelbar sinnliche Weise die Realität wiedergeben und die einen nicht völlig betäubten Betrachter nicht gleichgültig lassen können.

Eine Kritik des Fernsehens muss in diesem Zusammenhang deutlich machen, dass die Entwicklung des Mediums auf einer grundsätzlichen Ambiguität aufbaut, in ähnlicher Weise, wie Cavell davon spricht, dass es darum geht, die Grenzen der Wirklichkeit als Teil der Wirklichkeit zu akzeptieren. Jede ästhetische Entwicklung des Fernsehens baut auf einer anderen auf. Keine wird je leugnen können, dass es eine Affinität zum Unbeteiligtsein gibt und dass im Verhältnis zum Fernsehen der Subjektivität Freiheit zugestanden wird. Diese Freiheit kann aber auch zu einer Form des Betrachtens führen, in der dieses Ich auf eine unangenehme und falsche Weise von der Welt unberührt erscheint. Keine Entwicklung, auch narrativer Art, wird wahrscheinlich gänzlich die Aspekte leugnen können, die sich aus einer Affinität des Fernsehens zum Überwachen ergeben: Die Welt wird aus einem Reich der Toten betrachtet, ohne Beziehung und ohne Bedeutung, der Betrachter wird einer radikalen Einsamkeit und Verunsicherung ausgeliefert. Aber es gibt die Möglichkeit, sich einen Impuls zu erhalten, der dazu ermutigt, nicht in der Position des Unbeteiligtseins zu verharren, sondern Stellung zu beziehen und den Raum, den Film und Fernsehen durch die Einschränkung der Sinne für das Denken lassen, zu nutzen.

Als ästhetische Fragestellung fordert dies die Auseinandersetzung damit, ob künstlerische Mittel entweder zur Leugnung der Kohärenz einer gezeigten Welt verwendet werden oder um deren Existenz in eindringlicherer Form zu vermitteln. Das zu bewerten ist die Leistung einer Reflexion, die sich immer an die Wirklichkeit zurückbindet, die sich aber auch selbst immer wieder thematisieren muss. Daher sprechen Keane und Rothman (2000) davon, dass »The World Viewed« letztlich ein Buch über Cavell selbst sei (ebd., 258).

»PURSUITS OF HAPPINESS« DIE PHILOSOPHIE DER UNTERHALTUNG

Mit »Pursuits of Happiness – The Hollywood Comedy of Remarriage« wechselt Cavell gänzlich auf das Terrain des Unterhaltenden und des Populären hinüber und lässt dabei die »The World Viewed« prägende Zwiespältigkeit hinter sich. Cavell versucht zwar, das Genre durch die Anbindung an Shakespeares Komödiendichtungen und damit an die Hochliteratur zu nobilitieren, aber tatsächlich lässt dieses Buch deutlich werden, dass sich die Filme vor keiner anderen Kunst zu verantworten haben. Die Gewöhnlichkeit der Alltags- und Populärkultur und die davon bestimmten Erfahrungsformen geben diesen Filmen den entscheidenden Akzent und unterscheiden sie von anderen Filmen. Die Auseinandersetzung mit »Pursuits of Happiness« soll diesen Akzent verstärken und sucht eine Anbindung der in den Filmen vorzufindenden Gewöhnlichkeit an einen philosophischen Begriff des Gewöhnlichen. Cavell liefert durch seine Bestimmung eines die Filme mit der Philosophie des Transzendentalismus verbindenden Subtexts, der vom 19. ins 20. Jahrhundert reicht, einen wichtigen Baustein für diese philosophische Deutung von Alltäglichkeit. Diese Deutung wird in einen methodischen Ansatz für das Lesen von »unauffälligen« Gegenständen umgesetzt und für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Populären produktiv gemacht.

Der Titel des Buchs bezieht sich auf den Anfang der von Thomas Jefferson 1776/77 verfassten amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, die zu einer wichtigen Grundlage der amerikanischen Verfassung geworden ist. Das »Streben nach Glück« wird in Cavells Lesarten zu klassischen Hollywoodkomödien nicht im Sinne einer aggressiven, ökonomischen Selbstverwirklichung verstanden (so wird er gerne begriffen), sondern als eine Suche nach der eigenen Persönlichkeit und einer eigenen, »inneren« Stimme, die dieser Persönlichkeit Ausdruck verleiht und sich dem Konformitätsdruck der Gesellschaft zu entziehen versteht. Denn diese Arbeit ist sehr stark von der Auseinandersetzung mit den Transzendentalisten Henry David Thoreau und Ralph Waldo Emerson und deren Kampf um die vom Konformismus bedrohte Au-

»We hold these truths to be self-evident: That all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness [...]«.

tonomie des Menschen geprägt. Daran schließt allerdings kein affirmatives Verständnis von Subjektivität an, sondern diese bleibt von der Flüchtigkeit und Zufälligkeit des Lebens bestimmt. Cavells Version der Philosophie der Alltagssprache deckt sich mit der Fragilität und Widersprüchlichkeit des Subjektivitätskonzepts im Transzendentalismus, die beispielsweise in Emersons Essay »Selbstvertrauen« zum Ausdruck gebracht werden: »Sprich dich von dir selbst frei, und du wirst auf der Welt ein Stimmrecht haben« (Emerson 1983, 44). Jede aggressive ökonomische Selbstverwirklichung, die vorgibt, an Traditionen der amerikanischen Philosophie im Sinne einer naiven Ich-Stärkung anzuknüpfen, wird spätestens hier delegitimiert. Im Sinne Emersons oder Cavells ließe sich eher von einem Post-Individualismus sprechen, der mit dem Gedanken der stimulierenden Entmachtung des Subjektes durch das Gewöhnliche oder das Unterhaltende harmoniert.

Es handelt sich um folgende Filme, die hier kurz beschrieben werden sollen: Frank Capras *IT HAPPENED ONE NIGHT* (1934) erzählt die Geschichte der reichen Millionenerbin Ellie Andrews (Claudette Colbert), die auf der Flucht vor ihrem Vater dem Reporter Peter Warne (Clark Gable) begegnet. Auf der Suche nach einer guten Story begleitet er sie durch das ländliche Amerika der Depressionszeit. Capras Film, die erste Komödie, die mit einem Oscar als bester Film ausgezeichnet wurde, wird oft als Geburtsstunde der romantischen Komödie oder der sogenannten Screwballkomödie bezeichnet. Leo McCareys *THE AWFUL TRUTH* von 1937, die Verfilmung eines Theaterstücks, ist im Vergleich zu *IT HAPPENED ONE NIGHT* fast ein statischer, auf wenige Schauplätze beschränkter Film, der es dennoch versteht, eine überzeugende filmische Differenz zum Theater zu erzeugen. Cary Grant und Irene Dunne spielen Jerry und Lucy Warriner, ein reiches Paar ohne materielle Sorgen, das sich aus nichtigen Gründen trennt und dann alles daran setzt, sich gegenseitig davon zu überzeugen, dass sie viel Spaß miteinander haben können und dass dieser Spaß

Unauffällige Filme

»Pursuits of Happiness« bestimmt einen Zyklus von sieben Hollywoodkomödien der 1930er und 1940er Jahre, die sich damit beschäftigen, wie ein Ehepaar glücklich werden kann und wie dieses Glück im Zusammenhang mit der Fähigkeit einer Gesellschaft steht, glückliche Lebensformen zu ermöglichen.

Das Erstaunlichste an »Pursuits of Happiness« ist, dass es einen eher unbeachteten Korpus von Filmen für die Theorie oder für das Denken über Film öffnet. Die Filme mögen von vielen geliebt werden und als Klassiker kanonisiert sein, aber es sind nicht die Lieblingsfilme der Filmtheorie oder -philosophie. In »The World Viewed« deutet sich dieser gegen den »herkömmlichen« Kunstfilm gerichtete Fokus bereits an. Die Ontologie bezieht sich zwar auf den modernen Film, nutzt den klassischen Hollywoodfilm aber bereits als Bezugsgröße für die Feststellung eines Verlustes der Unmittelbarkeit der Erfahrung von Filmen. »The World Viewed« zeigt noch eine Unsicherheit darin, Worte für die Erfahrungen von Unterhaltung zu finden – eine Suche, die »Pursuits of Happiness«, das seine ganze Aufmerk-

samkeit dem Unterhaltungsfilm widmet, erfolgreich zu beenden scheint. Als Vertreter des klassischen Hollywoodkinos weisen die darin gelesenen Filme wenigstens ein deutlich erkennbares gemeinsames Kennzeichen auf: Sie fallen nicht besonders auf, das heißt, es wird nicht deutlich, was ihre Kunst ist. Die Filme sind nur durch sehr wenige stilistische Auffälligkeiten gekennzeichnet, und das macht es schwer, über die Filme zu sprechen und Ansatzpunkte für kritische Bemerkungen oder Analysen zu finden. Daher haben sie für lange Zeit in der Filmwissenschaft eine unterschiedliche Formen annehmende Sprachlosigkeit hinterlassen. Es hat sich beispielsweise ein eher ›symptomatischer‹ Blick auf sie gerichtet, der etwa danach fragt, was die Filme zeigen dürfen und was sie nicht zeigen dürfen.⁴⁵¹ Es scheint auch, als würden diese Filme einem auf ästhetische Merkmale gerichteten Blick keinen Halt geben – etwas, das uns im Zusammenhang mit Filmen von Eisenstein, Hitchcock oder Sternberg sichtlich leichter fällt.⁴⁵² Diese Haltlosigkeit steht allerdings in starkem Kontrast zur Nachhaltigkeit und Intensität des von den Filmen bereiteten Vergnügens: Diese Filme können noch immer auf unvermittelte Weise unterhalten, ohne mit einem historischen oder ästhetischen Interesse aufgeladen werden zu müssen.

»Pursuits of Happiness« arbeitet sich geradezu daran ab, Einwände gegen eine Einstellung zu formulieren, die diese Komödien deswegen nicht interessant findet, weil sie nicht auf vordergründige Weise ›filmisch‹ erscheinen. Das wendet sich auch gegen Theorien, die die Doppelbödigkeit dieser Komödien herausstellen oder andeuten, dass Unterhaltung etwas zu verbergen habe. Die Beschäftigung damit, wie diese Filme mit der Einführung der freiwilligen Selbst-

letztendlich über alle Irritationen und Enttäuschungen hinweg ihre Beziehung fundiert. Howard Hawks BRINGING UP BABY (1938) lässt von allen sieben Filmen am stärksten die Überdrehtheit von Screwballkomödien deutlich werden. Der von Cary Grant gespielte weltfremde Professor David Huxley begegnet mehrmals der exzentrischen Millionärs-erbin Susan Vance und wird dabei ständig in peinliche Situation verwickelt. Angestachelt von einem Anhänger Freuds, der ihre zufälligen Begegnungen als eine verdrängte gegenseitige Anziehung interpretiert, verfolgt sie ihn so lange, bis auch diese beide Figuren zur entscheidenden Erkenntnis kommen, dass sie viel Spaß zusammen haben können. Howard Hawks weiterer Beitrag zu diesem Zyklus, HIS GIRL FRIDAY (1940), ist die zweite Verfilmung einer sehr erfolgreichen Theaterkomödie. Er handelt von dem Versuch des durchtriebenen Zeitungschefs Walter (Cary Grant), seine beste Reporterin und Ex-Frau Hildy (Rosalind Russell) nicht nur für eine Story über einen zum Tode verurteilten Mann zurückzugewinnen. Hawks hat den Akzent des Originals des Autors Ben Hecht, in dem die zwei Hauptfiguren Männer sind, entscheidend verändert und den Film zumindest teilweise in eine romantische Komödie verwandelt. George Cukors THE PHILADELPHIA STORY (1941) ist die erste Verfilmung eines sehr erfolgreichen Theaterstücks, die ähnlich wie HIS GIRL FRIDAY ihren Ursprung in einem Stück nicht ganz verleugnen kann und will.⁵⁰ In THE PHILADELPHIA STORY, einer der aufwändigen und äußerst sorgfältigen Produktionen des auf Renommee bedachten MGM-Studios, geht es um die geplante Hochzeit einer Angehörigen des sogenannten New England-Geldadels. Cary Grant versucht als C. K. Dexter Haven seine etwas hochmütige Ex-Frau Tracy Lord, gespielt von Katharine Hepburn, wiederzuerobern und mit Hilfe zweier Reporter, die das große Ereignis

nis für ein Klatschblatt dokumentieren sollen, ihre Hochzeit mit einem strebsamen und langweiligen Mann zu verhindern. *THE LADY EVE* (1942) von Preston Sturges lässt Henry Fonda als reichen Erben eines Bierimperiums auf einer Schiffsreise auf dem Amazonas einer von Barbara Stanwyck gespielten Betrügerin begegnen. Seine weltfremden, abstrakten Ideale hindern ihn daran, ihr ihre Vergangenheit zu verzeihen. Aus Rache schmuggelt sie sich als englische Gräfin in die Gesellschaft seines reichen Elternhauses ein und bringt ihn dazu, sie zu heiraten, nur um ihn zu demütigen und die Verlogenheit seiner Ideale vorzuführen. Auf nachhaltige Weise von seinem Narzissmus geheilt, ist er bereit, zu der Betrügerin zurückzukehren. Der letzte Film des Zyklus und der zweite Beitrag von George Cukor zum Genre ist die 1949 gedrehte Komödie *ADAM'S RIB*. Katharine Hepburn und Spencer Tracy spielen ein verheiratetes Ehepaar, das sich vor Gericht in dem Fall einer des versuchten Totschlags angeklagten, betrogenen Ehefrau als Staatsanwalt und Rechtsanwältin wiederbegegnet. Amanda Bonner übernimmt den Fall nur, um ihrem Mann in aller Öffentlichkeit die Haltlosigkeit einiger seiner konservativen Ansichten über die Beziehung von Mann und Frau vorzuführen. Adam Bonner verliert vor Gericht und rächt sich auf seine Weise für das Öffentlichwerden der intimen Seiten ihrer Beziehung

zensur 1934 in Zusammenhang stehen, führt uns die Probleme vor, mit denen Cavell ringt, wenn er die Filme von falschen, verallgemeinernden Außenperspektiven emanzipieren will. Es ist ein Allgemeinplatz, dass die Screwballkomödie – das Genre, dem die hier betrachteten Filme zuzurechnen sind – ihre Entstehung der Einführung des *production code* im Jahr 1934 verdankt. Diesem Verständnis folgend werden in der Screwballkomödie hintergründige, anspielungsreiche Gestaltungsverfahren entwickelt, um etwas darzustellen, das *after the code* nicht mehr offen dargestellt werden durfte. Diese Form der freiwilligen Selbstzensur beendet ein freizügigeres, expliziteres Hollywoodkino, das es *before the code* (beide Begriffe werden gerne für diese Gegenüberstellung verwendet) angeblich gegeben hat. Frank Arnold weist in einem Artikel über den frühen Hollywood-Tonfilm auf dessen wichtigste Kennzeichen hin: eine offensivere Inszenierung von Sexualität und eine ungeschminkte Darstellung der wirtschaftlichen Depression (Arnold 1997, 18). Die Filme von Mae West, aber auch der unverstellte Blick auf die soziale Wirklichkeit in den Filmen William Wellmans sind Beispiele dafür. Wellmans Film *WILD BOYS OF THE ROAD* (1933) etwa, der von der Odyssee jugendlicher Armutsflüchtlinge durch ein ländliches Amerika handelt, macht auf eindrucksvolle Weise deutlich, was für ein eigenwilliges, realistisches und

offensives Kino *before the code* gemacht wurde. Aber die Faszination ist auch mit einer Irritation verbunden, weil der Film weder stilistisch noch narrativ den erst später wirksam werdenden Konventionen des klassischen Hollywoodkinos folgen konnte, dessen Erzählweise bis heute eine Bezugsgröße für filmisches Erzählen darstellt. Das klassische Hollywood ist nicht das Produkt von Entwicklungen, die sich auf veränderte Zensurbestimmungen allein zurückführen lassen. Die stilistischen Entwicklungen dieser Filmkultur haben viele Gründe, unter anderem auch die wachsende Standardisierung der Produktionsbedingungen des Studiokinos.

Richard Maltby teilt in einem Text über das Kino *after the code* die Ansicht, dass die Zensurbestimmungen das Kino dazu gezwungen haben, explizite Darstellung durch weniger explizite zu ersetzen. Er weist aber darauf hin, dass der *production code* nicht nur als eine von außen erzwungene Einschränkung des Hollywoodfilms verstanden werden darf. Der Code sei auch einer Neigung des Hollywoodkinos entgegen gekommen, ein möglichst großes Publikum unter einem Film zu vereinigen, nicht allzu kontroverse Inhalte zu zeigen oder allzu besondere Bedürfnisse zu befriedigen, denn dies hätte zu einer ökonomisch problematischen Aufsplitterung des Publikums geführt. In diesem Kino werde das Explizite, das sich nicht allein auf Sexualität, sondern auch auf andere Schauwerte bezieht, nicht eigentlich unterdrückt, sondern durch eine Gestaltung ersetzt, die hintergründiger, undeutlicher ist und dadurch Bedeutungszuschreibungen provoziert. Auf diese Weise gelinge es dem Hollywoodkino die Einbildungskraft eines intelligenten Publikums zu belohnen (Maltby 1996, 448). Nicht der unterdrückte Inhalt steht also im Vordergrund der Darstellung, sondern sozusagen der kognitive Gewinn, den seine Unterdrückung bringt – ein Mehrwert, der allerdings eher mit dem Text mitgeliefert wird und weniger als Erscheinung des Textes selbst zu betrachten ist.

Diese Vorstellungen, dass der Text zum Vehikel für etwas wird, das ihm selbst nicht unmittelbar eingeschrieben ist, dass das Verbergen einen kognitiven Gewinn ermöglicht und dass der Film andeutet und nicht darstellt, ist Cavells Lesarten fern. Er opponiert gegen die Vorstellung, dass die Motive der Erzählung nur das Produkt der Notwendigkeit sind, das, was nicht explizit ausgesprochen werden konnte, auf andere Weise ansprechen zu müssen. Sehr deutlich zeigt sich dieses Muster in einer Kritik an »Pursuits of Happiness« des Filmphilosophen und -wissenschaftlers Ian Jarvie. Jarvie weist darauf hin, dass Wiederverheiratung nur deswegen zu einem Topos dieser Filme wurde, weil sie erlaubte, die Zensur zu umgehen. Zwischen einem Paar, das getrennt, aber noch nicht geschieden war, konnte Sexualität viel leichter angedeutet werden als zwischen einem Paar, das noch nicht verheiratet ist (Jarvie 1987, 118). Diese Andeutungen gehen in den Filmen etwa so weit, dass ein Paar eine Nacht in einem Bett oder Zimmer verbringen kann, ohne dass der Film sich dem Vorwurf des Hinweises auf außerehelichen Geschlechtsverkehr aussetzt. David R. Shumway behauptet in einem Artikel zum Motiv der Ehe in klassischen Hollywoodfilmen, der sich ebenfalls gegen Cavells Lesart der Wiederverheiratungskomödie wendet, dass Ehe deswegen zu einem Thema vieler Filme dieser Zeit wurde, weil es Hollywood um die Affirmation einer Institution ging, die zum ersten Mal durch eine hohe Scheidungsrate massiv bedroht war. Den von Cavell beschriebenen Filmen liege nichts daran, zu einem Nachdenken über die Ehe und die Gesell-

schaft einzuladen, sondern einzig die Institution der Ehe um der Institution willen zu festigen (Shumway 1991, 7). Es handelt sich in beiden Fällen zwar um nicht ganz falsche, jedoch zu naheliegende Einwände, die eher die einfachere und gängigere Variante der Kritik an Unterhaltungsfilmen wiedergeben. Dieser Ansicht folgend mögen die Filme zwar Dinge verhandeln, die Menschen wichtig sind, aber letztendlich sind sie als Unterhaltungsfilme nur daran interessiert, einen Konsens zu erzielen und das Problem nicht zu konfrontativ zu verhandeln. Alles, was sich ihnen ablesen lässt, muss erst die Strategien zur Erzeugung eines unterhaltsamen Einverständnisses der Zuschauer durchdringen und hinter sich lassen. »Pursuits of Happiness« richtet sich bewusst gegen diese Art von Einwänden, die den Film in einem verengten Verständnis einsperren. Derartige Einwände verhindern, sich mit dem Film intensiver zu beschäftigen und die Frage zu stellen, was der Film über die Ehe und die Grundlagen gesellschaftlichen Zusammenlebens zu sagen haben kann. Cavell versucht sich ähnlich wie in »The World Viewed« eine Rückständigkeit (»backwardness«) des Wissens zu erhalten, um nicht ein Wissen auf den Film zu projizieren, welches nicht vom Film selbst geweckt wurde. Es gibt etwas, das der Film selbst zu sagen hat. Er kann anstelle der Theorie die Aufgabe übernehmen, seine Betrachter zu belehren (Cavell 1981a, 270). ◀53

Marian Keane und William Rothman (2000) weisen darauf hin, dass Cavells Verständnis von Film nicht davon ausgeht, der *production code* sei ihm so eingeschrieben, dass er nur mit Andeutungen arbeitet und dem einen Sinn immer ein zweiter Sinn gegenübersteht, dass also das, was wir sehen, nicht das ist, was der Film darstellt. Eine Betrachtung, die die Gedanken des Films ernst nimmt und ihnen zugesteht, uns Einsichten über unsere Beziehung zur Welt und zu Menschen zu liefern, verspürt keinen Bedarf für die Vorstellung, nichts sei so gemeint, wie es gesagt wurde (ebd., 107). Dagegen setzt Cavell, wie in folgender Formulierung von »Cities of Words« besonders deutlich wird, eine Vorstellung, welche die Bedeutung des vom Film Gesagten *über* betont:

»In a film [...] we are given (captivated by) a forever fixed, captured, image of a human being in this precise environment, in these precise attitudes and relations, remaining silent or saying precisely these words precisely this way« (Cavell 2004, 117).

Was wir über Filme sagen, bezieht sich auf das, was vor unseren Augen liegt, für immer in diesem Moment der Sichtbarkeit fixiert. Diese Fixierung des Flüchtligen durch die filmische Abbildung konfliktiert mit einer Perspektive, die zu sehr von einem kritischen Betrachter ausgeht, der mit einem besonderen Wissen ausgestattet dasjenige sieht, was *nicht* zu sehen ist, oder immer dasselbe sieht. Aber diese Sichtbarkeit kann – etwa wenn wir Wittgensteins Ansichten

zur Abhängigkeit des Sehens von Begriffen folgen – nur heraufbeschworen werden und dient dazu, Wissens- und Darstellungsformen zu unterscheiden. Cavells Widerwillen, in seiner Lesart von *IT HAPPENED ONE NIGHT* eine Möhre als Phallussymbol zu lesen (Cavell 1981a, 93), erklärt sich aus dem Wunsch, Wissen, das etwas sichtbar macht, auszuschalten und stattdessen den Film sprechen zu lassen. Mit William Paul könnte man dieser Lesart den Vorwurf machen, dass es die Neigung der Theorie gibt, die sexuellen Inhalte vulgärer Formen des Komischen zu sublimieren und damit der Komik ihr subversives Potential zu entziehen (Paul 1991, 113).⁴⁵⁴ Aber Cavells »backwardness« richtet sich in diesem besonderen Fall gegen ein Wissen, das auf den Film zurückprojiziert wird und ihn nicht im Kontext seiner Entstehung betrachtet. Die von den Filmen ausgebildete Sprachform der Verständigung über sie folgt einem ähnlichen dialogischen Muster wie das in Cavells Wittgensteindeutung vorgeführte Modell der zwei konfligierenden Stimmen, in dem zwei Arten von Wissen in einer Person kommunizieren. Cavell erwähnt zum Beispiel, dass diese Filme als »fairy tales for the Depression« bezeichnet würden (Cavell 1981a, 3). Da er nicht belegt, woher dieser Einwand kommt, artikuliert er damit ein Wissen, welches sich den Lesarten der Filme aufzudrängen scheint. Wenn er diesem Einwand mit dem Hinweis zu begegnen versucht, dass Luxus als besondere Erzählbedingung betrachtet werden kann, die den Menschen den Freiraum gibt, sich mit ihrer Welt auseinanderzusetzen, dann begegnet er nicht einem Einwand, der von jemand anderem geäußert wurde, sondern er setzt sich mit seinem eigenen, den Film begleitenden Wissen auseinander. Er versucht auf einem weniger ausgetretenen Weg zu wandeln, um die noch unmittelbarere Erkenntnis der Unterhaltsamkeit des Films relevant finden zu können.

›An excessively obvious cinema« – Die Philosophie des gewöhnlichen Films

Man könnte behaupten, dass Cavells Vorliebe, über die Erzählung und ihre Figuren auf philosophische Weise zu fantasieren, daher kommt, dass sich sonst nichts über diese Filme sagen ließe, weil sie buchstäblich »stillos« sind. Cinephile Aufmerksamkeit, so wurde bereits argumentiert, richtet sich eher auf Filme, die auffällig sind und klar zu bezeichnende visuelle Eigenheiten oder narrative Abweichungen aufweisen. Daher wurde lange verhältnismäßig wenig über klassische Hollywoodkomödien gesprochen, es sei denn, sie wurden symptomatisch gelesen. Es fällt schwer, die einzelnen Filme zu unterscheiden und Ansatzpunkte für eine ästhetische Kritik zu finden. Nur selten thematisiert »Pursuits of Happiness« einzelne Einstellungen, die so etwas wie visuelle Auffälligkeiten aufweisen: ein Wechsel zwischen harter und weicher Linse in *IT HAPPENED ONE NIGHT* oder eine bildliche Geschlechtertransfiguration in *ADAM'S*

Rib. Sonst bekommt dieses ästhetische Sprachspiel wenig Nahrung. Dass auf den ersten Blick nichts zu sehen ist, verunsichert Betrachter und Kritiker.

David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson haben sich in »Classical Hollywood Cinema« (1985) mit der auffälligen Unauffälligkeit dieser Filme beschäftigt. Daher bezeichnen sie das amerikanische Kino der Periode von 1917 bis 1960 als »excessively obvious cinema« (ebd., 3). Seine »obviousness« scheint der Theorie keine Rätsel aufzugeben, weil dieses Kino seine Anstrengungen gerade darauf richtet, seine Kunstfertigkeit zu verbergen. Mit dem Ziel, ein Maximum an Kontinuität und Dynamik zu erreichen und der Wahrnehmung keine Irritationen zuzumuten, hat sich der Stil des *continuity editing*, der bezeichnenderweise auch *invisible editing* genannt wird, entwickelt. Die Anforderungen dieses Stils zu erfüllen, bedarf aber eines ebenso großen künstlerischen Aufwands und Wissens wie einen auffälligen Film zu machen. Denn das Hollywoodkino orientiert sich an technischen und künstlerischen Normen, die mit der Entwicklung der Filmkunst entstehen. Gleichzeitig entwickeln sich im Betrachter durch Gewöhnung an diese stilistischen Mittel bestimmte Wahrnehmungsgewohnheiten, so dass nicht mehr unmittelbar erkannt werden kann, dass es sich um einen Stil mit komplexen Regeln handelt. Dazu gehört etwa eine Regel wie die Einhaltung des 180°-Winkels zur Sicherung von räumlicher Kontinuität, mit der sich eine Unzahl von Inszenierungskonventionen verbinden. »Classical Hollywood Cinema« macht mit der Aneinanderreihung solcher Beobachtungen deutlich, dass der ›normale‹ Film in Wirklichkeit das Produkt eines technisch und ästhetisch aufwändigen Darstellungsstils ist, vor dessen Hintergrund sich erst so etwas wie Abweichungen, die als Abweichungen erkennbar sind, entwickeln können (ebd., 4). Damit weist diese Untersuchung Ähnlichkeiten mit Motiven Wittgensteins auf, die in Cavells Philosophie des Gewöhnlichen eine große Rolle spielen: Was scheinbar so offensichtlich ist, was auf geradezu exzessive Weise augenscheinlich ist, ist zugleich das, was übersehen und nicht verstanden wird. Die Norm lässt sich weitaus schwieriger erklären als die Abweichung, die allen Fetischisten der Filmkunst so viel Material zum Sprechen gibt. Man könnte behaupten, dass der Stil des klassischen Hollywoodkinos uns wie in einer Sprachform gefangen hält, die keine Perspektivierung von außen erlaubt.

Robin Wood beschreibt in einem Aufsatz, auf den sich auch Cavell bezieht, die Schwierigkeit in der Auseinandersetzung mit einem Regisseur wie Leo McCarey. Es gibt nichts zu sehen, der Kamerastil ist funktional, es gibt keine interessanten und ästhetisch überzeugenden Bildkompositionen, es gibt kein Interesse an technischen Neuheiten; sein Kino ist, kurz gesagt, »classical Hollywood at its most invisible« (Wood 1976, 13). Was aber stattdessen bei einem Regisseur

wie McCarey hervortritt, ist das unverstellte Interesse für seine Figuren und die Schauspieler: »he is interested in actors rather than in images« (ebd.). Als Vertreter der Autorentheorie macht Robin Wood deutlich, dass die Auseinandersetzung mit diesen Filmen etwas überspringen oder sich auf andere Weise mit den Filmen in Beziehung setzen muss. Cavell nutzt dieses Moment, dass der klassische Film die Tendenz dazu hat, die Tatsache einer Regeln folgenden Gestaltung zu verbergen, um sich umso hemmungsloser dem zu widmen, was die Figuren tun und sagen, als gäbe es nichts, was den Blick auf sie und ihre Welt verstellt. Den Filmen lassen sich deswegen so viele Gedanken abgewinnen, weil sie den natürlichen Zugang des beteiligten Unbeteiligtseins ermöglichen, der in »The World Viewed« beschrieben wird.

Cavell fokussiert aber auch eine spezifische Irritation dieses Kinos. Anders als der Gebrauch des Begriffs »ordinary film« in »Classical Hollywood Cinema«, bei dem die Kunst durch das Bemühen darum verborgen bleibt, dem Betrachter keine Widerstände in den Weg zu legen (ebd., 10), ist bei Cavell das Gewöhnliche selbst das Widerständige. Das wird deutlich, wenn er sich in der Einleitung zu »Pursuits of Happiness« darüber Gedanken macht, wie das Gewöhnliche gegen das Außergewöhnliche verteidigt werden kann, wie sich diese Filme gegen Eisensteins Montagekino oder Orson Welles' Anwendung der Tiefenschärfe positionieren lassen oder wie sich Capras Unscheinbarkeit gegen die visuellen Auffälligkeiten des künstlerischen Films behaupten kann. Die Filme wollen verteidigt werden, weil sie Vergnügen bereiten, aber sie können nicht verteidigt werden, weil die Worte keinen Halt in einer ästhetischen Auffälligkeit finden. Dabei wird aber vergessen, dass nicht das auffällig Sichtbare die Filme interessant macht, sondern die Tatsache der *Sichtbarkeit* in Filmen – und in diesem Sinne gibt es bei Eisenstein nicht mehr zu sehen als bei Capra (Cavell 1981a, 40). Wir müssen uns allerdings dazu ausbilden, uns dafür zu interessieren. Hier zieht Cavell eine deutliche Linie zu Emerson und Thoreau, die sich noch vor Wittgenstein damit beschäftigt haben, den Alltag als das, was man nicht sieht, betrachten zu lernen:

»But there is something beyond our distorting of the value of the good films closest to us that keeps them inaccessible to us as food for thought. It lies in the dilemmas I was invoking in calling upon Emerson's appeal to the common and the low, and his and Thoreau's passion for the near, claiming their affinity with my philosophical preoccupation with the ordinary, the everyday. The dilemmas concern what I called taking an interest in one's experience. The films that form the topics of the following chapters are ones some people treasure and others despise, ones which many on both sides or on no side bear in their experience as memorable public events, segments of the experiences, the memories, of a common life. So that the difficulty of

assessing them is the same as the difficulty of assessing everyday experience, the difficulty of expressing oneself satisfactorily, of making oneself find the words for what one is specifically interested to say, which comes to the difficulty, as I put it, of finding the right to be thus interested« (ebd., 41f).

Es ist, als würde uns etwas in den Filmen davon abhalten, über sie nachzudenken und erklären zu können, warum sie unterhalten und beeindruckt haben. Diese Filme sind zu alltäglich. Die Unfähigkeit zu einer Beziehung zum Gewöhnlichen, die Cavell philosophisch anklagt, setzt sich in der Beziehung zum ›gewöhnlichen‹ Film fort und verunsichert den Betrachter auf eine Weise, dass dieser sich noch nicht einmal sicher sein kann, ob es das Recht darauf gibt, sich für einen Film zu interessieren. Diese Schwierigkeit kann aber mit Hilfe einer Philosophie überwunden werden, die sich gerade darum bemüht, das produktiv zu machen, was sich wegen seiner Flüchtigkeit dem Denken in den Weg stellt (ebd., 42). Und das ist der Inhalt dieser Beschäftigung mit den sieben Komödien – der Versuch, das lesbar zu machen, was den Betrachtern intensive Erfahrung ermöglicht hat und bis heute ermöglicht, aber auch der Versuch einer strategischen Aneignung dessen, was sich dem Denken versperrt und scheinbar nicht durch eine Analyse von Einstellungen, Montagetechniken und Stil thematisiert werden kann. Der populäre Film ist, so stellt Ludwig Nagl in einem Text zu Cavell die Besonderheit dieser filmphilosophischen Perspektive heraus, Kunst, die aber erst in Cavells Medium einer postanalytischen Philosophie aufgeschlüsselt werden kann (Nagl 2004, 38). So findet über den Umweg der sprachphilosophischen Erkundung der intensiven Erinnerung an die Unterhaltsamkeit von bestimmten Hollywoodkomödien eine Überführung der Filme in philosophische und kritische Texte statt, die das wiedergeben, was an ihnen erfahren wurde.

4.1 Das Populäre

»Pursuits of Happiness« wurde im Widerspruch zum Kanon der traditionellen Cinephilie und zu ideologiekritischen Ansätzen der Filmwissenschaft verfasst. Der klassische Unterhaltungsfilm hatte bis dato nur die Aufmerksamkeit der Kritik geweckt, die im Umfeld der Autorentheorie entstanden war. Einen eindeutig nicht negativ besetzten Begriff von Populärkultur, wie er in den Cultural Studies zu finden ist, gab es noch nicht. Durch dieses Vortasten auf unbekanntes Terrain erklären sich einige Eigenheiten dieses Buches, das einen Umgang mit Worten zu etablieren versucht, die mehr zur Sprache bringen, als

es die Kritik und Wissenschaft bis dahin getan haben.◀⁵⁵ Als Werk eines anerkannten Philosophen kommt »Pursuits of Happiness« ähnlich wie »The World Viewed« sozusagen aus dem Nichts. Es irritiert und fordert die Philosophie ebenso wie die Filmwissenschaft (bis heute) heraus.

Unterhaltung und Genre

In dem nach »Pursuits of Happiness« verfassten Aufsatz »The Thought of Movies« weist Cavell darauf hin, dass innerhalb eines Zeitraums von 15-20 Jahren Hollywood etwa 200-300 Werke hervorgebracht hat, von denen wir zwar behaupten können, dass sie gut sind und dass es sich um Meisterwerke der Filmkunst handelt, nicht aber *wie* gut sie sind: »we have as yet no way of knowing, no sufficient terms in which to say, how good they are« (Cavell 1984a, 10). Cavells Hinweis, dass diese Zahl den Korpus von Meisterwerken des elisabethanischen und jakobinischen Dramas übertreffe, macht deutlich, dass Cavell eine ähnliche Verknüpfung des Populären mit Literatur und Kunst anstrebt wie die Arbeiten des kanadischen Literaturwissenschaftlers Northrop Frye.

Cavell betrachtet die in »Pursuits of Happiness« beschriebenen Komödien als Abarten einer von Shakespeare entwickelten Komödienform, wie sie von Frye definiert wurde. Als Genretheoretiker untersucht Frye eine komplexe Dialektik zwischen Form und Inhalt. Form wird nicht als austauschbare Hülle betrachtet, sondern – mit Anklängen an C. G. Jung – als Variation von Archetypen, die ihren Ursprung in der Auseinandersetzung der Menschen mit ihrer Welt haben. Wenn Shakespeares späte Arbeiten wie »Pericles« durch ihre unwahrscheinlichen Konstruktionen eine wundergläubige Kindlichkeit im Betrachter erfordern, dann beziehen sie sich nicht mehr auf das, was dem Leben ähnlich ist, so Frye in »A Natural Perspective«, sondern auf das, was dem Leben übergeordnet ist, dem Archetypischen (Frye 1969, 32). Kathleen Rowe weist im Zusammenhang mit dem Genre der Filmkomödie darauf hin, dass Frye Narration als Erkenntnisform betrachtet, welche sich auf die strukturellen Muster menschlicher Interaktionen richtet: »Like Fredric Jameson, Frye sees narrative as an epistemological category, a structure which gives meaning to those other phenomena that also contribute to comedy – performance, gags, jokes, laughter« (Rowe 1995, 49). In dieser Anbindung der Theorien Fries an den Kulturwissenschaftler und -kritiker Jameson wird deutlich, dass die Komödienform dem Ausdruck gesellschaftlicher Bedingungen dienen kann. Es wird aber auch deutlich, dass der Blick auf die Form mehr erfordert als eine Aufzählung von Ähnlichkeiten in den Motiven, dass alles, was an diesem Ausdruckssystem beteiligt ist, der Interpretation bedarf. Frye legt in seiner Beschäftigung mit Shakespeare ein kritisches Verfahren dar, das Vergnügen und Erkenntnis nicht

voneinander trennt: »The principles form a complex theory and the enjoyment a complex experience« (Frye 1969, 1). Dieses Verfahren ist ein wichtiger Bezugspunkt für Cavells Komödienlesarten.

Frye unterscheidet die romantischen Formen der elisabethanischen Komödien in *old comedy* und *new comedy*. Die *old comedy* beschreibt einen stärker auf die Heldin bezogenen Konflikt, während dieser sich in der *new comedy* meist auf die männliche Hauptfigur bezieht, die sich gegen die Intrigen einer Vaterfigur durchsetzen muss, bevor es ihr möglich ist, eine Verbindung mit dessen Tochter einzugehen (vgl. Frye 1969). Die Modifikation, welche die *old comedy* Shakespeares im Hollywoodkino erfährt, führt dazu, dass auch dort die weibliche Hauptfigur einen Prozess ihrer Verwandlung durchlaufen muss. Es gibt aber zusätzlich eine spezifische Wiederholungsstruktur: Ein Paar kommt wieder zusammen, nachdem es sich getrennt hat (Cavell 1981a, 1). Diese ästhetische und nur bedingt historische Argumentationsform spielt in »Pursuits of Happiness« eine wichtige Rolle. Cavell orientiert sich an der von Frye entwickelten Vorstellung von Genre, in der nicht von Zyklen von Werken gesprochen wird, die sich über ästhetischen Konventionen folgenden Ähnlichkeiten zusammenfügen lassen, sondern von Werken, die ihre Zusammenfügung einer ›notwendigen‹ Ähnlichkeit von narrativen Mustern deswegen verdanken, weil sie sich mit ähnlichen Problemen beschäftigen. Der ahistorische Blick wendet den Blick von äußeren ästhetischen Entwicklungen ab und richtet sich stattdessen auf Werke, die eine von der Geschichte der Kunst relativ unabhängige, strukturelle Gemeinsamkeit von Merkmalen aufweisen. Die Werke interessieren sich jeweils auf eine ganz bestimmte Weise für Bedeutungs- und Beziehungssituationen. Es gibt wiederkehrende Typen von Erzählungen, weil auch Probleme menschlichen Zusammenlebens wiederkehren. Cavell versucht in Anlehnung an dieses Verständnis die Werke vor allzu großen ästhetik-geschichtlichen Vorbehalten zu schützen. Die von ihm gelesenen Werke sind Mythen ähnlich, deren Bedeutungen sich dem Leser deswegen aufdrängen, weil sie zentrale Probleme menschlichen Zusammenlebens zu deuten versuchen, beispielsweise das Problem des Skeptizismus als Nichtzugänglichkeit eines anderen Bewusstseins. 156

Unterhaltung, Fantasie, Utopie

Fryes Arbeiten legen nahe, dass ein Kunstwerk nicht allein auf der Ebene des Inhalts, sondern auch auf der Ebene der Gefühle und des Sinnlichen funktioniert. Das Wunder in Shakespeares »Wintermärchen« beendet das Stück nicht auf willkürliche Weise durch einen Eingriff von Magie, sondern ordnet sich durch seine emotionale Wirkung nahtlos in die Anliegen und in die Logik des Stückes

ein. Es hat, so Frye, eine musikalische Struktur und muss über seine Bühnenwirkung beurteilt werden (Frye 1969, 24). Auch bei Cavell wird das Kunstwerk über die mit ihm gemachte Erfahrung beurteilt und beschrieben, und zentraler Aspekt dieser Erfahrung ist, unterhalten worden zu sein. Dieser Ansatz unterscheidet sich von einer Betrachtung, die das Populäre von Inhalt, Bedeutung oder anderen wichtigen Merkmalen eines Gegenstands trennen will, so als habe sich etwas ›trotzdem‹ mitgeteilt, weil es sich erst gegen das Unterhaltende durchsetzen musste. Wir kennen diese Sprachform aus dem Alltag, der Kritik und der Wissenschaft: Der Film hat unterhalten, aber in Wirklichkeit hat er eine viel hintergründigere und problematischere Bedeutung. Oder: Er hat nur unterhalten und hat keine weitere Bedeutung. Diese Form der Zuwendung zum unterhaltenden Film kann auch als die Form einer zwiespältigen Liebe verstanden werden, als der Wunsch, die Filme, wenn auch in negativer Weise, diskursfähig zu machen. So schildert etwa Serge Daney die Anschlussversuche der Filmwissenschaft und -theorie in den späten 1960er und 1970er Jahren als Ausdruck einer versetzten Form von Liebe, die durch den Gestus des ideologiekritischen Lesens oder Dekodierens dem Film Anerkennung verleiht:

»So gesehen haben die *Cahiers* nach der Nouvelle Vague eine Praxis vorweggenommen, die später an der Universität stark in Mode gekommen ist: hypercodierte Serienfilme studieren, dekodieren und sagen – seht mal, wie schön sie sind« (Daney 2000, 139f) .

Der Akzent liegt hier aber darauf, dem Gestus der Kritik oder Dekonstruktion folgend, dass die Filme durch die Analyse oder Interpretation verändert werden, während Cavell darauf bestehen würde, die Filme so zu lesen, wie sie sind. Der von ihm vertretene Ansatz versucht keine andere Art von Schönheit zu entdecken, sondern wiederzugeben, wie die Filme erfahren werden und was sie bedeuten. »Pursuits of Happiness« bemüht sich um die schwierige Überschreitung der Verwerfung zwischen Rationalität und Gefühl. Alles, was in der Komödie mit dem Affektiven, mit Spiel und Unterhaltung zu tun hat, nicht zuletzt auch wie Menschen miteinander umgehen und wie wir als Betrachter mit dem Film umgehen, ist Gegenstand der hier versammelten Interpretationen. Weil diese Komödien im Medium der Unterhaltung das behandeln, was uns beschäftigt, Teil unserer Wünsche und Fantasien sind, haben sie einen »Utopian cast« (Cavell 1981a, 18), das heißt, sie geben eine Andeutung davon, wie diese Welt sein könnte:

»They harbor a vision which they know cannot fully be domesticated, inhabited in the world we know. They are romances. Showing us our fantasies, they express the inner agenda of a nation that conceives Utopian longings and commitments for itself« (ebd.).

Weil die Filme ihre Botschaften weder deklarieren noch auf direktem Weg übermitteln, lassen sich diese Andeutungen von Utopien nur schwer darstellen. Sie intervenieren nicht politisch, aber sie verleihen der Sehnsucht nach Anerkennung und Emanzipation Ausdruck. All dies ist Teil der »inneren Agenda einer Nation« (ebd.), des unbewussten politischen und kulturellen Erbes einer Gemeinschaft, die diese Filme hervorgebracht hat.

Dass populäre Texte in sich die Andeutungen von Utopien verbergen, bringt Cavell einer kulturwissenschaftlichen Deutung nahe, wie sie beispielsweise Richard Dyer als wichtiger Vertreter der Cultural Studies in dem einflussreichen Text »Entertainment and Utopia« (1993) entwickelt hat. Eine These dieses Aufsatz lautet, dass populäre Filmtexte wie etwa das Musical zwar kein deutliches Bild einer Utopie zeichnen, dafür aber deutlich machen, wie eine Utopie sich anfühlen könnte:

»Two of the taken-for-granted descriptions of entertainment, as ›escape‹ and as ›wish-fulfilment‹, point to its central thrust, namely, utopianism. Entertainment offers the image of ›something better‹ to escape into, or something we want deeply that our day-to-day lives don't provide. Alternatives, hopes, wishes – these are the stuff of utopia, the sense that things could be better, that something other than what it is can be imagined and maybe realized. Entertainment does not, however, present models of utopian worlds, as in the classic utopias of Sir Thomas More, William Morris, *et al.* Rather, the utopianism is contained in the feelings it embodies. It presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility, by which I mean an effective code that is characteristic of, and largely specific to, a given mode of cultural production. The code uses both representational and, importantly, non-representational signs« (Dyer 1993, 373).

Populärkultur, so stellt Dyer fest, inkorporiert Utopien durch die Form der Zeichenproduktion ihrer Texte. Er führt dafür ein Widerspiel von repräsentierenden Zeichen und nicht-repräsentierenden Zeichen ein. Zu letzteren gehören, wie er weiter ausführt, sinnliche Kennzeichen und stilistische Markierungen wie Farbe, Stoff, Bewegung, Rhythmus, Melodie, Kamerabewegungen (ebd.), also alles, was nicht unmittelbar Teil der Diegese (der vom Film erzählten Welt) ist. Damit erschließt Dyer ein widerständiges Potenzial von Texten als Einwand gegen die gängige kritische Vorstellung, dass sie jegliches gesellschaftliches Handeln lähmen und politisches Bewusstsein einschläfern. Dieser Zugang läuft aber Gefahr, einem dualistischen Verständnis zu folgen, bei dem die sinnlichen Zeichen eine emotionale Funktion haben und die repräsentierenden eine kognitive. Die Möglichkeit, den sinnlichen Zeichen einen Inhalt zuzuordnen scheinen begrenzt, während Cavell auch Anregungen dazu gibt, darüber nachzudenken, wie die von einem Film entworfene Utopie aussieht.

Rechtfertigungsstrategien des Populären

Die Neigung zu einem Dualismus in kulturwissenschaftlichen Zugängen ergibt sich aus dem Wunsch, populärkulturelle Gegenstände, die als bedeutungslos betrachtet werden, lesbar zu machen und zu rehabilitieren. Zu diesen Strategien gehören unter anderem die semiotische Erweiterung um neue (nicht-repräsentierende) Zeichen oder die Aneignung der Theorien Michail M. Bachtins bei John Fiske (vgl. Fiske 1987) oder Robert Stam (vgl. Stam 1994), die auf die Umkehrung der Machtverhältnisse im Populären hinweisen: Die Volkskultur bietet einen anderen Raum der exaltierten, körperlichen Erfahrung an (Bachtin 1990, 51). Dazu gehören auch die Aneignung des Pragmatisten John Dewey durch Richard Shusterman und die Entdeckung des ›Dancefloor‹ als neuen Bezugspunkt kulturwissenschaftlichen Theoretisierens über somatische Erfahrungen, die bisher von der sinnfeindlichen Kulturkritik übersehen worden waren:

»[...] nachdem wir die verschiedenen Argumente im Seminar geprüft und einige Themen auf dem Dancefloor ausprobiert hatten, konnte ich nicht anders, als Adornos entsagenden, düsteren und überheblich elitären Marxismus für Deweys erdigeren, fröhlicheren und demokratischeren Pragmatismus einzutauschen« (Shusterman 1994, 22).

Shusterman gibt einen Hang zum Schematismus der Argumentation durch die intensive Konzentration auf negative Bezugspunkte wie Adorno wieder, gegen den diese Aneignung eines neuen Feldes des Denkens geleistet wird. Das Interessante an Cavell ist, dass er sich auf dieses Argumentieren gegen die Kritik an der Populärkultur nicht wirklich einlässt. Es gibt keinen ›Dancefloor‹, den er noch zu entdecken hätte. Er kennt die Filme, über die er sprechen will, zu lange, als dass er noch von der plötzlichen Erkenntnis überfallen werden könnte, dass es etwas gibt, das seine Theorie bisher noch nicht zu behandeln verstand. Und was noch wichtiger ist: Er schert aus einem Rechtfertigungszusammenhang aus und fängt einfach an zu sprechen. Bereits auf der ersten Seite weist er darauf hin, dass er nicht daran interessiert sei, zu beweisen, dass diese Filme Kunst sind (Cavell 1981a, 1). Cavell interessiert sich nur für die einzelnen Filme, weniger für das Unterhaltende an sich. Er versucht die komplexe Binnenlogik ihrer Erzählungen zu entschlüsseln, was ihn *en passant* und notwendigerweise dazu bringt, sich mit nicht-repräsentierenden Zeichen auseinanderzusetzen.

Abb. 3: BRINGING UP BABY, Rückkehr in die Kindheit



zen und diese zum Teil seiner Lesarten zu machen. Cavell schafft dies durch eine (unausgesprochene) Analogisierung von dem, was *in* den Filmen geschieht, mit dem, was mit den Zuschauern geschieht. Cavell deutet beispielsweise in *BRINGING UP BABY* das überdrehte Spiel und die Missgeschicke der Hauptfiguren als Versuche, in ihre Kindheit zu regredieren und damit dem Wunsch nach einer nicht über sexuell und gesellschaftlich bedingte Differenzen bestimmten Beziehungsform Ausdruck zu geben:

»Almost without exception these films allow the principal pair to express the wish to be children again, or perhaps to be children together. In part this is a wish to make room for playfulness within the gravity of adulthood, in part it is a wish to be cared for first, and unconditionally (e.g. without sexual demands, though doubtless not without sexual favours)« (ebd., 60).

Der nahezu unerfüllbare Wunsch, sich in einer unbedingten Form begegnen und dem anderen unbelastet von (sexuellen) Vorstellungen gegenüberzutreten zu können, lässt sich hier (ohne dass Cavell diese Verbindung explizit herstellt) mit einem Interesse des Zuschauers verbinden, sich einer vorgestellten Welt hingeben und die Welt ›draußen‹ ausblenden zu können. Dies ist zunächst einmal nur die Bestimmung einer eskapistischen Tendenz von Film (ein Stereotyp in der Beschreibung von Populärkultur). Aber wenn diese Haltung in der narrativen Konstruktion des Films eine Bedeutung hat, die darüber hinausgeht, nur Material für komische Verwicklungen zu liefern, stellt sich diese unverfängliche Position einer Ausblendung des Alltags in einem anderen Licht dar: Sie bringt dann zum Ausdruck, dass es Momente im Alltag gibt, in denen wir eine andere Form des Umgangs und des Verhaltens brauchen und die im Raum des Spiels als einem Bereich des Menschlichen möglich sind. Cavell verweist dabei auf Kant, in dessen Vorstellung der Interessellosigkeit einer ästhetischen Erfahrung⁴⁵⁷ etwas Ähnliches wie eine von Absichten, Motiven, Intentionen und Konventionen befreite Kindlichkeit deutlich werde. In die Handlungen eines Spiels verstrickt können die Figuren die sie umgebende Welt ausblenden. Deswegen ist es in den Filmen nicht wichtig, was die Figuren tun, sondern dass sie, »was immer sie tun, gemeinsam tun« (ebd., 113), dass sie also zusammen »Zeit verschwenden« (ebd., 88). Es gibt im Genre der romantischen Komödie, das macht auch der Genretheoretiker Steven Neale deutlich, eine unschuldige, kindliche Ausgelassenheit, die über die Darstellung sexueller Aspekte einer Beziehung hinausgeht:

»In the screwball films, an additional function of eccentricity (in its ebullient mode) was often to help invest the activities of the couple – and hence their relationship overall – with the quality of plays. Actions, tasks and problems, even difficulties, arguments and expressions of mu-

tual hostility, therefore became, simply, fun, something the couple themselves always came to recognize, if only in retrospect« (Neale 1992, 292).

Neale bezieht sich hier etwa auf eine der letzten Szenen von *BRINGING UP BABY*, in der Cary Grant zugeben muss, dass er viel Spaß mit der Frau hatte, die ihm so viele Probleme bereitet hat. Cavell weist auch auf einen kleinen, unscheinbaren, sentimental Moment in *THE AWFUL TRUTH* hin, dessen Flüchtigkeit die Poesie von Film wiedergibt, die, da alles vorüberzieht und nichts verloren geht, unsere Wahrnehmung so sehr herausfordert. Lucy beschreibt dort nicht nur die Beziehung zu ihrem Ex-Mann, sondern auch ein wichtiges Merkmal des Genres und seiner Darstellung von Lebensformen: »We had some grand laughs«. **58** Die schreckliche Wahrheit des Films ist die banale und einfache Erkenntnis, dass das Unterhaltende einen wichtigen Aspekt unseres Lebens darstellt und daher Film nicht als Flucht vor der Welt zu verstehen ist. Den Raum des Kindlichen und Voraussetzungslosen in der Beziehung der Figuren und im Film selbst zu finden ist ein Teil von dem, was uns an den Filmen unterhält: »Their extravagant expressiveness with one another is part of the exhilaration in these films [...]« (Cavell 1981a, 88).

Glückliche Unterhaltungen

Die Paare sind auf der Suche nach einem Zustand in ihrer Beziehung, der jeden Zweifel darüber ausräumt, ob sich die Form ihres Zusammenseins nur aus von der Gesellschaft auferlegten Zwängen erklärt. Sie ringen darum – und hier stellt Cavell wieder einen Bezug zu Kant her – einem Gesetz zu folgen, das sie sich selbst auferlegt haben. In § 8 der »Kritik der praktischen Vernunft« grenzt Kant diese Form der Autonomie von einer negativ bestimmten Heteronomie ab. Dass die Bestimmung von außen, durch die Gesellschaft, erfolgreich abgewehrt wird, erfüllt sich bereits darin, wie die Paare in den Filmen ›Zeit verschwenden‹ und sie keinem anderen Zweck als der Selbstgegenwärtigkeit dienen lassen. Dass wir durch diese Filme unterhalten werden, greift den Impuls der Verdrängung auf und beteiligt uns damit an dieser Autonomie. Das ist eine mögliche Erklärung für die Intensität der Beteiligung der Zuschauer an unterhaltenden Filmen.

Die Figuren der Filme zeichnen sich auch durch ihre hohe kommunikative Kompetenz und ihre Liebe für das Sprechen um des Sprechens willen aus. Sie führen jene ›meet and happy conversation‹, die bereits der Renaissance-Dichter John Milton als wichtigste Voraussetzung einer glücklichen Ehe bezeichnet hat. Es sei eine Funktion dieser Filme, einen »Hunger nach Konversation« zu stillen:

»[...] I do not know any words on film that seem to satisfy better the thirst for conversation than those exhibited by these Hollywood talkies of the thirties and the forties. Talking together is for us the pair's essential way of being together, a pair of whom, to repeat, being together is more important than whatever it is they do together« (ebd., 146).

Das ist eine Erklärung dafür, woher die zwanghafte Neigung der Figuren dieser Filme kommt, so intensiv und so eigentümlich miteinander zu sprechen. Die Screwballkomödie ist zum Medium für diese Sprach- und Lebensform geworden. Daher gilt Howard Hawks auch als der erste Regisseur, der seinen Schauspielern unter anderem in *HIS GIRL FRIDAY* erlaubt hat, sich ins Wort zu fallen und somit ihre chaotische und lebhafteste Kommunikation sogar unverständlich zu machen. ◀59 Dieser »Hunger nach Konversation« bezieht sich nicht auf eine Freude am Diskutieren und Argumentieren und ein narzisstisches Interesse an Selbstreflexion. ◀60 Die Figuren der Filme des von Cavell bestimmten Genres sprechen nicht ständig über sich, auch wenn sich der philosophische Narzissmus in der von Henry Fonda gespielten Parodie eines Idealisten in *THE LADY*

EVE widerspiegelt. Wie sie sprechen, lässt sich mit dem in der Sprachwissenschaft gebrauchten Begriff der phatischen Funktion des Sprechens beschreiben: Man unterhält sich unter anderem deswegen, um zu zeigen, dass eine Beziehung (ohne dass der Inhalt eine Rolle spielen müsste) aufrechterhalten wird oder auch um zu zeigen, dass man am Leben ist. Daher findet sich in diesen Filmen immer wieder ein von den Funktionen der Referenz entthobenes Sprechen, das stattdessen auf die Beziehungen der Sprechenden untereinander, auf ihre Lebensform, verweist.

Bereits in *IT HAPPENED ONE NIGHT* der ersten Komödie der Wiederverheiratung, findet sich eine Szene, in der Clark Gable und Claudette Colbert sich in einem Motel so verhalten müssen, als ob sie ein einfaches, zankendes Ehepaar wären. Sie tun dies mit einem so großen Können (niemand weiß, woher die Millionärstochter weiß, wie einfache Amerikaner miteinander umgehen und sprechen) und mit einer so großen Freude, dass in den Hintergrund tritt, warum sie dazu gezwungen sind, etwas vorzuspielen. Diese Sze-

Abb.4 und 5: *IT HAPPENED ONE NIGHT*, Unterhaltung und Spiel



ne ist nicht nur für den Zuschauer äußerst unterhaltsam, sondern sie hat auch eine Bedeutung für die Beziehung des Paares. Sie finden zum ersten Mal den Anlass, sich in der Intimität eines Spiels neu und anders zu erleben. Das Unterhaltende hat somit eine (narrative) Funktion, es lässt sich nicht auf etwas rein Sinnliches reduzieren. Das Komische dieser Szene stellt nicht Identität, sondern Differenz her und erfüllt damit ein wichtiges Kennzeichen der Entfremdung und Irritation, die für die von Cavell beschriebene Form der Anerkennung so wichtig sind. Es ist aber eine Differenz und ein Anderssein, die nichts mit einer subversiven Kritik an der Sprache und den Konventionen unserer Gesellschaft zu tun haben, wie sie etwa Patricia Mellencamp im Zusammenhang mit der ›sprachkritischen‹ Komik der Marx Brothers herausstellt (Mellencamp 1983, 75). Dieses Verständnis von Komik als Ironie impliziert die Möglichkeit der Einnahme einer sicheren Position gegenüber Verhältnissen und Ereignissen, die ihre Umkehrung erfahren. Aber Cavell weist darauf hin, dass weder die Filme noch die Philosophie selbst diese sichere Position einnehmen. Philosophie besitzt weder ein exklusives Wissen noch einen exklusiven Ort, daher kann sie auch zum Gegenstand eines Films werden, beispielsweise in Cary Grants Imitation eines philosophischen Dialogs in *THE AWFUL TRUTH*, der Cavell sehr stark an eine Passage aus Platons Dialog »Parmenides« über die Natur der Differenz erinnert (Cavell 1981a, 258). Philosophie hat eine Neigung dazu, immer auch als ihre eigene Parodie zu erscheinen, wie in »Cities of Words« festgestellt wird (Cavell 2004, 201). Das erlaubt es Gary Cooper in Frank Capras *MR. DEEDS GOES TO TOWN* (1936) seine Definition von Philosophie zu liefern, wenn er in seinem Abschlussplädoyer darauf hinweist, dass wir alle dumme, eigenartige Dinge tun, wenn wir denken (ebd.). Dass dies nichts weiter als die Abwandlung einer Passage aus Thoreaus »Walden« ist – »In thinking we are besides ourselves in a sane sense« –, beweist, dass der populäre Film zum Medium der Unverborgenheit und Herkunftslosigkeit von Philosophie werden kann.

»Pursuits of Happiness« betont eine ähnliche Ort- und Herkunftslosigkeit von Film wie »The World Viewed« und verbindet diese aber mit einer Ortlosigkeit von Philosophie, einer Philosophie, die kein Beruf ist und keine Institution besitzt, aber gerade deswegen ernst genommen werden kann. Daher verwendet Cavell viel Aufwand darauf, eine Art gesellschaftlichen Dialog zu skizzieren, an dem diese Filme mit den philosophischen Argumenten, die nur sie als Filme liefern können, beteiligt sind, was auch ein Grund dafür ist, warum diese Filme so populär waren und sind. *THE PHILADELPHIA STORY* verdeutlicht diese Beteiligung durch die Inszenierung eines öffentlichen Ereignisses, dem die Figuren immer wieder zuschreiben, von nationaler Bedeutung zu sein. Die Eheschließung unter Angehörigen des sogenannten New England-Adels wird daher nicht

nur durch den Film, sondern auch durch die Figuren einer Fotografin und eines Reporters dokumentiert. Auf Miltons philosophisches Traktat über die Ehe zurückgreifend, der das Gemeinwohl vom Glück in der Institution der Ehe abhängig macht, beschreibt Cavell Ehen als gesellschaftliche Miniaturen:

»It seems to me accordingly to be implied that a certain happiness, anyway a certain spirited and orderly participation, is owed to the commonwealth by those who have sworn allegiance to it – that if the covenant of marriage is a miniature of the covenant of the commonwealth, then one may be said to owe the commonwealth participation that takes the form of a meet and cheerful conversation. I understand these film comedies to be participating in such a conversation with their culture« (Cavell 1981a, 151).

Man könnte dies auch so ausdrücken: Über die Ehe haben die Filme teil an der Unterhaltung einer Kultur darüber, welche mikrostrukturelle Form oder Metapher des Zusammenlebens das makrostrukturelle Gemeinwohl sichern kann. Die *unterhaltende* Zufriedenheit in den von den Filmen gezeigten Beziehungen soll der Gesellschaft mögliche Formen eines gemeinsamen Glücks vorführen. Die Filme sind Beiträge zu Diskussionen und spiegeln diese nicht nur wider. Die Filme sind Teil des kulturellen Erbes des Landes, und auch wenn diese Tatsache von einer Kultur, die über kein reiches Erbe verfügt, häufig unterdrückt wird, haben die Filme ein Wissen, das sie mit Denkern wie Emerson und Thoreau und damit auch mit der Philosophie unmittelbar in Verbindung setzt. Cavell verweist auf diesen Zusammenhang, wenn er sich dafür rechtfertigt, in seiner Lesart von *IT HAPPENED ONE NIGHT* (1934) Immanuel Kant und Frank Capra – den großen Begründer moderner Philosophie und den großen, ambitionierten Naiven unter den amerikanischen Regisseuren – in Beziehung gesetzt zu haben. Capra habe Kant in Vermittlung der Transzendentalisten Thoreau und Emerson gelesen, die, wie vor allem *MR. DEEDS GOES TO TOWN* mit seinen expliziten Thoreau-Referenzen zeigt, Teil eines amerikanischen kulturellen Erbes sind, das auch das Einwandererkind Frank Capra teilt.⁴⁶¹ Emerson, Thoreau und Kant haben alle auf ihre Weise eine Bedingung unserer Existenz beschrieben, die als das Gefühl der metaphysischen Isolation aufgefasst werden kann, und es ist Capras Leistung, dass seine Komödien für dieses metaphysische wie alltägliche Entfremdungsgefühl ihre eigene, angemessene filmische Übersetzung finden (ebd., 9f).

Gesellschaftliche Räume des Populären

Die Filme sind, wenn sie danach fragen, wie wir unser Zusammenleben gestalten sollen, in einer politischen Form an der Weiterführung philosophischer Auseinandersetzungen über mediale Grenzen hinweg beteiligt. Aber sie ver-

zichten darauf, mit diesen Grenzen zu spielen und mit dem Betrachter, was heute häufiger geschieht, über intertextuelle Beziehungen in Kontakt zu treten. ◀62 Der klassische Hollywoodfilm überschreitet selten ausdrücklich die Grenzlinien zwischen Ereignissen und Filmen und vermeidet es, den Zuschauer unmittelbar anzusprechen. ◀63 Cavell spricht von einem Kino, in dem die Bilder selbst, die narrative Struktur und das Vergnügen, das die Filme bereiten, als Beiträge zu einer politischen Diskussion verstanden werden können. Diese Komödien kennen deswegen keine Rhetorik, weil wir nicht wissen, wie die Filme dazu kommen, etwas Besonderes zu sagen, weil kein Bemühen um moralische Unterrichtung und keine gut gemeinte Intention zu identifizieren sind. Und wenn dennoch so etwas wie ein Anliegen ihrer Macher zu identifizieren wäre – es würde immer vom Anliegen des Films selbst übertroffen werden. Diese Filme sind Unterhaltung im besten Sinne: Das Unterhaltende verhindert keine Erkenntnis oder assistiert nur der Erkenntnis, indem es zu einer kognitiven Beteiligung hinführt. Es ist integraler Bestandteil dessen, was die Filme an Erkenntnissen vermitteln, was sie politisch macht. Das ist vielleicht der Grund, warum sie uns dazu drängen, über sie zu sprechen, aber auch der Grund, warum es umso bedauerlicher ist, dass wir noch nicht die Formen gefunden haben, uns über diese Filme zu verständigen.

Das Problem im Umgang mit diesen Filmen besteht darin, dass wir nicht wissen, was Unterhaltung ist. Und solange diese Frage nicht geklärt ist, können wir nur versuchen, das Gefühl, unterhalten worden zu sein, zu erklären und dabei auch zu ergründen, was dem Film Macht über uns verleiht. Dabei müssen wir darauf verzichten, das durch den Film vermittelte Vergnügen zu rechtfertigen, als sei dieses daran schuld, dass die Erkenntnisse nicht freiliegen, als würde das Vergnügen eine Aussicht versperren, die es erst eröffnet. In diesem Sinne spricht Cavell davon, dass ein Film – wenn er gut ist und wenn wir dazu bereit sind, uns von ihm führen zu lassen – uns bilden oder verändern kann (Cavell 1981a, 131). Es ist eine Aufgabe der Kritik, dieses Moment der Beteiligung, das Gedanken schafft, darzustellen:

»[...] a theory of criticism will be part of a theory of personal attachment (including a theory of one's attachment to theory, a certain trance in thinking). I have thus, encouraged by this film, declared my willingness, or commitment, to go back over my reading of it, construed as my expression of attachment to it« (ebd., 130).

Eine Theorie der Kritik wird zu einer Theorie der Zuneigung, die wiederum zu einer Theorie der Zuneigung zu bestimmten Theorien wird, was bedeutet, dass die Auseinandersetzung mit dem Interesse und der Liebe zu einem Film zu einem Teil der Kritik am Film werden soll, und dass gleichzeitig Theorie in

ein Verhältnis zu dieser Form der Beteiligung gesetzt, Wissen also nicht mechanisch auf jede Art von Film angewandt werden soll. Über die Wahl eines Films wie einer dazu passenden Theorie sollte sich nicht frei verfügen lassen, zumindest dann nicht, wenn die Lesart über die Bestätigung der Zugehörigkeit zu einem akademischen Diskurs hinaus produktiv sein soll. Cavell greift einen Impuls der Philosophie der Alltagssprache auf, die Erforschung des eigenen Sprechens. Dies ist mit dem Versuch verknüpft, die Annahmen auszuschließen, die den Film im Voraus in ein begriffliches Raster einsperren. In »Pursuits of Happiness« bedeutet dies zum Beispiel ein Bemühen, die Gedanken daran auszublenden, warum der Zuschauer unterhalten werden will (um sich abzulenken?) und warum die Filmindustrie unterhalten will (um Geld zu verdienen?). Unterhaltung wird diesem Zusammenhang entrissen und als ein privates wie öffentliches Ereignis gedeutet, dessen Botschaft keinen Absender hat. Dies bedeutet das Offenhalten einer Möglichkeit oder produktiven Fantasie, welche das durch den Film vermittelte Selbstwissen in die Untersuchung einblendet. Das kann aber auch bedeuten, den Schutz von Theorien zu verlieren und sich dem Text schutzlos ausgesetzt zu fühlen.

Moralischer Perfektionismus

Wenn Cavell wissen will, »wie« gut diese Filme waren, richtet er seine Aufmerksamkeit auf ihre Fähigkeit, die moralische Einbildungskraft ihrer Zuschauer zu stimulieren. Diese Fähigkeit zur »moral reflection« (Cavell 2004, 9) interessiert ihn im Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept des *moral perfectionism* ◀64, das er als wichtigstes Motiv der Philosophie Emersons betrachtet. Der moralische Perfektionismus geht von der Möglichkeit der Existenz eines dynamischen, veränderbaren moralischen Bewusstseins aus, das nicht vorgibt, wie man in bestimmten Situationen handeln soll, sondern die Schönheit einer ethischen Lebensform zum Inhalt hat (Cavell 2005b, 324). Cavell bemüht sich, einem Schematismus im moralischen Handeln aus dem Weg zu gehen, was auch heißt, nicht selbstgerecht oder selbstgenügsam zu werden. Das Hauptziel der Kritik Emersons in der Weiterentwicklung und Demokratisierung dieser Vorstellung, die als elitäres Verständnis von Moral auf Platon und Aristoteles zurückgeht (ebd.), war das lebensferne und schematische Glaubensverständnis der Unitarier, der wichtigsten religiösen Formation im Amerika des frühen 19. Jahrhunderts. Den Glauben, aber auch die moralische Vorstellungskraft lebendig zu halten, wird, so Cavell, durch die beständige Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrung und dem eigenen Handeln ermöglicht. Dieses Handeln kann auf keine festen Annahmen zurückgreifen, weil die Wirklichkeit als kontingent und wandelbar erkannt wird. Die von dem Bemü-

hen an die Anpassung an eine sich als widersprüchlich empfundenen Wirklichkeit geprägte Identität entwickelt sich ständig weiter und kommt dabei zu keinem Ende – der unmöglichen Forderung Folge leistend, die von dem Emersonbewunderer Nietzsche in »Die fröhliche Wissenschaft« folgendermaßen formuliert wurde: »Du sollst werden, der du bist« (Nietzsche 1965, 177). Dieses Verständnis von Moral kann, weil es seinen Akzent auf die Einbildungskraft setzt, auf die Ressourcen der Kunst zurückgreifen. Deswegen tragen auch Melodramen und Komödien und viele andere Texte der Philosophie wie der Literatur zu ihrer Ausbildung bei (Cavell 1990a, 101f). Sie beteiligen uns über die Einbildungskraft an einem Dialog über Probleme der Gesellschaft und sie versinnbildlichen durch ihre unterhaltende Konversation, wie wichtig es ist, überhaupt zu sprechen.

Cavells Versuch der Freilegung des verschütteten Erbes der amerikanischen Philosophie, die Wiederentdeckung des Transzendentalismus, soll auch auch zu einer Versöhnung zweier antagonistischer Kräfte beitragen, nämlich der kontinentaleuropäischen und der angloamerikanischen Philosophie. Im Transzendentalismus gibt es noch keinen Gegensatz zwischen »dunkler, idealistischer Spekulation« (Kontinentaleuropa) und »sinnenfeindlicher analytischer Reduktion« (Angloamerika). Dieses Denken der ersten Generation amerikanischer Philosophen war sehr stark davon geprägt, zu bestimmen, was Gemeinschaft und Individualismus ist, weil Amerika sich als geschichtslose Gesellschaft ohne Zusammenhänge selbst neu erfinden musste. Es gibt keinen Korpus von Texten, auf den sich diese Philosophie wie Europa mit seinen kanonisierten Klassikern des Denkens stützen könnte, aber im Film findet die Gesellschaft, ohne es wirklich zu bemerken, ein Medium, um die von Emerson und Thoreau angestoßene Diskussion fortzusetzen (ebd., 9).

Ähnlich wie der Western als Mythos betrachtet den Antagonismus zwischen Wildnis und Zivilisation verarbeitet, sucht der »Mythos« der Komödie der Wiederverheiratung nach der perfekten Balance von Privatheit und Öffentlichkeit. *THE PHILADELPHIA STORY* stellt motivisch vor allem den Aspekt der Öffentlichkeit heraus: Es ist das Thema des Films, unter den Augen der Öffentlichkeit zu leben und für diese auf exemplarische Weise eine gelungene Lebensform vorzuführen, eine Ehe, die die antagonistischen Kräfte der Gesellschaft versöhnt. In *ADAM'S RIB* stellt sich die Frage, ob und wann das Private – in diesem Fall die Eheheimnisse und Konflikte einer Anwältin und eines Staatsanwalts – vor die Öffentlichkeit eines Gerichts gezerrt werden darf. Diese Frage findet gerade im Medium des Unterhaltungsfilms eine produktive Übersetzung, weil die Tatsache der Öffentlichkeit von Unterhaltung und der Beteiligung eines Publikums an den häuslichen und gerichtlichen Dramen der Hauptfiguren von



Abb.6: ADAM'S RIB, Schlafzimmer als Bühne

Anfang an die Privatheit und Intimität ihrer Beziehung bedroht (ebd., 192). Wie in »The World Viewed« beschrieben gibt Film also damit einer seiner Möglichkeiten, Betrachter an Welt zu beteiligen und ihre Privatheit (ihren Status als Betrachter) nicht in Frage zu stellen, Bedeutung, was heißt, dass es ein Teil der Inszenierung ist, dieser Tatsache einer ambivalenten Öffentlichkeit gerecht zu werden und dass die Figuren die Bedingung, betrachtet zu werden, bereits auf der Ebene der Erzählung erfahren müssen. ◀65

Die Spannung zwischen Film/Wirklichkeit und öffentlich/privat reartikuliert eine Frage nach der Wirklichkeit einer Person als den Kontrast zwischen der Vorstellung, die die Person von sich hat, und den Vorstellungen, die andere sich von ihr machen. Der Film macht diese Spannung zu seinem Thema, und sie ist zugleich das, was uns an den Filmen unterhält, was uns emotional an sie bindet. Denn Cavell deutet eine Möglichkeit der Interpretation an, die den Affekt zu einem Teil der Narration macht: Das Spiel ist Teil eines Prozesses der gegenseitigen Annäherung. Die Auseinandersetzung zwischen dem, was öffentlich (was somit fremde und eigene Identitätsprojektionen beinhaltet) und dem, was intim und privat ist, kulminiert beispielsweise in *THE PHILADELPHIA STORY* in einem Alkoholexzess, durch den die Hauptfigur Tracy Lord ihr sorgsam aufgerichtetes Selbstbild zerstört vorfindet. Der Film wird burlesk und nimmt Slapstickelemente in sich auf, markiert aber damit einen entscheidenden Punkt in der Erzählung. Dies illustriert nicht den Zusammenhang der Menschwerdung, es wird nicht Bild, was vorher Sprache war, sondern es findet eine Vermittlung im Modus des Filmischen selbst statt, also mit dem, was an Film unterhält (beteiligt) und als sein Medium zu verstehen ist. Cavell äußert die Hoffnung, dass die öffentliche Diskussion dieser Filme etwas von ihrer Komplexität wiedergibt (Cavell 1981a, 39). Aber dies scheitert an dem Desinteresse an dem größten Schatz der amerikanischen Kultur, an der Verleugnung der Möglichkeit, dass das Medium des populären Films einen elementaren Beitrag zur Ausbildung der moralischen Einbildungskraft zu leisten vermag. Damit korrespondiert die Verdrängung des Gedankens, dass es eine amerikanische Philosophie (vor dem Pragmatismus) gibt. Die Probleme mit dem abgelehnten kulturellen Erbe belasten nicht nur die Auseinandersetzung mit der beneideten europäischen Kultur und ihrem reichen Kanon an Texten und Repräsentanten, sondern auch die Selbstbilder der Künstler, die die amerikanische Kultur und amerikanische Filme geprägt haben. Cavell nennt das

Beispiel von Howard Hawks, den Regisseur zweier in »Pursuits of Happiness« besprochener Filme (ebd., 39), der der Öffentlichkeit lieber das Bild eines Cowboys oder Handwerkers präsentierte und sich einer Diskussion seiner Filme als Kunst verweigerte. Ein ähnliches Selbstbild vertreten auch andere Autoren wie John Ford, der, wie in den Interviews mit Peter Bogdanovich deutlich wird, geradezu zwanghaft neurotisch allen Fragen zur Ästhetik und Bedeutung seiner Filme auswich und stattdessen lieber Anekdoten von den Dreharbeiten wiedergab (vgl. Bogdanovich 1978). Damit lenkte er allerdings nur von der Unsicherheit über den Status seines Mediums und seines kulturellen Erbes ab. ◀66 John Ford zog es vor, wie viele andere auch, so zu tun, als bedürfe er einer künstlerischen Anerkennung nicht, die er schon im Voraus als verweigert ansah. Diese Unsicherheit flüchtet sich in eine Vorstellung, dass Unterhaltung das Ergebnis einer Technik ist und individueller Ausdruck, Inhalt und Bedeutung nichts darin verloren haben. Dass Unterhaltung aber selbst die Botschaft oder Teil der Botschaft ist, exemplifiziert Cavell an den hier betrachteten Filmen.

Der Alltag und das Gewöhnliche: Die Poesie der vorgestellten Wirklichkeit

»Pursuits of Happiness« ist weit davon entfernt, einen philosophischen Begriff des Gewöhnlichen mit der Alltäglichkeit des Unterhaltungsmediums des klassischen Hollywoodkinos gleichzusetzen. Cavell stellt nur einmal eine direkte Beziehung zwischen der »Poesie des Films« (und Fotografie), dessen Entdeckung bisher unbemerkt geliebener Gegenstände der Wirklichkeit, und dem Begriff des Gewöhnlichen der Philosophie der Alltagssprache her – eine Passage, die auch den wichtigen Beitrag Bazins zu Cavells Auffassung von Film verdeutlicht (ebd., 15). ◀67

Mit dem von Bazin angedeuteten Thema einer Rückerstattung der Sinnlichkeit von Welt durch neue Rahmungen des Blicks wird auch ein philosophisches Thema eines Sehens von Dingen berührt, die sich einer begrifflichen Auffassung zu verweigern scheinen. Diese Vorstellung des Gewöhnlichen zeigt sich bei Cavell in seinen Auseinandersetzungen mit Film darin, dass er etwas sichtbar macht, was schon sichtbar war, aber für das keine Worte gefunden wurden. Es ist ein Merkmal von Film, in der durch ihn übertragenen Präsenz die Intensität der Gegenständlichkeit von Gegenständen zu vermitteln oder herzustellen – in diesem Sinne verfremdet Film auch Wirklichkeit durch die gesteigerte Aufmerksamkeit für das Gewöhnliche. Die filmische Präsenz von Objekten (und Menschen), die diese in einem neuen, anderen Status erscheinen lassen (nicht als Darstellung ihres tatsächlichen Status zu verstehen), hat Cavell als das Merkmal der Reflexivität von filmischen Objekten in »The World Viewed« (Cavell 1979a, XVI) und in dem Aufsatz »What Becomes of Things on Films« (Ca-

vell 1984c) beschrieben. Auch diese Feststellung der Reflexivität verdankt viel Bazins Bestimmungen des fotografischen und filmischen Bildes, die nicht nur auf eine Beziehung der Referenz oder Ähnlichkeit verweisen, sondern auf eine Beziehung der Versetzung und Befreiung der Objekte, beispielsweise deren Befreiung von der Kontingenz des Zeitlichen (Bazin 1985, 14).

In »Pursuits of Happiness« erscheint die besondere Gegenständlichkeit der Wirklichkeit als Inhalt der Filme, wenn diese sich dem Gewöhnlichen (als eine Dimension des Menschlichen) zuwenden. Cavell rahmt diese Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen vor allem mit einem Zitat von Emerson aus »The American Scholar« (1888), mit dessen Hilfe er die Beziehung des Gewöhnlichen von Film zu dem Gewöhnlichen der Philosophie herstellt (Cavell 1981a, 14). Emerson spricht in diesem in Harvard gehaltenen Vortrag schon 1837 von einer Poesie des Alltags, die Menschen für die fast unsichtbaren Fragmente und Details einer einfachen und (zu) nahen Wirklichkeit empfänglich machen und sie davon abhalten soll, ihre Aufmerksamkeit einer fernen, erhabenen Kunst zu schenken:

»I ask not for the great, the remote, the romantic; what is doing in Italy or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common, I explore and sit at the feet of the familiar, the low. Give me insight into today, and you may have the antique and future worlds. What would we really know the meaning of? The meal in the firkin; the milk in the pan; the ballad of the street; the news of the boat; the glance of the eye; the form and the gait of the body; – show me the ultimate reasons of these matters; show me the sublime presence of the highest spiritual cause lurking, as it always does lurk, in these suburbs and extremities of nature [...]« (Emerson 1888, 333).

Auch wenn Emerson sich in »The American Scholar« einer neuen, romantischen Schule der Literatur zurechnet, folgt er hier einem Impuls zur Verklärung von Natur, der nicht deren Erhabenheit und deren Differenz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit überbetont (was einer gängigeren Vorstellung von Romantik entspräche). Emerson geht es um eine neue Beziehung zum Alltag und deren physischen Realitäten, um eine Beziehung zu einer Wildnis, die sich inmitten unseres Alltags befindet. Cavell stellt mit dem Hinweis auf diese Passage in »Pursuits of Happiness« die deutlichste Analogie zwischen dieser Darstellung des Gewöhnlichen und dem Gewöhnlichen der Sprache her, die bei Wittgenstein und Austin Ausgangspunkt jeder Beschäftigung mit Philosophie darstellt. Cavell spricht aber auch im Zusammenhang mit Heidegger von einer Beziehung zum Gewöhnlichen, die dieser als Mittel zur Therapie der philosophischen Selbstvergessenheit des Menschen versteht. Cavell weist vor allem darauf hin, dass die Objekte, die Emerson hier wählt, um die Empfindlichkeit

des Menschen für das zu beschreiben, was ihm nahe ist, genau jenem Korpus von Gegenständen entspricht, die das Interesse der einige Jahre später erfundenen Fotografie erregten. Gegenstände wurden nicht nur abgebildet, sondern neu erfunden, weil ihr Erscheinen in einem neuen Kontext eine andere Beziehung des Bewusstseins zu ihnen ermöglicht hat. Das führt zu einer Poesie der Gegenständlichkeit von Bildern und Filmen, die aber auch eine entsprechende Stimmung, Sensibilität oder Rezeptivität zu erfordern scheint:

»Here I should like to add that without the mode of perception inspired in Emerson (and Thoreau) by the everyday, the near, the low, the familiar, one is bound to be blind to some of the best poetry of film, to a sublimity in it« (Cavell 1981a, 15).

Dass Film Dingen und Menschen eine intensive Präsenz verleiht, weil, wie es in »Cities of Words« ausgedrückt wird, zugleich alles »vorüberzieht und nichts verloren geht«, weil Film Flüchtigkeit Permanenz verleiht (Cavell 2004, 402), ist ein zentraler Aspekt von dem, was an Filmen berührt und damit auch unterhält. Weil diese Alltäglichkeit ein Teil von Unterhaltung ist, spielt dementsprechend die Beziehung zur Wirklichkeit auch innerhalb der Komödien eine Rolle. Daher erforschen die Filme auch immer wieder die Beziehung der Figuren zu ihrem Alltag.

IT HAPPENED ONE NIGHT ist einer dieser Filme, für dessen Poesie wir ohne diese Sensibilität für die Wirklichkeit blind wären. Alltäglichkeit kommt in diesem frühen Roadmovie, der durch ein ländliches Amerika führt, nicht nur darin zum Ausdruck, dass viele seiner Szenen *on location* gedreht wurden, sondern auch darin, dass er durchgehend mit Metaphern und Symbolen des Hungers und Essens spielt. Der Film handelt aber nicht nur von der Anerkennung alltäglicher Bedürfnisse und gesellschaftlicher Realitäten, sondern auch von der Sehnsucht nach der Stillung eines metaphysischen Bedürfnisses (Cavell 1981a, 91f). Die Wirklichkeit schreibt sich dem Film als grausame Realität der Wirtschaftskrise vor allem in einem Moment ein, der fast aus der Erzählung herausfällt: Der Zusammenbruch einer Frau, die seit Tagen nichts gegessen hat, unterbricht eine sehr bewegende Darstellung der Alltäglichkeit von Unterhaltung, in der die Reisenden im Bus mit großem Vergnügen gemeinsam den populären Song »The Man on the Flying Trapeze« singen. Im Moment des Zusammenbruchs kommt der Film, aber auch die Reise seiner Hauptfiguren, zu einem Halt; er bricht aus dem Modus von Unterhaltung aus. Die Szene liefert einen Kontrast zur Darstellung der privaten Problematik der Anerkennung, die sich auf einen anderen intensiven, einen metaphysischen Hunger bezieht.

Das ist einer von vielen Augenblicken, in denen das Populäre mit dem Wirklichen und Gewöhnlichen verbunden ist. Es handelt sich bei diesem »Realismus«

nicht um akkurate Repräsentationen vorfilmischer Wirklichkeiten, die eine größtmögliche Ähnlichkeit und Authentizität versprechen, sondern um eine Realität der Erzählung und eine Realität der Beziehung zwischen Menschen, die in der Darstellung eines neuen, komödiantischen Existenzmodus gipfelt. Diese Realität ist, wie bereits »The World Viewed« andeutet, keine Abbildrealität, sondern eine ästhetisch hergestellte Realität, die dennoch durch den Automatismus von Fotografie und Film Intensität erhält. Beide Momente im Film zu sehen – die Autonomie der Erzählung und die Wiederholung des Wirklichen – erfordert allerdings einen sensiblen Betrachter, der das Sichtbar-Werden dieser Impulse von Wirklichkeit zulässt, der also den Dingen gestattet, so für sich zu erscheinen, wie sie sind, ohne darüber nachzudenken, was sie zum Erscheinen gebracht hat. Die Möglichkeit der Aufrechterhaltung einer homogenen und kohärenten Fantasie von Wirklichkeit und nicht die Abbildung der Wirklichkeit ist also ein entscheidendes Kennzeichen des Populären. Das Gewöhnliche ist Teil von Unterhaltung, und wenn Unterhaltungskunst zu denken gibt, so bezieht sich das nicht darauf, was sie zusätzlich zum Unterhaltenden zu vermitteln vermag, sondern auf ein wichtiges Element der Bedingung von Unterhaltung.

4.2 Erfahrung von Filmen / Erfahrung in Filmen

Eine Begriffsklärung von Erfahrung ist ein unmögliches Unterfangen, da der Begriff immer mehr meint als er sagt. Erfahrung ist ein Wort, das einen von impliziten Bedeutungen überfluteten Gebrauch geradezu provoziert. Hier kann nur kurz angedeutet werden, welchen philosophischen und ästhetischen Hintergrund die Auseinandersetzung mit Erfahrung hat und welcher Wortgebrauch sich daraus ableiten lässt. Die Filme partizipieren auf ihre Weise philosophisch an einer Diskussion von Erfahrung. Erfahrung ist daher kein Begriff, der als Element einer Theorie dazu verwendet werden könnte, die Filme auf andere Weise, bezogen auf das Material der erinnernden Vergegenwärtigung, zu lesen. Erfahrung wird nicht allein durch das Medium Film, sondern auch durch die einzelnen Filme selbst verändert, weil diese sich mit ihr auseinandersetzen. Die Filme selbst sagen uns, wie sie gelesen werden wollen, welches Verhältnis zu unserem Erlebnis von diesen Filmen die Beschäftigung mit ihnen erfordert. Schon allein aus diesem Grund verbietet sich ein schematisches Verständnis von Erfahrung, das den methodischen Zugriff leitet.

Erfahrung in der Philosophie und in der Ästhetik

Erfahrung scheint, so Hans Georg Gadamer (1972), der Begründer der philosophischen Hermeneutik, zu den meistgebrauchten und zugleich zu den »unaufgeklärtesten Begriffen zu gehören, die wir besitzen« (ebd., 329). Die Diskrepanz erklärt sich durch divergierende Gebrauchsweisen in der Philosophie. Die Erkenntnistheorie meint mit Erfahrung das unmittelbar aus der Wahrnehmung gewonnene vorkognitive Wissen (Dretske 1995, 261). Philosophische Auseinandersetzungen um Erfahrung lassen sich dementsprechend auf die Frage bezogen betrachten, wie wir Wissen von der Welt erlangen, ob sie, wie der Rationalismus behauptet, unser Wissen nicht allein bestimmen kann, oder ob sie, wie John Locke und der Empirismus behaupten, die einzige Quelle unseres Wissens ist. Kant löst diesen Konflikt mit dem Hinweis auf die gegenseitige Bezogenheit von Rationalität und Erfahrung. Das Erfahrene wird durch den Verstand strukturiert, der Verstand wäre aber ohne Erfahrung nichts. Kant bringt dies in einer berühmten Formulierung aus »Kritik der reinen Vernunft«, in der Einleitung zum zweiten Teil der transzendentalen Elementarlehre, zum Ausdruck: »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind«.

Die in der philosophischen Hermeneutik fortgeführte Beschäftigung mit Erfahrung ist im Zusammenhang mit Cavell interessant, weil Erfahrung nicht mehr eine besondere Form des Wissens ist, sondern eine Existenzoption, für Heidegger etwa »eine Weise des Anwesens, d.h. des Seins« (Heidegger 1972, 170) darstellt. Gadamer (1972, 329) verweist auf Erfahrung als ein Moment des Offenseins gegenüber der Welt, eine notwendige Irritation, die erst überwunden wird, wenn sie zu *gemachter* Erfahrung wird (ebd., 334).◀68 Erfahren als Existenzmodus zu bezeichnen, bedeutet auch, dass die Darstellung einer ergründeten Erfahrung nicht von der Erfahrung selbst getrennt werden kann. In Heideggers Verständnis setzt dementsprechend die Interpretation die Erfahrung fort (Heidegger 1972, 171).◀69 Das ist die deutlichste Affinität der Hermeneutik zu Cavells Verständnis von Kritik, in dem die Texte keine Begründungen dafür liefern, warum uns etwas beschäftigt, sondern Kritik als Fortsetzung der Erfahrung eines Gegenstandes verstanden wird.◀70 Aber es gibt eine wichtige Differenz zur Hermeneutik. Heidegger und Gadamer haben die Tendenz, die Funktion der Irritation dem Raum der hohen Kunst zuzuordnen. Das findet seinen deutlichsten Ausdruck in einem ärgerlichen Desinteresse der Hermeneutik an den Massenkünsten des 20. Jahrhunderts. Cavell siedelt die Irritation dagegen gerade auf dem Feld des Gewöhnlichen an.

Einer der wichtigen Subtexte für Cavells Deutung von Erfahrung und des Gewöhnlichen ist die literarische und philosophische Romantik des 19. Jahrhunderts. Romantik versucht sich der sinnlichen Wirklichkeit anzunähern. Die Ro-

mantik sucht das Gewöhnliche, aber sie sucht das Gewöhnliche immer auch als das, was unserer problematischen Lebenswelt als Natur gegenübersteht. Dabei hat sie den Blick immer auf eine Kritik am Rationalismus, an der Entzauberung der Welt durch die bürgerliche Gesellschaft und an der ökonomischen Prägung unserer Lebensform gerichtet. Daher ist nur eine problematische Annäherung an das Gewöhnliche möglich. Es handelt sich dabei nicht um einen beiläufigen Blick auf das Insignifikante, wie er von Emerson oder von Thoreau angedeutet wird, sondern eher um einen verbissenen Blick, der etwa bei Jean Paul auch in einer hypertrophen Idyllensucht Ausdruck findet, also der unfokussierten Verklärung jedes noch so kleinen ins Auge fallenden Details.

Deutungen von Erfahrung im 20. Jahrhundert haben häufig einen Zusammenhang zwischen Erfahrungsverlusten und Krisensituationen hergestellt. Walter Benjamin weist in seinem Essay »Der Erzähler« (1977) auf eine tiefgreifende Erfahrungskrise durch den technologischen Alptraum des modernen Kriegs hin: Die Erfahrung sei »im Kurse gefallen« und lässt die Kriegsteilnehmer »verstummt« vom Schlachtfeld wiederkehren (ebd., 439). Kunst bemüht sich angesichts dieser Erfahrungskrise um eine Kompensation des Verlustes sinnlicher Erfahrung (ebd., 445), das heißt, sie findet ihr Thema auch in der Darstellung oder Ersetzung von Sinnlichkeit. Dieser Zusammenhang wurde immer wieder in unterschiedlichen Ästhetiken thematisiert, unter anderem, weil so für die noch unverstandene abstrakte Kunst der Nachkriegszeit die Aufgabe zugeordnet werden konnte, uns auf der sinnlichen Ebene anzusprechen. John Deweys »Kunst als Erfahrung« (1980) ist von diesem Verständnis geprägt: Der ästhetische Reiz der Kunst besteht in der Fähigkeit, Alltagserfahrung zu imitieren und dieser eine größere Geschlossenheit oder gar Totalität zu verleihen (ebd.). Auch Adorno spricht von einer zusammenführenden Totalität der ästhetischen Erfahrung, in der ein Erlebnis nicht in seine einzelnen Teile zerlegt werden muss. Allerdings geht es der Erfahrung um eine Widerspiegelung des Selbst im ästhetischen Geschehen als das »Andere«, weil Identität auf Alterität angewiesen ist. Das Kunstwerk muss »knistern«, Antagonistisches zusammenfügen, neu sein, nur dann könne es eine Wirkung haben: »Der Idee eines konservativen Kunstwerkes haftet etwas Widersinniges an« (Adorno 1970, 264). Das erklärt den Ausschluss von Massenkunst bei Adorno, weil sie dem Betrachter nur »standardisierte Echos seiner Selbst« erlaube (ebd., 33). Moderne und postmoderne Ästhetik emanzipieren sich allerdings von einer Fixierung auf das Subjekt der Künstler und einem davon abgeleiteten Verständnis von Alterität und stellen mit einem dezentrierten Erfahrungsbegriff die Effekte von Kunst in den Fokus ihrer Betrachtungen. Eine gegen die Romantik gerichtete Theorie wie die des *new criticisms* verweist auf die Autonomie von Kunst und

damit auch auf die sinnlichen und kognitiven Effekte von Kunst. Die auf dem Neo-Strukturalismus basierende Vorstellung von Autoreferenzialität entkoppelt Kunst von ihren Verursachern und führt mit dem Kunstwerk auf ein Feld von Effekten, die mit ihm und seinen Betrachtern lose korreliert sind. Auch eine analytische Kunsttheorie wie die Nelson Goodmans, welche nicht mehr von der Kunst, sondern vom Ort und von der Zeit von Kunst spricht, also das Kunstgeschehen teilweise auf der Tatsache von Kontextverschiebungen basieren lässt (Goodman 1987, 87), emanzipiert die Kunst vom Künstler. All dies betont auch ein Moment der Unverfügbarkeit im Erfahren. Es gibt *etwas* in der Erfahrung, im buchstäblichen Sinne, wie etwa die sozialphänomenologische Deutungen von Bernhard Waldenfels herausstellen, dem wir uns nicht entziehen können. Was in einem Erfahrungsgeschehen sichtbar wird, auffällt und fühlbar wird, entzieht sich uns, weil sich zwar die Beobachtung als Akt bestimmen lässt, nicht aber »die Erregung der Aufmerksamkeit, die unsere Erfahrung in Gang setzt« (Waldenfels 2004, 164f).

Alle diese Ansätze lassen sich, obwohl sie immer mit der Präferenz für die hohe Kunst entwickelt wurden, auf Populärkultur beziehen und werden auch auf sie bezogen. Das bedeutet auch eine Verschiebung, die eher die Tatsache, dass wir Erfahrungen machen, untersucht, anstatt die Erfahrung selbst als ästhetische Erfahrung zu deuten. Theorien, die Erfahrung problematisiert haben, werden sich allerdings zunehmend dieses Momentes der Unverfügbarkeit von Erfahrung bewusst, oder entdecken deren transgressiven Potenziale. Elisabeth Bronfen, die mit umfangreichen psychoanalytischen Deutungen von Unterhaltungsfilm und spektakulären literarischen Motiven bekannt geworden ist, basiert gar die Erkenntnis, dass die Theorie wegen dieser Verleugnung eine Leerstelle hat, auf ihrer Lektüre Cavells (Bronfen 2005).◀71

Es lässt sich anmerken, dass Cavell eine Waage halten will zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Elementen des Erfahrungsbegriffs, die zugleich das bezeichnen, was an einer Erscheinung in uns und was in der Welt ist: Erfahrung wird wichtig als Moment der Grenzziehung. Sie impliziert den Besitz einer Empfindung, eines Erlebnisses oder einer Erkenntnis. Wir sprechen von Erfahrung dann, wenn wir auf uns selbst aufmerksam machen und den Unterschied zwischen dem, was uns gehört, und dem, was uns nicht gehört, herausstellen wollen. Es liegt ein strategisches Potenzial in der Behauptung, etwas zu besitzen, was nicht besessen werden kann, das sich aber immer auch auf ein recht gut funktionierendes Sprachgefühl in der Unterscheidung zwischen flüchtigen und weniger flüchtigen Erfahrungen berufen kann. Erfahrung gibt es vor allem dann, wenn ein Subjekt Gründe dafür findet, das Haben von Erfahrung ausdrücklich zu thematisieren, es als »eigene« Erfahrung zum Gegenstand

einer Exploration zu machen, die sich auf intensive Weise auf andere beziehen und sie beispielsweise von der Qualität eines Films überzeugen will.

Die Philosophie des Transzendentalismus und Erfahrung

Dass es um *meine* Erfahrung geht, stellt der Transzendentalismus in seiner Kritik am schematischen Glaubensverständnis und in seinem Wunsch, den Amerikaner zu bilden, immer wieder heraus, beispielsweise durch die Suche nach der *eigenen* Stimme. Das zeigt sich deutlich in der starken Betonung des Begriffs der Intuition in Emersons berühmtesten Essay »Selbstvertrauen« (1983):

»Die Untersuchung führt uns zu der Quelle, die gleichzeitig die Essenz des Genius, der Tugend und des Lebens ist, die wir Spontaneität oder Instinkt nennen. Wir bezeichnen diese ursprüngliche Weisheit als Intuition, während alle späteren Lehren Belehrungen sind. In jener tiefen Kraft, der letzten Tatsache, hinter welcher die Analyse nicht dringen kann, finden alle Dinge ihren gemeinsamen Ursprung« (ebd., 54f). ◀72

Der Literaturwissenschaftler Cornel West deutet diese Betonung der Eigensinnigkeit und das Ringen um Selbstautorisierung als einen politischen Kampf und verteidigt damit Emerson vor einer Kritik, die ihn als elitär und unsozial bezeichnet. Emersons Philosophie sei der Versuch eines therapeutischen Einwirkens auf eine sich allmählich formierende Massengesellschaft, die trotz des übergroßen Konformitätsdrucks immer noch als form- und emanzipierbar begriffen wird (West 1989, 15). Emersons Kritik am Konformismus dramatisiert die Unsicherheit, zwischen eigenem und fremdem Wissen unterscheiden zu können. Häufig findet diese Unsicherheit darin Ausdruck, sich in die vermeintliche Sicherheit fester Vorstellungen zu flüchten. Das wird in folgender Passage aus »Selbstvertrauen« deutlich, die von der Notwendigkeit der Freisprechung vom eigenen Ich schreibt:

»Die begehrteste Tugend ist die Konformität. Selbstvertrauen ist ihr ein Greuel. Sie liebt nicht Wirklichkeiten und Schöpfer, sondern Namen und Gebräuche. Wer ein Mensch sein will, der muß Nonkonformist sein. Wer unsterbliche Siege erringen will, darf sich nicht durch den Namen der Güte behindern lassen, sondern muss erforschen ob es Güte sei. ◀73 Nichts ist endlich heilig als die Integrität deines eigenen Geistes. Sprich dich von dir selbst frei, und du wirst auf der Welt ein Stimmrecht haben« (Emerson 1983, 44).

Emerson fordert seine Leser aktiv dazu auf, Misstrauen gegenüber den sich dem Denken in den Weg stellenden Hindernissen zu entwickeln, die ebenso in den Einflüsterungen der *Gesellschaft* wie in den Einflüsterungen durch das *Ich* zu finden seien. ◀74 Dementsprechend geht es auch um eine Therapie zur Überwindung eines gesellschaftlichen wie individuellen Narzissmus, die aber

einen sehr schwierigen Weg der Freisprechung von sich selbst erfordert und sich nicht mit einer bequemen, intellektuellen Selbstdistanz oder einer plakativen Vorstellung von Individualismus begnügen kann. Um das zu ermöglichen, empfiehlt Emerson die Aneignung einer Technik der Aufmerksamkeit, die in »The American Scholar« beschrieben wird: Sie richtet sich auf das Große und Unbekannte ebenso wie auf das Kleine und Bekannte. Statt nach dem Entfernten zu fragen, sollen wir das Erhabene in dem finden, was uns nahesteht, was bedeutet, dass wir lernen müssen, dem Alltag zu begegnen und den Alltag zu lesen.

Cavell bezieht diese Lehre auf eine Vorstellung erhöhter Rezeptivität, die das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt umkehrt. Wir sind nicht nur Leser, sondern werden von der Natur, von einem Buch, von einem Film gelesen, das heißt, wir werden von Erscheinungen berührt, verletzt und verändert, wenn wir es zulassen, von ihnen berührt zu werden. Dieses von Emerson und Thoreau abgeleitete Konzept des Lesens gibt nicht vor, über einen Text zu verfügen, was zum therapeutischen Effekt der Erschütterung unseres Narzissmus führen kann. Wir lernen, beeindruckt zu werden und uns in einem ungesicherten Raum einer Erfahrung zu überlassen:

»Emerson's therapy for this is a turning around of the picture of approaching the world, so that the world may be allowed to approach us. This sounds animistic; what it means is that we must stop denying something. The way out takes the image in Emerson's »Experience« of walking, treading a stairway, an image whose fantastic ramifications got to show walking – say knowing how to go on – to be humanly as important (or spiritual) as thinking, even to be Emerson's philosophical picture of human thinking« (Cavell 1990a, 96).

Cavell bezieht sich auf Emersons Aufsatz »Experience«, weil das darin entwickelte Bild des Voranschreitens am deutlichsten das Bewusstsein der Kontingenz als ein Laufen ohne Ziel wiedergibt und auf eine Beziehung zur Welt verweist, welche diese Kontingenz akzeptiert und das Subjekt in Bewegung hält. Wir müssen offen bleiben für die Wirklichkeit, wir dürfen sie aber nicht, wie es in den Schwundformen der Romantik häufig geschieht, auf schematische Weise animieren. Emerson erkennt die Widerständigkeit der Wirklichkeit an und davon abhängig, in einer überaus modernen Beschreibung unserer Subjektivität, auch die Widersprüchlichkeit und Fremdheit unseres Ichs:

»Illusion, Temperament, Succession, Surface, Surprise, Reality, Subjectiveness – these are the threads on the loom of time, these are the lords of life. I dare not assume to give their order, but I name them as I find them in my way. I know better than to claim any completeness for my picture. I am a fragment and this is a fragment of me« (Emerson 1883, 83).

Dahinter liegt keine Vorstellung von Totalität mehr, die von einer reflexiven Erfahrung eingeholt werden könnte. Es handelt sich auch nicht um eine Kontemplation, die einer Erfahrung einen klar umrissenen Raum ihrer ästhetischen Entfaltung zuordnen würde. Für diese Form der ästhetischen Erfahrung bietet sich die Vorstellung einer unreinen oder transgressiven Erfahrung an. Emersons Begriff des Gewöhnlichen beinhaltet eine gerade durch das Vertraute gesicherte ständige Irritation des Selbst. Darin findet sich die Möglichkeit einer Überschreitung, die anders als die Kunst keinen besonderen Ort für diesen Übergang zu brauchen vorgibt. Es ist eine Wahrnehmungsform, die das Kontingente der Wirklichkeit akzeptiert und ihm gerecht wird ohne in Resignation zu verfallen, die eine konstante Aufmerksamkeitsleistung gegenüber dem ungreifbaren Gewöhnlichen erbringt und sich nicht mit dessen gelegentlichen Verklärung begnügt. Diese Arbeit wird in einem späteren Abschnitt darauf hinweisen, dass nicht nur Film, sondern auch Fernsehen, im Gegensatz zu anderen anerkannteren kulturellen Institutionen, genau jene Aufmerksamkeit erfordert und belohnt, die Emerson beschrieben hat.

Die Erfahrung des Objektes

In der Einleitung zu »Pursuits of Happiness« bietet Cavell einige begriffliche Einordnungen von Erfahrung an, die zwar keine Methode, aber doch eine Orientierung bieten. Unter anderem führt er eine Unterscheidung ein, die sein Interesse an der Sprachform der Kritik erklärt:

»[...] from what better writers can one learn, or have companionship in knowing, that to take an interest in an object is to take an interest in one's experience of the object, so that to examine and defend my interest in these films is to examine and defend my interest in my own experience, in the moments and passages of my life I have spent with them. This in turn means, for me, defending the process of criticism, so far as criticism is thought of, as I think of it, as a natural extension of conversation« (Cavell 1981a, 7)

Cavell hebt den Unterschied zwischen dem Interesse an einem Objekt und dem Interesse an einer Erfahrung von einem Objekt hervor, und er betont, dass die Sprache vermitteln kann, welcher Art die Beteiligung an einem Erlebnis gewesen ist. Kritik wird in »Pursuits of Happiness«, wie bereits erwähnt, als eine Art »theory of attachment« betrachtet (ebd., 130). Sie verlässt die Sprachform der unbeteiligten Beschreibung, sie hat ein Ziel, sie will zeigen, warum ein Gegenstand gut ist – ein Wunsch, der sich einzig aus der Tatsache ergibt, dass das Vergnügen an einem Film geteilt werden will. In dieser Form der Kritik wird die Geltung und Reichweite dessen erforscht, was gesagt wird, orientiert an der Vorstellung der Philosophie der Alltagssprache, dass Worte sich dazu aufdrän-

gen, gesprochen zu werden. Das führt auch zur Abwehr eines gleichmütigen wissenschaftlichen Blicks, der durch die Form der Beschreibung erst das Objekt als Objekt hervorbringt.

Bei Cavell lässt sich ein weiterer Aspekt der Erfahrung darstellen. Es ist ein Feld, auf dem sich unterschiedliches Wissen und unterschiedliche Diskurse kreuzen. Cavell erweckt oft den Eindruck, Philosophie auf eine ähnliche Weise zu erinnern wie Filme. Intensive filmische Erlebnisse drängen sich auf ähnliche Weise dem Philosophen auf wie die Gedanken anderer Philosophen und können sogar zu diesen Gedanken hinführen. Beide Areale vermischen sich, und das liefert die Rechtfertigung dafür, inkommensurable Dinge wie Kant und Capra, wie in Cavells Lesart von *IT HAPPENED ONE NIGHT*, nebeneinander zu stellen. Cavells Denken hat sie bereits intuitiv zusammengeworfen und es wäre daher unaufrichtig, sie nicht in einen Zusammenhang zu bringen. Cavell verweigert sich daher einer Darlegung von Kants Philosophie und Capras Filmen, die erklären würde, warum Capra sich auf Kant beziehen kann. Es geht Cavell nicht darum, Film und Philosophie so einander anzupassen, dass sich bestimmte Annahmen rechtfertigen lassen. Ob diese Annahmen eine Berechtigung haben, ob es eine Bedeutung hat, beide Areale aufeinanderstoßen zu lassen, ist nicht Gegenstand einer argumentativen Darlegung, sondern wird allein durch die Erfahrung und ihre Darstellung bestimmt, die alle Stimmen gleichberechtigt nebeneinander stellt: Der Film spricht für sich selbst, ebenso wie der philosophische Gedanke und die Lesart des Films für sich selbst sprechen (sollen) (ebd., 10). ◀75

Neben den zwei Aspekten der Erfahrung, die das Moment der Anrufung und die Überschneidungen von Wissen und Diskursen betreffen, gibt es noch einen dritten Aspekt, nämlich die Notwendigkeit, sich von dieser Erfahrung abzugrenzen und zu entfremden, das heißt die eigene Stellung zur Erfahrung und damit zu den Objekten der Erfahrung deutlich zu machen: »[...] it is a commitment to being guided by our experience but not dictated by it« (ebd.). Wir sollen uns von einem Text führen, aber nicht verführen lassen, wir dürfen der von ihm aufgerufenen Erfahrung nicht blind vertrauen. Das gilt für den philosophischen Text genauso wie für den filmischen Text. Interpretation wird daher als eine erinnernde, aktive Vergegenwärtigung des Films verstanden: »A reading of a film sets up a continuous appeal to the experience of the film, or rather to an active memory of the experience (or an active anticipation of acquiring the experience)« (ebd., 11). Dass die Lesarten sich kontinuierlich auf eine Erfahrung oder auch eine aktive Erinnerung an die Erfahrung beziehen, macht sie zu komplexen Formen der Fortsetzung von Filmen, die sich nicht auf den Film selbst beziehen müssen, sondern auf jede Art der mit ihm korrelierten

Erfahrungen. Kritik wird hier zu einer kommunikativen Form der Überschreibung des Films, die sich dennoch durch die Berufung auf die Erfahrung als nur auf *diesen* und nicht einen anderen Film bezogen autorisieren will.

Sich auf eine Erfahrung oder Erinnerung zu beziehen führt, wie bereits in »The World Viewed« als Aspekt der Retrospektivität einer Erfahrung beschrieben wurde, eine entscheidende Differenz zu Betrachtungsweisen der Filmwissenschaft ein, die vorgibt in einer Art Laborsituation über den Film verfügen zu können, etwa in gründlichen Einstellungsanalysen oder flüchtigen Sichtungen, die den Film auf signifikante Szenen scannen. Auch wenn aus Sicht der Filmwissenschaft ein Verfahren des einmaligen oder gelegentlichen Betrachtens und des Schreibens über Films einzig aus der Erinnerung eine Verfälschung des materiellen Korpus von Film bedeuten würde, stellt Cavell in seiner Auseinandersetzung mit dem Begriff der Erfahrung und dem Transzendentalismus die wichtige Frage, *welche* Aufmerksamkeit dem Film entgegen gebracht werden soll, das heißt welche Aufmerksamkeit der Film selbst aufruft und fordert. Cavell lässt offen, ob das einmalige oder das lange zurückliegende mehrmalige Betrachten für seine Auseinandersetzung ein notwendiges oder nur ein mögliches Verfahren darstellt. Er geht auf die Möglichkeit ein, dass die Filmkultur durch das Aufkommen der Videokassette (zum Zeitpunkt der Niederschrift von »Pursuits of Happiness«) in ähnlicher Weise eine Gegenständlichkeit erreichen kann wie die Buchkultur, was auch die radikale Historisierung einer an sich flüchtigen Kunst bedeuten würde (ebd., 13). Aber unabhängig von sich verändernden Zugangsmöglichkeiten materialisiert sich für diese von Cavell vertretene rückständige, flüchtige, auf Erinnerung angewiesene Erfahrung ein anderer Text, der aber dadurch noch geschlossener wird. Man könnte behaupten, dass der Gegenstand dieser auf Erinnerung bezogenen Untersuchung stärker der vom Film erregten Fantasie entspricht (die sich etwa in einer Einstellungsanalyse verflüchtigen würde). ◀76

Methodischen Rückhalt findet Cavell in der Ansicht, dass die auf Emerson und Thoreau zurückgehende amerikanische Philosophie eine Theorie der Erfahrung entwickelt, die als alternativer »Empirismus« beschrieben werden könnte:

»Checking one's experience is a rubric an American, or spirited American, might give to the empiricism practiced by Emerson and Thoreau. I mean the rubric to capture the sense at the same time of consulting one's own experience and of subjecting it to examination, and beyond these, of momentarily *stopping*, turning yourself away from its expected, habitual track, to find itself, its own track: coming to attention. The moral of this practice is to educate your experience sufficiently so that it is worthy of trust« (ebd., 12)

In dieser Beschreibung lässt sich ein Muster des Fortschreitens identifizieren, das vier einigermaßen deutlich voneinander unterschiedene Schritte vorsieht: (1) Die Erfahrung befragen, (2) erforschen und (3) sich von ihr distanzieren, um sie von dem zu befreien, was von außen an sie herangetragen wird (von dem, was im Subjekt schon außen ist). Auf der letzten Stufe (4) bezieht man sich auf eine Erfahrung, die ihre eigene Autorität – auch vor dem Erfahrenden – gefunden hat. An diesem Punkt wird der Lesende von dem Text und der Erfahrung gelesen. Die Nähe, die durch die Erfahrung hervorgerufen wird, wird durch die Abkehr von einem vorgezeichneten Weg, durch eine Distanz oder sogar durch eine bestimmte Form von Entfremdung modifiziert. In dieser Tradition der Befragung und Erforschung der Erfahrung ist impliziert, dass es ein Wissen gibt, das von außen kommt und alles, was wir sehen, denken und sagen einem Zweifel an dessen Bedeutung aussetzt. Wenn der skeptische Impuls aber in Beziehung zur Erfahrung gesetzt wird, lässt sich ungefähr sicherstellen, welches Wissen (das fremde, eigene oder das Wissen des Textes) wichtiger ist.

Eigentum und Erfahrung

Mit der Forderung, Worte für die eigene Erfahrung zu finden oder diese zu erforschen, soll ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen innen/außen, öffentlich/privat oder aktiv/passiv gefunden werden: »Think of it as learning neither to impose your experience on the world nor to have it imposed upon by the world« (ebd). Es scheint möglich zu sein, das Verhältnis zur Erfahrung zu bestimmen und zu registrieren, wann sich eine fremde Stimme in mein Erleben drängt (z.B. Theorie) und auch in welchen Momenten der Film und in welchen Momenten ich spreche. »Must We Mean What We Say?« (1976) weist auf die Möglichkeiten der Differenzierung zwischen unterschiedlichen Ansprüchen, die wir stellen und die an uns gestellt werden, hin, etwa zu unterscheiden, wann eine Erfahrung nur sehr privater Natur ist und wann sie fordert, geteilt zu werden (mitgeteilt in einem ästhetischen Urteil mit universellem Anspruch, aber nicht universeller Geltung). Auch wenn vieles unbestimmbar erscheint, es zählt das Bemühen darum, ein Urteil zur Diskussion zu stellen und beispielweise durch die Berufung auf ein wir deutlich zu machen, dass andere angesprochen werden sollen. Es muss aber sichergestellt sein, dass das, was gesagt wurde, auch gemeint wurde, das bedeutet, dass nicht von einer distanzierten Beobachterposition aus geschrieben werden darf.

Nicht der Leser eines Werks zu sein, sondern von ihm gelesen zu werden, ist das deutlichste Anzeichen dafür, dass wir nicht über die vom Gegenstand bestimmte Erfahrung verfügen. Der Gegenstand ruft in uns Vorstellungen wach und es werden nicht Vorstellungen in ihn hineinprojiziert (Cavell 1984b, 51f).

Das soll vor allem ein Offenhalten der Möglichkeit ermutigen, dass es der Film oder ein anderer Text selbst ist, der seine Bedeutungen in uns hineinträgt, dass nicht etwas in ihn hineininterpretiert wird und wir uns nur durch die Selbstsuggestion von Bedeutsamkeit wach halten. Die Grenze ist, wie wir später am Phänomen von Camp sehen werden, äußerst fließend. Das aktive Moment der Aneignung spielt immer eine Rolle, aber darauf lässt sich Aneignung nicht reduzieren, das heißt, es lässt sich nur aneignen, was uns schon angesprochen hat (aber nicht alles, was anspricht, wird angeeignet). Dieser Vorstellung entsprechend ist das, was uns an Filmen (und Fernsehen) anruft, nicht nur ein intimes, persönliches und damit auch insignifikantes Moment einer Erscheinung, sondern kann auch selbst Philosophie sein oder Philosophieren auslösen, aber nur, wenn eine in den Alltag hinüber reichende Vorstellung von Philosophie akzeptiert wird. Es ist zu beachten, dass Film durch die zunehmende Kasernierung in der Besonderheit des Kinoereignisses nicht mehr zu sichern vermag, dass der Ort der Begegnung und der Ort des Alltags ineinander übergehen, dass sich also eine ›gewöhnliche‹ Philosophie und eine ›gewöhnliche‹ Kunst auf Augenhöhe begegnen – im Gegensatz etwa zum Fernsehen, das Kreuzungspunkte bietet.

Dass Erfahrung eine wichtige Kategorie beim Betrachten von Film ist, habe, so Cavell, mit dessen Flüchtigkeit zu tun, die aber in seltsamem Kontrast zu seiner Permanenz, seiner Beständigkeit als Gegenstand, der wiederaufgeführt werden kann, steht: »You can think of the events on a screen equally as permanent and as evanescent« (Cavell 1981a, 52). Erfahrung hilft uns im Alltag dabei, dem Flüchtigen und Einmaligen Form zu geben. Aber das bedeutet vielleicht auch, dass es gerade wegen der Anforderung des Flüchtigen Erfahrung gibt, dass Film also mehr Erfahrung braucht als andere Medien. Die angesprochenen einmaligen Momente werden immer als einmalige Momente erlebt, auch wenn sie grundsätzlich wiederholbar sind, denn diese Einmaligkeit ist der Erlebensform von Kino eingeschrieben. Selbst wenn die Erscheinung daran arbeitet, ihre Einmaligkeit zu leugnen, wenn sie ein Stereotyp wiederholt, ein anderes Bild zitiert, wenn sie als Simulacrum gar zu einem Zitat wird, das vergessen hat, was es eigentlich zitiert (also vieles, was die Zeichentheorie und ihre poststrukturalistischen Weiterungen am Film interessiert) – die Aufmerksamkeit wird zunächst (in unterschiedlicher Intensität) auf die Erscheinung *selbst* gerichtet. Das bezieht sich zum Beispiel auf die von »The World Viewed« angedeutete Vorstellung, dass die Menschen auf der Leinwand nicht darstellen, sondern das tun, was sie gerade tun. In ihrer Fähigkeit zu improvisieren drängen sie die Tatsache, dass sie Schauspieler sind, in den Hintergrund. Diese Einzigartigkeit spielt auch eine Rolle in der Intensität von einzelnen, beiläufigen Sätzen, die in

einem Film eine übergroße Bedeutung erhalten können. Worte und Menschen und Gegenstände erscheinen immer als erschienen sie zum ersten Mal. Das ist eines der wichtigsten Kennzeichen der Eigenheit oder Poesie von Filmen. Dieser in »The World Viewed« beschriebene Aspekt bekommt im Zusammenhang mit den Wiederverheiratungskomödien eine größere Bedeutung. Cavell nennt es in »Pursuits of Happiness« eine natürliche Neigung des Films, »improvisation over prediction« zu setzen (ebd., 53). Dass Film das Leben in Bildern festhält, erlaubt es ihm, wie in »Cities of Words« festgestellt wird, unter anderem den Eindruck zu vermitteln, dass in einem bestimmten Moment »genau diese Worte in genau dieser Weise« gesagt worden sind (Cavell 2004, 117).

Improvisation ist die Technik, das zum Erscheinen-Bringen aus dem Bewusstsein treten zu lassen. Es ist eine wichtige künstlerische Leistung dieser Filme, Improvisation zu ermöglichen. Robin Wood macht in einem seiner Texte deutlich, mit wie viel Hingabe Leo McCarey am Set von *THE AWFUL TRUTH* damit beschäftigt war, seine Schauspieler mit eigenen kleinen Darbietungen zu unterhalten und dadurch in eine Stimmung zu versetzen, die zur Improvisation ermutigt (Wood 1976, 13). Wenn dies gelingt, ist es uns möglich, das Handeln der Figuren in diesen Filmen als Reaktion auf das zu beziehen, was in den Filmen selbst geschieht. Das »act without performance«, wie Cavell es in »The World Viewed« nennt und womit die Figuren und die Schauspieler die ›Wirklichkeit‹ ihres erdachten Raums anzeigen, macht aus Filmen nicht einfache Imitationen oder Widerspiegelungen von Problemen, die unsere Lebenswelt betreffen, sondern die Filme handeln diese Probleme auf dem Feld des Films selbst und in der Reaktion des Zuschauers aus: Es ist eine Erfahrung und nicht die Darstellung einer Erfahrung.

»Pursuits of Happiness« macht deutlich, dass die Filme selbst sich mit Erfahrung beschäftigen, vor allem damit, wie den Figuren Welt zugänglich ist. *THE LADY EVE* ist zum Beispiel ein Film über die Grenzen der Wahrnehmung. Der männlichen Hauptfigur zeigt sich Welt nur als idealisierte Ansicht von Welt. Damit problematisiert der Film unsere Wahrnehmung des Anderen und zeigt, wie stark diese jeweils von Wirklichkeit oder Fantasie bestimmt ist. Der Film erforscht, ob wir die Konventionalität oder Konstruktion unserer Vorstellung des Anderen durch das Wirkliche – als ein Moment der Negation der Vorstellung – aufheben können.

Der Film führt dies durch eine von Cavell ausführlich beschriebene dramaturgische Besonderheit vor, die alarmierende Fragen an die Wahrnehmung der Figuren wie die der Zuschauer stellt. Der von Henry Fonda verkörperte Protagonist wird zweimal mit derselben Frau konfrontiert; er sieht dasselbe Bild vor Augen – sie hat sich nicht verkleidet –, aber er kann dieses Bild nicht mit ihrer

Identität – das Äußere nicht mit etwas Innerem – zusammen bringen. Daher macht er sie zur Projektion einer anderen Identität, die mit ihrem äußeren Bild nichts zu tun hat. Dieses Wahrnehmungsdefizit des idealistischen Schlangenforschers und Millionenerben, das uns auch zu Beginn des Films von der Kamera in einer unscharfen, subjektiven Einstellung vorgeführt wird, die seinen Blick imitiert, nutzt Barbara Stanwyck zur Rache. Sie spielt ihm eine durchsichtige Parodie einer anderen Frau vor – ein so augenscheinlicher, sichtbarer Betrug, dass er, ähnlich wie das sich vor unseren Augen im Offenen verbergende Gewöhnliche, einfach übersehen wird. Dem Zuschauer wird vorgeführt, dass ein Mensch dieselbe Person sehen kann und sie dennoch als andere sieht, aber eine wirkliche Erklärung dafür wird ihm verweigert. Der Film handelt auch davon, den Betrachtern dieses Moment der Erzählung ästhetisch plausibel zu machen und sie zu verunsichern, weil sie ihren Narzissmus spätestens dann in Frage stellen, wenn auch sie beginnen, die Betrügerin als andere Frau zu sehen. Wie stark der Zuschauer davon betroffen ist, zeige sich, so Cavell, an dessen Beteiligung an einem Moment des Films. Die von Henry Fonda gespielte Figur ist die Karikatur eines Romantikers, also jemand, der versucht, in der Wirklichkeit ein Bild von Wirklichkeit zu sehen. Dieser Romantiker gesteht beiden Versionen der Frau jeweils die identische idealistische Vision ihrer Liebe: Während er diese verklärte Vision seiner Liebe, die davon handelt, diese Frau schon immer gekannt zu haben und wie aus der Ferne zu sehen, derselben Frau zum zweiten Mal gesteht, drängt sich von hinten ein wieherndes Pferd zwischen das Paar. Es ist eine peinliche Szene, und Cavell wirft hier die Frage auf, ob sich diese Scham auf die Betrachteten oder auf die Betrachter bezieht: »On his repetition of it we do not know whether to be embarrassed more for him or for ourselves

Abb.7: THE LADY EVE, Romantische Szene mit Pferd



in being asked to witness this awful exposure« (ebd., 61). Scham als Indiz für die Beteiligung des Betrachters bedeutet, dass wir nicht nur über andere lachen oder sie lächerlich finden, sondern dass wir uns über uns selbst wundern oder uns mit uns selbst beschäftigen. Die eklatante Unfähigkeit der männlichen Hauptfigur, Menschen zu erkennen, fällt auf uns selbst zurück. Cavell versucht in den Lesarten der Komödien immer wieder zu betonen, dass sich der Zuschauer nicht in einem erhabenen Status des Mehr-Wissens befindet. Stattdessen sucht er auf der Ebene des Films Momente, in denen die Figuren nicht wissen, was sie tun, Missverständnissen unterliegen und in denen die Komik daher rührt, dass es eine Spannung zwischen dem

gibt, was sie über sich wissen und was andere (im Film) und wir (als Betrachter) über sie wissen. Das bedeutet, dass dieses Missverständnis eine besondere Relevanz hat, dass es verständlich ist und etwas ausdrücken will, dass es nicht nur einer Komik ermöglichenden Konstruktion (der lustigen Verwicklung) folgt. Wenn die Kamera uns nur Ansichten von Menschen liefert und kein Dahinter und diese Form der Entfremdung sich in einem Film radikal fortsetzt, ein Mann eine Frau nicht identifiziert, obwohl sie dieselbe ist, wird diese Kondition des Nichtwissens sowohl in einem bestimmten Rahmen projiziert wie dramatisiert. Henry Fonda verkörpert dann die Figur eines Menschen, der den falschen Ansichten von anderen Menschen vertraut und der lernen muss, Realität mit deren notwendigen Bestandteilen der Fantasie und Illusion abzugleichen, statt diese zu brandmarken (ebd., 65).

Wissen und Erfahrung

Beteiligung und Dominanz des Wissens des Zuschauers problematisiert Cavell in der Lesart des Films *BRINGING UP BABY*. Der Film stellt in dem ausufernden Spieltrieb der beiden Hauptfiguren Katharine Hepburn und Cary Grant eine Form des Handelns dar, die für den Zuschauer und die übrigen Figuren des Films mysteriös und unzugänglich erscheint (nur hinreichend durch die Handlung erklärbar). Es entsteht eine Spannung zwischen einem spielerischen Handeln, das die Figuren von der Welt abgeschottet erscheinen lässt, und der Form, wie wir sie betrachten (Cavell 1981a, 124). Diese Spannung findet vor allem in einer Doppeldeutigkeit Ausdruck, die Dinge für die Figuren unschuldig, für uns dagegen als sexuelle Anspielungen erscheinen lässt – ein explizites Wissen, das wir an den Film herantragen und das mit dem impliziten Wissen ihrer Handlung konfligiert (ebd., 117). Cavell stellt diesen Konflikt auch als eine Spannung zwischen dem *wörtlichen* und dem *allegorischen* (dem zugeordneten) Sinn dar (ebd., 118). Er stellt in Frage, ob dieses explizite, von außen kommende Wissen überbetont werden darf, ob es der Grund dafür ist, dass wir unterhalten werden. Die Intensität der Erfahrung wird Cavells Ansicht nach dann gemindert, wenn wir andere (in Filmen) nur über die Kategorie beurteilen, mehr über sie zu wissen als sie selbst es tun. Aber dieser Konflikt ist konstituierend für eine Spaltung in der Erfahrung und der Wahrnehmung an sich:

»If we do not note the other side of their words and actions, then we shall never understand them, we shall not know why the one is in a trance and the other in madcap. But if we do note the other side of their words and actions, we shall lose our experience of them as individuals, we shall not see their exercises of consciousness. We have neither to know them nor to fail to

know them, neither to objectivise nor to subjectivise them. It is a way of defining the epistemological problem of other minds« (ebd., 119).

Diese Spannung zwischen der Objektivierung, bei der die Figuren unserem Wissen ausgeliefert sind, und der Subjektivierung, bei der unser Interesse an dem Selbstwissen der Figuren aufrechterhalten bleibt, versucht Cavell in der Figur der Anerkennung aufzulösen. Anerkennung zielt auf eine intensive Beziehung zum anderen, die dessen Getrenntheit und begrenzte Zugänglichkeit akzeptiert und dieses Defizit auf eine andere Weise als im Modus des Wissens kompensiert. Das bedeutet, die Aufmerksamkeit anderem gegenüber zu steigern und das ›Fürsichsein‹ des Films als anderes (als narrative Struktur, als Darstellungssystem) anzuerkennen. Es gibt also Momente, in denen der Film uns nicht gehört. Das bedeutet zwar nicht, jedes Wissen um Strukturen, Voraussetzungen, Hintergründe, Ähnlichkeiten, filmische Konventionen, etwa das Wissen, dass Screwballkomödien sexuelle Darstellungen verschlüsseln, auszublenden, aber zumindest dann zurückzustellen, wenn es verhindert, die Figuren als Individuen zu sehen oder wenn es eine Lesart nahe legt, die dem Film, seinen Figuren und dem Interesse für die Motive ihres Handelns nicht gerecht wird. Cavell ist der Auffassung, dass die Wiederverheiratungskomödien Erfahrung erforschen und nicht ersetzen wollen, dass es also nicht ausschließlich um Reize und Affekte geht, die als Motive einer Erfahrungskompensation in der Ästhetik immer eine Rolle spielen, sondern ebenso sehr darum, wie wir uns zu einer Erfahrung stellen, wie wir uns zu etwas in Beziehung setzen. *IT HAPPENED ONE NIGHT* stellt beispielsweise eine intensive Erfahrung von Natur dar, die die Möglichkeiten der Aufhebung von Grenzen andeutet, was in der Romantik als eine transgressive Fantasie der Auflösung in der Natur geschildert wurde (ebd., 99). Weil der Film einen Zusammenhang zwischen Erfahrung und dem Wunsch nach einem anderen Zugang zur Welt und zur Natur verhandelt, macht Cavell ihn zum Gegenstand einer Auseinandersetzung mit Kant und den Grenzen von Erfahrung. Im Kontrast zum Transzendieren in die Natur, die keine distanzierte, sondern eine unmittelbare Teilhabe an Welt fordert, inszeniert ein Film wie *HIS GIRL FRIDAY* ausdrücklich das Wissen, ein Betrachter zu sein. Der Film repräsentiert die Reporter als zynische Voyeure des Leids, das ihnen Arbeit gibt. Er problematisiert diese Ansicht durch eine Einstellung, die die Figur des zum Tode Verurteilten aus einem erhöhten Standpunkt in seinem Käfig zeigt. Es ist eine der wenigen Einstellungen dieses Films, aber auch dieses Regisseurs, die aus dem Fluss der Bilder (welche Hawks wie kein anderer zusammenfügen versteht) herausgehoben scheint. Der Film weist uns damit nicht nur einen Platz als Betrachter zu (ebd., 175), sondern fügt gleichzeitig der Figur eine »vic-

timization« zu (ebd., 176). Wie diese Unterbrechung der komischen Ereignisse des Films unseren Status als Betrachter problematisiert, führt Cavell zu einer Auseinandersetzung mit den Ansichten über die Unterhaltungskultur, die uns einerseits eine fortgesetzte Flucht und Entlastung von der Welt anbietet, uns aber andererseits dazu einlädt, diese Entlastung dazu zu nutzen, über diese Welt nachzudenken (ebd., 186).

Das Ereignis des Films

HIS GIRL FRIDAY führt uns in dieser Szene nicht nur unsere Rolle als Betrachter vor, sondern er gibt sich, wie alle Filme dieses Genres, als Film zu erkennen. Cavell weist auf unterschiedliche Formen dieser Exponierung des Films hin. In THE LADY EVE wird dies durch eine Szene ausgedrückt, in der Barbara Stanwyck einen kleinen Handspiegel in der Hand hält und auf ihn wie durch den Sucher einer Kamera blickt, was sie zu einer Art Vertreterin des Regisseurs macht (als Betrügerin wird sie auch deswegen zu einer Regisseurin des Films, weil sie versucht, die Ereignisse des Films ihren Plänen entsprechend zu kontrollieren und zu inszenieren):

»We may take the world she has in her hand as images in her crystal ball, but however we take it we are informed that this film knows itself to have been written and directed and photographed and edited« (ebd., 66).

Zu wissen, dass sie gefilmt wurden, bringen die anderen Filme in Cavells Lesarten auf folgende Weisen zum Ausdruck: In THE PHILADELPHIA STORY ist es die Gegenwart der Reporter, welche darauf verweist, dass das Ereignis der Hochzeit durch Inszenierung öffentlich gemacht wird. Auf die Materialität von Film wird durch das Einfrieren der letzten Einstellung des Films zu einem Zeitungsfoto der Zeremonie hingewiesen. Der überraschte Blick der beteiligten Figuren rückt (als dysnarratives Moment) das Gefilmtwerden ins Bewusstsein. In ADAM'S RIB findet eine Verdopplung des Filmischen in der Projektion eines Amateurfilms im Stil einer Stummfilmgroteske statt, die das Paar zur Unterhaltung einer kleinen Zusammenkunft in seinem Landhaus in Connecticut vorführt. In IT HAPPENED ONE NIGHT ist es die Parodie einer Filmleinwand durch eine Bettdecke, die sowohl über die gerade eingeführte Zensur als auch über die Bedingung des Sehens im Kino reflektiert (was Film zeigen kann, indem es nicht zeigt). In THE AWFUL TRUTH gibt es eine Szene, die eine mit »echten« Menschen bewohnte Wetteruhr oder Kuckucksuhr zeigt, und in der nicht die vom Film dargestellte Welt, sondern die vom Film erdachte Welt in den Vordergrund rückt. Zusätzlich wird das Filmische auf vermittelte Weise dadurch herausgestellt, dass die Figuren sich ständig in der Lebensform des Entertainers



Abb. 8 und 9: THE AWFUL TRUTH,
Lucy spielt für Jerry

begegnen. Irene Dunne führt als Lucy am Ende dem von Cary Grant gespielten Ex-Mann die Parodie der Nummer einer Nachtclubsängerin vor, die zu Beginn des Films zu sehen war, während Grant für sie unfreiwillige und freiwillige kleine Stummfilmgrotesken oder Filmparodien vorführt, indem er etwa von einem Stuhl fällt oder vor ihr und ihrem neuen Verehrer ein Melodrama ihrer gescheiterten Ehe vorspielt (scheinbar um sie vor Verdächtigungen zu schützen). Dieses Spiel füreinander ist auch in dem kindlichen Spiel von Cary Grant und Katharine Hepburn in BRINGING UP BABY zu finden.¹⁷⁷ Durch diese *angedeuteten* Formen der Selbstreflexivität unterrichtet der Film uns darüber, wie wir zu ihm Stellung beziehen sollen und wie er zu sich selbst Stellung bezieht:

»We have, as viewers, by now received instruction from the film about where we are as well, I mean about where it places us, which means, as it does in each of our other films, how it places its own images, accounts for their provenance and their presentation« (ebd., 175).

Diese Form der Selbstreflexivität ist aber nicht als Verfremdung im Sinne Brechts zu verstehen, die später in Filmen verarbeitet wurde, welche offen politisch-avantgardistisch auftreten (von Godards WEEKEND [1967] bis zu Lars von Triers DOGVILLE [2003]). Sie ist auch nicht als eine Rückprojektion dieser Verfremdung durch Cavell zu verstehen, der sich in »The World Viewed« mit Brecht und mit dessen Verarbeitung bei Godard kritisch auseinandergesetzt hat. Denn Cavell wehrt sich gegen den Gedanken, dass der künstlerische oder avantgardistische Film bestimmte Operationen durchführen könne, die es erst dem Zuschauer erlauben, sich von der Welt des Films zu distanzieren oder sein Darstellungsregime zu durchbrechen.¹⁷⁸ Die von Cavell hervorgehobene Form der Selbstreflexivität findet sich ausdrücklich in einer Kunst, der noch nicht die Last aufgebürdet wurde, die eigenen Bedingungen zu hinterfragen.¹⁷⁹ Cavell will deutlich machen, dass die Fixierung auf diese Momente, in denen das Dispositiv sichtbar gemacht wird, und damit auch die Fixierung auf künstlerische Filme, davon ablenkt, dass Film an sich und vor allem der unterhaltende Film auf unnachahmliche Weise bedeutend,

eigenartig und besonders sind, was Cavell in seinem Aufsatz zu ADAM'S RIB folgendermaßen ausdrückt: »[...] no event within a film is as significant as the event of film itself« (ebd., 207). Auf diese Formulierung zurückbezogen kann »The World Viewed« als die Auseinandersetzung mit der Bedeutung des Ereignisses von Film verstanden werden, aus dem keine anderen Ereignisse, keine künstlerischen Techniken und Entdeckungen, die ein anderes Ereignis von Film ermöglichen, herausstechen oder herausstechen sollten. Es ist die Selbstreflexivität des Filmischen an sich, der durch ihre Hervorhebung in den Wiederverheiratungskomödien Anerkennung verschafft wird, die aber damit kein *anderes* Ereignis von Film schaffen.

Die Tatsache von Film an sich ist eigenartig und signifikant, was auch heißt, dass Film sich immer auf sich selbst bezieht und der künstlerische und avantgardistische Film nur wiederholt und auf aufdringliche Weise betont, was jedem Film inhärent ist, also letztendlich nur eine banale Vorstellung von Selbstreflexivität vorführen kann, gar eine, die den Zuschauer vor dem Film schützt (denn es ist umso deutlicher zu erkennen, dass es sich um Kunst handelt). Die hier gemeinte Selbstreflexivität ist also nicht als das Produkt einer Strategie der Hintertreibung von Identifikation oder falscher Erfahrung zu verstehen. Es ist eine andere Form von Distanzierung, die die Identifikation, die Erfahrung nicht berührt und somit nicht einer politischen Kritik an der Institution Film Ausdruck verleiht, sondern Bedingungen des Menschseins vorführt und diese durch die selbstreflexiven Gesten unterstreicht, etwa die Fantasie oder die Angst, wir führten über diese Welt Regie und alles entpuppte sich als Produkt unserer Vorstellung. Der Film bringt zum Ausdruck, dass er nicht nur eine Welt zeigt, sondern dass er etwas über die Welt zu sagen hat. Er tut dies aber in seinem eigenen Medium, dem bereits eine erkenntnistiftende Instanz durch die schützende Leinwand eingeschrieben ist.

Die leichte Akzentuierung des eigentümlichen Ereignisses von Film stellt einen Moment heraus, in dem das Private des Films mit dem Öffentlichen verschränkt erscheint. Eine von dem Film erstellte Projektion der Welt hat die Tendenz dazu, für sich zu stehen und sich dadurch mit Bedeutungen des Privaten zu assoziieren. Wenn der Film sich als Film betrachtet, macht er sich öffentlich (ebd., 64), macht aber auch deutlich, dass es Film und Welt gibt, dass es Grenzen zwischen dem Öffentlichen und Privaten gibt, die zu Spannungen führen können. Der Film übersetzt sich in eine ambivalente Erfahrung, in der sich das Bewusste und das Unbewusste, das Private und das Öffentliche kreuzen. Der Film stellt eine Gemachtheit von Erfahrung heraus, nicht um sie von Erfahrung zu unterscheiden, sondern um das, was an Erfahrung immer fremd ist, zu betonen und sie einzig durch die unterhaltende Überzeugung zu autorisieren.

Wer erforscht wen?

Am stärksten taucht diese Intensität in Momenten auf, die sich auf ein Konzept des Individualismus beziehen, wie es der amerikanische Transzendentalismus, die Referenzphilosophie dieser Filme, versteht. Das spielt bereits in »The World Viewed« als Thema der eigenartigen Präsenz eines Stars im Film eine wichtige Rolle: Wir sind in seiner Gegenwart, weil er nicht Darsteller, sondern Verkörperung von etwas ist, das es ohne Film nicht geben könnte (Cavell 1979a, 28). Das lässt sich auf eine Definition Bazins aus »Ontologie de L'image Photographique« beziehen, die sich gegen eine zu nahe liegende Kritik an der Nicht-Wirklichkeit einer fotografischen Abbildung richtet.

»Quelles que soient les objections de notre esprit critique nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction« (Bazin 1985, 13f).

Es findet eine Übertragung vom Objekt der Wirklichkeit auf das Objekt des Films statt, das, so könnte man ergänzen, nicht darauf angewiesen ist, dass es das Objekt außerhalb des Films gibt, weil Übertragung nicht Referenz bedeutet. Was mit dieser Präsenz gemeint ist, zeigt eine von Cavell kommentierte Einstellung aus THE AWFUL TRUTH, die sich auch als eine Art Motto auf den ersten Seiten von »Pursuits of Happiness« wiederfindet: Die Einstellung zeigt Cary Grant in dem Moment, als er, lässig in seinem Stuhl zurückgelehnt, sich ansieht, wie seine von ihm getrennt lebende Frau mit einem neuen, grobschlächtigen, ländlichen Verehrer in einem Nachtclub tanzen muss – ein Vergnügen, das er sich verlängert, indem er das Orchester besticht und das Lied ein zweites mal spielen lässt. Cavell liest diese Einstellung auf folgende Weise:

Abb. 10: THE AWFUL TRUTH,

He carries the holiday in his eyes



»Jerry pulls up his chair to the edge of the dance floor, sits legs crossed, his arms draped before him carelessly, perfectly, fronting the dancers and the camera, looking directly at the world with as handsome a smile as Cary Grant has it in him to give, in as full an emblem of the viewer-viewed, the film turned explicitly to its audience, to ask who is scrutinizing whom, as I know in film. I think of it as a hieratic image of the human, the human transfigured on film. This man, in words of Emerson's, carries the holiday in his eye; he is fit to stand the gaze of millions« (Cavell 1981a, 235).

Diese Passage versucht unsere Faszination für Film zu ergründen. Sie erschließt dabei eine große Vielfalt der in diesem Bild inkorporierten Assoziationen, lässt erahnen, warum einzelne filmische Figuren zu Ikonen einer neuen Kultur werden, warum es eine so starke Präsenz von Bildern in der Erinnerung gibt, die aus Filmen stammen, die häufig als nichts anderes als harmlose Formen von Unterhaltung verstanden wurden. Cary Grant verkörpert hier als Jerry das, was Emerson mit Individualismus meint, eine Art heroisches Bewusstsein, das seinen Intuitionen vertraut und sich von der Welt und ihren Übereinkünften nicht tangieren lässt (ein ethischer Universalismus im kantischen Sinne, der aber in Cavells Version das Eigensinnige des Gesetzes in mir überbetont und es von einer verbissenen Ethik der Reziprozität emanzipiert). Der Star, der improvisiert und seinen Intuitionen vertraut (also nicht mehr darstellt, sondern ist), verkörpert eine Facette dieses Individualismus auf massenkompatible Weise. Cary Grant verlässt, wenn er uns betrachtet, wie wir ihn betrachten (»who is scrutinizing whom«, also wer erforscht wen?), wenn sein Blick verrät, dass er diesen millionenfachen Blicken standhält, die Welt des Privaten, die im Film eingeschlossen ist, und macht den Film zu *dem* öffentlichen Medium, das es seiner Natur nach bereits ist. In Cavells Auseinandersetzung mit dem Melodrama werden wir Figuren begegnen, die es auf andere Weise verstehen, sich ohne Rücksicht auf Privatheit und Intimität glamourös den Blicken der Welt auszusetzen und diese Blicke zurückzuwerfen. Diese Form der Interpretation gibt einer Fantasie der Umkehrung Ausdruck, so dass die Figuren keine Objekte sind, sondern uns ansprechen und sich unsere Blicke treffen, also die Betrachter genauso von Cary Grant animiert werden, wie sie Cary Grant animieren. Das Besondere an dieser Beschreibung ist, so möchte ich hier behaupten, dass sie keine Verklärung ist und kein Produkt einer Einschreibung darstellt: Es ist in dem Blick von Cary Grant zu sehen – die Einstellung erträgt diese Fantasie und Lesart.

All unser Leben sei ein Fest

Dass Erfahrungen zu Kreuzungspunkten werden, liegt daran, dass wir nicht unterscheiden können, was wir in den Film hineinbringen (unser Wissen, unsere Wünsche und Begierden) und was der Film in uns hineinträgt, welche Vorstellungen er in uns wachruft. In ähnlicher Form können wir nicht unterscheiden, wie Cavell an einer anderen Stelle anmerkt, was in der Erfahrung durch Sprache determiniert wird und welcher Bereich der Erfahrung offen und frei ist (ebd., 238). Die häufig gegebene Erklärung, dass körperliche Erfahrung einen Moment der Unbestimmtheit und Befreiung von den Zusammenhängen der Repräsentation ermöglicht, erscheint mir zu knapp, zu schematisch und zu oberflächlich. Cavells Reaktion auf das Problem, dass sich auf der Ebene von Medien

(im Film genauso wie in der Sprache) das Eigene und Fremde nicht trennen lassen, was so weit führen kann, gänzlich zu bestreiten, dass es das Eigene gibt, besteht darin, immer wieder auf die Autorität der Intensität einer Erfahrung zu verweisen und diese, wo es möglich ist, in Worte zu fassen.

Die Grenzen, die das Medium der Sprache hat, machen es notwendig, dies auf Umwegen und auf assoziative Weise darzustellen und nicht durch eine logische Kette einer Argumentation, die verifizierbare Beobachtungen zusammenstellt und daraus Schlüsse zieht. Die Philosophie der Alltagssprache betrachtet Sprache eher als Werkzeug und nicht als etwas, das die Wirklichkeit abbildet. **80** Die Frage nach der Unterscheidung zwischen dem Außen (eine Perspektive, in der wir von der Sprache entfremdet sind) und dem Innen (eine Perspektive, in der die Sprache ihren Subjekten zu gehören scheint) stellt sich dort auf andere Weise, weil Überzeugung (in Cavells Konzept der Anerkennung) die Kategorie von Wissen ersetzen kann.

Diese Problematik ist ein Thema der Filme. Die Rettung oder die Lösung darf nicht von außen kommen (etwa mit Hilfe einer Abart des *deus ex machina*), sondern die Figuren retten sich selbst. Sie lernen das, was sie wissen, neu zu erfahren, neu zu wissen, und geben durch das, was sie erleben, einer inneren Erkenntnis eine neue Überzeugung: »The obstacles it poses to happiness are not complications unknown to the characters that a conclusion can sort out. They have something to learn but it cannot come as news from others« (ebd., 240). Das wird in eine Analogie zum Publikum der Filme gestellt: Das Publikum hätte die Möglichkeit, eine von außen kommende Perspektive einzunehmen, ein Wissen auf die Figuren zu projizieren, das diese nicht haben, und sich dadurch ihnen überlegen zu fühlen. Sie sind aber nicht überlegen, sie lachen nicht über die Charaktere, sondern *mit* ihnen, weil sie im Erlebnis des Films eine ähnliche Erfahrung wie die Figuren machen (weil Unterhaltung für diese eine ähnliche Rolle spielt wie für die Betrachter). Es ist eine ›innere‹ Perspektive der Figuren, an der die Betrachter beteiligt werden: »It is not a matter of the reception of new experience but a matter of a new reception of your own experience, an acceptance of its authority as your own« (ebd.). Der Film stellt kein ›Außen‹ oder einen deutlich abgegrenzten, institutionalisierten Freiraum von Erfahrung dar. Und ebenso wenig kommt die Perspektive des Zuschauers von außerhalb des Films. Der Film liefert nicht eine neue Erfahrung, sondern ein nochmaliges Erleben und Verstärken einer bereits gemachten Erfahrung.

Diese Analogie, die Cavell zwischen einer Erkenntnis im Film und unserer Erkenntnis über den Film andeutet, unterscheidet sich von einer Doppelbödigkeit des Komischen, die in anderen Komödientheorien beschrieben wird. Diese Vorstellung des Komischen unterscheidet sich von dem, was seit der Aneig-

nung der romantischen Ironie durch das Bürgertum im 19. Jahrhundert, wie Bachtin anmerkt, das Komische mit einer ironischen und intellektuellen Distanz verknüpft (Bachtin 1990, 30). Sie hat auch nichts von der Gefühlskälte des Lachens als Distanzphänomen, die Plessner in »Lachen und Weinen« anspricht (Plessner 1970, 125). Erfahrung kennt keine sichere Distanz, die zu Indifferenz führt oder die beinhaltet, ein Erlebnis in einen schützenden, ›ästhetischen‹ Rahmen einzuordnen und von ihm nicht beeindruckt zu werden; sie impliziert eine Art von Besitz, der auch das eigenartige Verfügen über etwas Unverfügbares sein kann, das sich für uns ereignet und dem wir uns nicht entziehen können. Das paradoxe Verfügen über etwas, das sich selbst Autorität erteilt, richtet sich gegen eine andere Art von Wissen, das uns Definitionsmacht über den anderen oder das andere gibt. Diese Differenz bedeutet, dass sich die Handlungsanlässe der Komödien nicht dadurch auflösen, dass ein (immer sehr geringfügiges) Missverständnis beseitigt wird. Was korrigiert wird, ist die Erfahrung und die Perspektive auf die Erfahrung (die Beziehung zum anderen, zur Welt) (Cavell 1981a, 240). Daher interessiert es die Filme auch nicht, einen (außer- oder para-narrativen) Bereich zu finden, in dem die lebensweltlichen Defizite kompensiert werden. Die Filme wollen eine konstante Festlichkeit der Lebensform ihrer Figuren, was sich an einer (nur von Film darstellbaren) permanenten Freude an der gegenseitigen Gegenwart ausdrückt. Die Freude, die sich im überdrehten Spiel der Figuren ausdrückt, übersetzt sich in das Vergnügen der Betrachter an diesen Filmen, und das ist eine mögliche Definition des Komischen oder der Unterhaltung. Dieser Unterhaltung geht es um eine Auslöschung oder Überwindung von Zeit und um eine Versöhnung mit dem anderen. Sie will eine Veränderung des Alltags, in der es nicht mehr Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft einer Figur gibt, in der das Nachdenken darüber, was der andere sein könnte und was er gewesen ist, zu einem Ende kommt. Stattdessen soll es eine Perspektive der Gegenwärtigkeit und Kontinuität (im Spiel) geben, die kein vorher und nachher kennt (ebd.). Cavell spricht im Zusammenhang mit *THE AWFUL TRUTH* von einer Komödie, die ihre Wurzeln in der Alltäglichkeit erforscht (ebd., 237) und so zu einer »diurnal« (alltäglichen) Komödie wird, die das Komische im Alltag immer wieder neu inszenieren muss (ebd., 238). Die Figuren mögen auf die Ausnahmezustände angewiesen sein, aber im Gegensatz zu schematischen Lesarten des Komischen werden diese Möglichkeiten der Alterität stärker in der Präsenz des ›normalen‹ Alltags verortet, sie implizieren kein dualistisches Verständnis von Ordnung und Aufhebung der Ordnung. Cavells Vorstellung orientiert sich dagegen an der Weisung Luthers, auf die er bereits in »Must We Mean What We Say?« hingewiesen hat, dass unser *ganzes* Leben eine Taufe sein sollte (Cavell 1976, 229). Das lässt sich weniger

protestantisch als Anweisung lesen, es immer als Fest oder als Spiel oder, in der Lesart von Kierkegaard, es immer als problematischen Ausnahmezustand zu verstehen. Diese Vorstellung bietet eine Möglichkeit, Komik nicht nur als Effekt des Eskapistischen, der Ersetzung oder des Doppelbödigen zu betrachten, sondern als Perspektive des Alltags selbst. Sie ermöglicht eine Analogie zwischen der Komik im Film und der Komik für den Betrachter des Films.

Es ist wichtig, das Moment der Analogie zwischen Film und Publikum zu betonen. Dass der Film eine im Alltag und Leben der Zuschauer verortete Form der Komik thematisiert, bietet den Affekten einen konkreten Rahmen, das heißt, der Film ermöglicht keine Flucht aus dem Alltag, sondern der Film bietet eine Perspektive auf den Alltag, die das Affektive des Komischen in unsere Lebensform integriert. Die Analogie zwischen Film und Alltag ist deswegen möglich, weil es keine eindeutige Differenz zwischen Film und Wirklichkeit gibt, weil der Alltag *Filmisches* in sich trägt und Film *Alltägliches*. Deswegen spricht Cavell im letzten Teil des Buchs, der sich mit der Etablierung von Filmwissenschaft an der Universität beschäftigt, davon, dass es nicht die Lehrerin oder der Lehrer ist, die oder der unterrichtet, sondern der Film selbst diese Aufgabe übernimmt. Der oder die Lehrende hat nur die Möglichkeit, durch den Bezug auf die eigene Erfahrung und im Vertrauen auf eine Eingebung, die die Signifikanz eines einzelnen Films betont, die Begeisterung für einen Film auf glaubhafte Weise zu vermitteln, aber diesen sonst für sich selbst sprechen zu lassen, ohne die Erfahrung anderer von Filmen zu manipulieren (Cavell 1981a, 270).

4.3 Die Philosophie der Wiederverheiratungskomödie

Die Auseinandersetzung mit der Komödie der Wiederverheiratung stellt nicht nur die Frage, was eine Ehe wie eine Gesellschaft gleichermaßen fundiert, sondern führt ein dialektisches Muster der Entfremdung und der Annäherung vor. Der ›philosophische‹ Schluss aus der narrativen Struktur der Filme lautet, dass Ehe auf die sich immer wieder und alltäglich neu zu erweisende Bereitschaft zur Wiederverheiratung angewiesen ist. Cavell stellt die Frage nach der Legitimation einer Ehe in einen philosophischen Zusammenhang. Miltons Traktat zur Ehe, das angesichts des eigenen Eheunglücks für das Recht auf Scheidung eintritt, ist ein früher Bezugspunkt für die Auseinandersetzung mit der *re-marriage comedy*. Miltons Wunsch nach einer »meet and happy conversation« als Fundament der Beziehung macht darauf aufmerksam, dass es schon sehr früh eine Beschäftigung mit Gegenseitigkeit und die Suche danach gab, was über gesellschaftliche und religiöse Konvention hinweg eine Ehe legitimiert

und autorisiert oder wenigstens mehr als erträglich macht. Wenn sich zwischen einem Paar Schweigen breit macht, drückt sich darin bei Milton mehr als ein privates Unglück aus; es ist ein öffentliches Unglück (ebd., 151). Das Unglück bezieht sich auf die Enttäuschung darüber, dass Ehe ausschließlich der Domestizierung von Sexualität dient und einzig das Produkt von Ordnungs- und Unterdrückungsmechanismen ist. Die Komödien der Wiederverheiratung versuchen nicht die Institution der Ehe zu affirmieren, was sich ihnen leicht vorwerfen lässt, sondern eine Beziehung zu entwerfen, die sich gegen die Ansprüche der Gesellschaft behaupten kann. Die von ihnen dargestellte Form der Gegenseitigkeit etabliert den privaten Bereich und den befriedigenden Existenzmodus einer ›meet and happy conversation‹, versöhnt sich aber zugleich mit der Öffentlichkeit und lässt Ehe als Grundlage des ›öffentlichen‹ Glücks einer Gemeinschaft erscheinen.

Die Filme beschreiben eine komplexe, dialektische Bewegung. Diese Bewegung findet nicht nur ihre Entsprechung in einer narrativen Entwicklung, sondern auch – und das ist eine wichtige Ergänzung – in dem, was auf der Ebene der Darstellung und des Stils des Films geschieht. Die Filme sind keine Lehrstücke, die Widerspruch und Überwindung des Widerspruchs vorführen, sie realisieren nicht ein niedergeschriebenes Skript, das eine Argumentation darlegt. Stattdessen ist diese Darstellung auf das angewiesen, was nur Film auf überzeugende Weise zu vermitteln vermag – das Unterhaltende, die Starpräsenz, die zwischen Wirklichkeit und Abbild oszilliert, die Fähigkeit der Darsteller zur Improvisation, womit das Begehren der Ehe ebenso wie der Zuschauer nach Kommunikation und Beteiligung erfüllt wird.⁴⁸¹ Das und viele andere Aspekte haben Anteil an der Ermöglichung von Anerkennung, die, wie Cavell in »Must We Mean What We Say?« beschreibt, von der Intensität einer Bezugnahme abhängt. Für »Pursuits of Happiness« bedeutet dies, dass der Beziehungsaspekt von Äußerungen wichtiger ist als deren Inhalt, oder: Nicht was sie sagen und tun ist wichtig, sondern dass sie, was immer sie tun, zusammen tun, weswegen die Komödie wie kaum eine andere Form einen Existenzmodus vorführen kann, in dem der »Hunger nach Konversation« gestillt wird (ebd., 146).

Das von Cavell in »Must We Mean What We Say« entwickelte Konzept von Anerkennung, das sich an einer Auseinandersetzung Wittgensteins mit Schmerzempfinden und der Zugänglichkeit von Fremdpsychischem orientiert, wird in »Pursuits of Happiness« auf das Problem der Gegenseitigkeit bezogen. Die Kategorie des Wissens macht den Anderen immer zu einem Objekt von Projektionen und setzt damit dessen Existenz Grenzen. Die Anerkennung weist eine Position der Neutralität einer Feststellung ab und setzt sich mit dem Anderen in eine spezifische Beziehung (Cavell 1976, 263). Diese Abweisung von Neutra-

lität lässt sich, so möchte ich hier behaupten, auch mit den intensiven Reizen des Unterhaltenden in einen Zusammenhang bringen.

Der Andere

Diese Grundstruktur der Anerkennung wird in »Pursuits of Happiness« auf den Kontext von Liebe, Heirat und Beziehung bezogen. Sie stellt einen wichtigen Aspekt der Suche nach einer Fundierung jenseits gesellschaftlicher Vereinbarungen dar. Denn Gesellschaft stellt den intimen Status der Ehe in Frage, weil sie verkörpert, was von außen an die Beziehung herangetragen wird und sie als fremdbestimmt und willkürlich erscheinen lässt: Es fehlt den Konventionen die innere Notwendigkeit (oder unmittelbare Überzeugungskraft). Die Filme behandeln eine Auseinandersetzung mit – wie es Cavell mit dem Hinweis auf Kant formuliert – dem moralischen Gesetz, das man sich selbst erteilt, weil man nicht dem Gesetz (das von anderen formuliert wird), sondern der Vorstellung des Gesetzes (und der Einsicht in dessen Gültigkeit, die man für sich selbst beweisen muss) folgen soll (Cavell 1981a, 77). Das ist eine Abwandlung des von Kant im § 7 der »Kritik der praktischen Vernunft« entworfenen Grundgesetzes der reinen praktischen Vernunft, das in Cavells Kantlektüre als Anleitung dazu verstanden wird, ethisches Handeln vor moralischem Schematismus zu bewahren. ◀82

Das Grundproblem einer glücklichen Beziehung liegt für Cavell darin, dass Heirat als gesellschaftliche Legitimierung von Sexualität das Soziale mit dem Intimen versöhnen muss. Sie muss die Fixierung auf das Andere überwinden, gleichzeitig aber das Anderssein des Anderen anerkennen:

»The joining of the sexual and the social is called marriage. Something evidently internal to the task of marriage causes trouble in paradise – as if marriage, which was to be a ratification, is itself in need of ratification. So marriage has its disappointment – call this the impotence to domesticate sexuality without discouraging it, or its stupidity in the face of the riddle of intimacy, which repels where it attracts, or in the face of the puzzle of ecstasy, which is violent while it is tender, as if the leopard should lie down with the lamb. And the disappointment seeks revenge, a revenge, as it were, for having made one discover its own incompleteness, one's transience, one's homelessness« (ebd., 31).

Die Enttäuschung rührt aus der Dialektik zwischen dem, was Ehe ermöglicht und den Lasten, die damit verbunden sind. Ehe sanktioniert beispielsweise Sexualität, weil die Gesellschaft ihr durch Domestizierung einen Raum zuordnet, der die Beziehung legitimiert. Aber zugleich kann die Anziehungskraft durch eine zu große Intimität im Raum der Ehe erstickt werden. Dies ist eine der Quellen von Enttäuschungen in der Beziehung. Verliert die Ehe als Institution an

Legitimität, werden die negativen Folgen des Widerspruchs zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten deutlich. Die Filme stellen die Frage danach, woher die Authentizität einer Beziehung kommt, wenn sie nicht mehr allein von äußeren Gesetzen, Religion und Gesellschaft, sondern von inneren Notwendigkeiten fundiert werden muss, von etwas, das nur zwischen zwei Menschen stattfindet. In diesem Sinne stellen die Filme diese Frage nicht nur bezogen auf eine intime Beziehung, sondern diese Beziehung kann auch als Allegorie für die Beziehungen einer Gesellschaft verstanden werden, einer Gesellschaft, die die Regeln ihres Zusammenlebens immer wieder neu begründen muss und wie die Ehe immer mit dem Problem der Legitimation zu kämpfen hat (ebd., 53). Die Komödien handeln nicht davon, wie äußere Hindernisse weggeräumt werden und ein Paar zusammengebracht wird. Das Paar ist bereits zusammen, trennt sich meist aus eher nichtigem Anlass – in *THE AWFUL TRUTH* beispielsweise wegen einer kleinen, mutwilligen Lüge (deren Veranlassung im Dunkeln bleibt) – und wird dann wieder zusammengebracht (ebd., 2). In *IT HAPPENED ONE NIGHT* und in *BRINGING UP BABY* kann nur im übertragenen Sinn davon gesprochen werden, dass das Paar zusammen war, denn dort bezieht sich die erste, noch bevorstehende Eheschließung auf einen anderen, den falschen Partner. Dass es nichtige Anlässe sind, oder dass bei Cavell von einer Scheidung gesprochen wird, wo es noch nicht einmal eine Ehe gegeben hat, verdeutlicht aber, dass es nicht um eine äußere Bedrohung, sondern um eine innere Bedrohung von Ehe geht, die permanent deren Legitimität in Frage stellt und die Beziehung der Notwendigkeit einer Überprüfung aussetzt. Aber nicht das Problem muss oder kann behoben werden, sondern die Lebensform muss so verändert werden, dass die Figuren einen neuen Blick auf die Welt gewinnen:

»The conversation of what I call the genre of remarriage is, judging from the films I take to define it, of a sort that leads to acknowledgement, to the reconciliation of a genuine forgiveness; a reconciliation so profound as to require the metamorphosis of death and revival, the achievement of a new perspective on existence [...]« (ebd., 19).

Diese Versöhnung, die so tiefgreifend und intensiv ist, dass sie zu einer Metamorphose oder einer Wiedergeburt führt, erhält der Ehe aber immer noch ein notwendiges Moment der Fremdheit. Durch sie wird eine zu große und innige Form der Intimität durch eine andere Form der Intimität ersetzt:

»The intimacy conditional on narcissism of incestuousness must be ruptured in order that an intimacy of difference or reciprocity supervene. Marriage is always divorce, always entails rupture from something; and since divorce is never final, marriage is always a transgression« (ebd., 103).

Das Ereignis der Scheidung in den Filmen, das nur ein einziges Mal in der Gerichtsszene von *THE AWFUL TRUTH* etwas ausführlicher behandelt wird, ist letztlich unbedeutend, weil es banal gegenüber der Notwendigkeit einer permanenten Scheidung erscheint. Ehe wird als Zustand eines ständigen Übergangs begriffen, als Zwischenstadium, das kein Ende kennt. Sie ist immer auf das in der Scheidung verkörperte Element der Irritation angewiesen.

Wenn Cavell eine Beziehung zu dem Strukturalisten Claude Lévi-Strauss und dessen aus der Untersuchung der Verwandtschaftsbeziehungen abgeleiteten strukturalen Sozialanthropologie herstellt (ebd., 74), wird deutlich, dass er ein überzeitliches Moment für diese Beziehungen der Ehe beansprucht, so als ginge es hierbei um die Beschreibung einer ahistorischen Form von Entfremdung.¹⁸³ Das erklärt, warum dieser Zyklus eine so enge Beziehung zur Komödiendichtung Shakespeares hat. Die Filme behandeln eine ähnliche zwanghafte Wiederholungsstruktur in der Gegenseitigkeit wie Shakespeares *old comedy*, deren Entfaltung keines äußeren Anlasses bedarf. In diesem Prozess soll gelernt werden, eine innere Asymmetrie zu überwinden, und dies zieht notwendig einen Bruch, eine kurzzeitige Entfremdung nach sich, die Anerkennung ermöglicht:

»They trace the progress from narcissism and incestuous privacy to objectivity and the acknowledgment of otherness as the path and goal of human happiness; and since this happiness is expressed as marriage, we understand it as simultaneously an individual and a social achievement« (ebd., 102).

Die »objektive« Anerkennung des Anderseins des Anderen sichert beispielsweise, dass man den Menschen und nicht das Bild eines Menschen (eine narzisstische Schöpfung) liebt. In der Erzählung der Filme löst sich ein falsches Bild vom Anderen auf, so dass er oder sie nicht mehr nur verinnerlichtes Objekt einer Fantasie ist. Das motiviert Henry Fondas Verknennung der Falschspielerin in *THE LADY EVE*, die bei ihrer Verkörperung der falschen englischen Adelligen völlig darauf verzichten kann, sich zu verkleiden (ebd., 65). Aber es reicht nicht aus, Henry Fonda diesen Fehlschluss objektiv zu erläutern. Die philosophische Strategie, die Cavell den von Barbara Stanwyck verkörperten Figuren unterstellt, wird in innere Monologe übersetzt, eine Technik, die in »Pursuits of Happiness« und »Contesting Tears« gelegentlich angewandt wird:

»Even after you know your passion for one another, and our fun together, you still are a sucker for romance and cannot acknowledge that passion may have a past of flesh and blood; very well, I'll show you the reality of your ideal; I'll give you a new perspective in Connecticut; I'll turn the night into an endless day for you. You refused to believe in me earlier, now I'll give you some-

thing you will feel compelled to believe; you thought you believed the worst about me before, here is something you will find worse« (ebd.).

Die seinem Idealismus erteilte Lektion besteht nicht nur aus einer Täuschung, die seine Wahrnehmungsfähigkeit in Frage stellt, sondern auch aus der Demütigung und Erschütterung. Am hektischen, unvermittelt glücklichen Ende steht keine Erkenntnis, sondern eine Verwandlung. Fonda begegnet der Frau wieder, die er enttäuscht verlassen hat, weil sie sich als eine Betrügerin entpuppt hat, und ohne weiter auf das einzugehen, was zwischenzeitlich passiert ist, stürzt er sich überaus hektisch und enthusiastisch erneut in eine Beziehung mit ihr, als sei er und alles andere radikal verändert worden.◀84 Was sich aber tatsächlich verändert hat, ist, dass er gelernt hat, dem Anderen sein Anderssein zuzugestehen und nicht mehr auf die gesellschaftliche Notwendigkeit seiner Angleichung an eigene und fremde Bilder angewiesen zu sein. Was in diesem kleinen Rahmen das Problem einer Beziehung darstellt, kann man in einer allgemeineren Perspektive der Psychologie oder Philosophie als das Problem der Zugänglichkeit eines anderen Bewusstseins bezeichnen:

»The picture is that the existence of others is something of which we are unconscious, a piece of knowledge we repress, about which we draw a blank. This does violence to others, it separates their bodies from their souls, makes monsters of them; and presumably we do it because we feel that others are doing this violence to us. The release from this circle of vengeance is something I call acknowledgment« (ebd., 109).

Diese Befreiung aus dem »circle of vengeance« lässt sich als eine Befreiung aus einem Verhältnis von Reziprozität definieren, in der jede Investition in den Anderen darauf begutachtet wird, was wir von ihm (und von der Gesellschaft) zurückbekommen. Ein Symptom dieses verrechnenden Verhältnisses ist, dass wir den Anderen zu einer narzisstischen Projektion machen und ihm damit Unrecht zufügen und ihm das Für-sich-Sein nehmen, zu dem wir keinen Zugang über den Modus des Wissens haben.◀85 Dass wir, worauf Cavell immer wieder hinweist, versuchen müssen, den Skeptizismus nicht zu widerlegen, sondern zu beherrschen, soll unter anderem dazu führen, Vorstellung und Wahrnehmung miteinander versöhnen zu lernen:

»It is a way to frame a solution to the so-called problem of the existence of other minds. The genre of remarriage invites us to speak of putting together imagination and perception in terms of putting together night and day – say dreams and responsibilities« (ebd., 101).

Das Zusammenbringen von Imagination und Wahrnehmung, von Tag und Nacht wird durch die Leinwand in einer besonderen Form gerahmt: Sie ver-

mittelt in der Projektion auch die verkennende Produktion eines Anderen und grenzt diesen Anderen gleichzeitig durch ihre schützende Barriere von uns ab. Dass Film nicht allein die Welt *für* uns, sondern auch *von* uns oder *ohne* uns projiziert, gleichzeitig verbirgt und enthüllt, ist ein Grundgedanke von »The World Viewed«. Deswegen ist die Ambivalenz in der Bewegung der Anerkennung durch die Leinwand verstärkt, aber nicht durch sie verursacht.

Diese Wiederholungsstruktur von Heirat und Wiederverheiratung, die Cavell philosophisch als Wechselverhältnis von Fremdheit und Nähe deutet, lässt sich mit anderen philosophischen Deutungen von zwischenmenschlichen Beziehungen vergleichen. Hegel beschreibt beispielsweise in »Phänomenologie des Geistes«, im Kapitel zu Herr und Knecht, ein ähnliches Verhältnis, das immer wieder wegen der ungleich verteilten Macht zwischen Menschen eine Irritation auslöst und einen reflexiven Bruch erfordert. Der Bezug auf den Anderen ermöglicht eine Fremdheit, die Erkenntnisse über das Selbst liefert, wobei aber wiederum das Wesen des Anderen verkannt wird, weil es zu einem Erkenntnisobjekt degradiert wird (Hegel 1988, 128). Dieses Defizit wird nur durch die gegenseitige Bezogenheit von Selbst und Anderem überwunden: »Sie anerkennen sich, als gegenseitig sich anerkennend« (ebd., 129). Anerkennung ist also eine unentwegt fortgeführte Bewegung der Distanzierung und Identifizierung, eine Annäherung an den Anderen, der als Erkenntnisobjekt gebraucht wird, der aber ihn nur insoweit als Wesen aufgefasst wird, als der Andere ebenso auf das Selbst angewiesen ist, um sich zu erkennen. An diesem Moment der Verknüpfung von Eigen- und Fremdwahrnehmung setzt auch Julia Kristéva an, deren Arbeit viel der französischen Rezeption Hegels im 20. Jahrhundert und deren Umkehrung der Identitätsphilosophie in eine Differenzphilosophie verdankt. In »Fremde sind wir uns selbst« (1990) schreibt Kristéva: »Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen« (ebd., 11). Kristéva spricht wie Hegel von Irritation durch den Anderen und weist darauf hin, dass wir diese Irritation, unser Fremdsein, anerkennen müssen. Es gibt einen Reiz des Fremden, der Anerkennung auf eine ähnliche Weise herausfordert wie der Reiz des Schmerzes in Cavells Deutung von Wittgenstein. Der französische Philosoph Emmanuel Lévinas bezieht sich auf einen ähnlich unmittelbaren Reiz, wenn er den kategorischen Imperativ des Anderen formuliert, dass bereits das Antlitz eines anderen Menschen universale ethische Ansprüche an sein Gegenüber stellt (Lévinas 1961, 173). Roland Barthes beschwört vor allem in seiner Fotografietheorie solche Momente des Singulären, in denen eine ultimative Irritation

durch Fremdes stattfindet und eine Beziehung zum Tod hergestellt wird (Barthes 1985). ◀86

Ähnliche Momente von Singularität und Aufhebung beziehen sich bei Cavell auf die Komik, das Spiel, die Konversation um der Konversation willen, aber auch die Natur und das Gewöhnliche tragen dazu bei, zu sichern, dass der Andere zu mehr als nur zur Projektion einer Identität wird (innerhalb und außerhalb des Films). Dadurch werden die vielfältigen Formen der Reduktion des Anderen und dessen Verkennung aufgearbeitet. Die Verkennung ist anders als bei Hegel weniger das Produkt einer ungleichen Verteilung von Macht, sondern rührt aus dem problematischen Wechselverhältnis von Nähe und Distanz in einer Beziehung. In *THE LADY EVE* findet diese Verkennung ihre Ursache unter anderem darin, dass die von Henry Fonda gespielte Figur nur die Hälfte von dem sehen will, was der Andere ist:

»His intellectual denial of sameness accordingly lets him spiritually carve her in half, taking the good without the bad, the lady without the woman, the ideal without the reality, the richer without the poorer« (Cavell 1981a, 61).

Der »release from the circle of vengeance« (ebd., 109), die Überwindung des Misstrauens und einer falschen Form von Identifizierung des Gegenübers, wie sie das (falsche) romantische Bewusstsein durch die Konzentration auf ein Ideal des Anderen verursacht, wird durch die Komik ermöglicht. Komik ist weder Ersatz noch Kompensation, sondern Teil eines Prozesses der Transformation. Henry Fonda wird nicht nur lächerlich gemacht, stolpert in jede Slapstickfalle, die sich ihm im Film in den Weg stellt, damit die Betrachter über ihn lachen können, sondern er muss auf schmerzhaft Weise die Kluft zwischen Ideal und Realität akzeptieren lernen. Dieser Zusammenhang trägt dazu bei, die Komik als elementaren, als ›inneren‹ Bestandteil des Films zu betrachten, als Teil seines philosophischen Arguments. Und anders als die Aufhebung, die Bachtin mit dem Festlichen und Komischen als durch Ritualisierungen konstituierte andere Räume unseres Daseins beschreibt, ist der Raum des Films, der diese Übergänge erlaubt, kein eindeutig von der Wirklichkeit unterschiedener Raum, sondern ein Raum, den wir uns im Alltag selbst immer wieder erobern können und müssen.

Abb. 11: *THE LADY EVE*,
Demütigungen als Lektionen



Medium und Genre der Komödie der Wiederverheiratung

Philosophie schreibt sich den Filmen auch aus dem Grund ein, weil mit dem Begriff des Genres, der diesen Betrachtungen zugrundegelegt wird, diese Filme zu einem besonderen kulturellen Forum werden. Die Gleichsetzung des Komischen im Film mit dem Vergnügen beim Betrachten des Films wirkt dem Eindruck entgegen, dass es um eine simple Illustration der Problematik der Anerkennung durch Bilder und Worte geht oder dass diese filmphilosophischen Betrachtungen nur das Objekt der Einschreibung eines Wissens sind, das die Filme selbst nicht haben.◀87 Dass sie nicht nur Illustrationen sind, ist durch das von ihnen vermittelte Vergnügen verbürgt, das heißt, würden die Filme uns nicht zum Lachen bringen, erübrigte sich jede weitere Diskussion über sie. Den Filmen schreibt sich zwar auf vermittelte Weise die politische Wirklichkeit ihrer Zeit ein, was sich etwa an ihrer Beteiligung an der Entwicklung und Entdeckung eines neuen, selbstbestimmten Typus von Weiblichkeit in den 1930er und 1940er Jahren ablesen lässt. Er findet in den Schauspielerinnen dieser Filme eine überzeugende Verkörperung, lässt sie mit ihren männlichen Partnern auf Augenhöhe interagieren und verleiht so einer Sehnsucht nach Emanzipation Ausdruck (ebd., 16).◀88 Aber Cavell bezieht sich meist auf ein überzeitliches Moment dieser Filme. Mit der Anbindung an Northrop Fries Vorstellung von Genrearchetypen macht er die Komödien aber zu Filmen, die sich gleichsam selbst erzählen, deren Form einer ahistorischen, strukturellen Komponente von Menschsein und Gegenseitigkeit Ausdruck verleiht. Der Film vertritt seine Agenda selbst und nicht etwa ein politisch oder philosophisch engagierter Regisseur.◀89 Die Regie vermag allenfalls Betonungen innerhalb dieser sich den Filmen einschreibenden Szenarien des Ringens um Anerkennung zu setzen. Die Kunst eines Regisseurs wie Cukor sei daher, so Cavell, die Fähigkeit, Aufmerksamkeit und Antizipation für das aufzubringen, was seine Figuren tun, so als würde er keine Abbildungen hervorbringen, sondern etwas betrachten, das dann wir betrachten (ebd., 202). Ebenso wie Cavell filmische Realität als das Produkt eines Automatismus bezeichnet, der das Entstehen von Bildern aus den Händen eines Schöpfers nimmt (oder nehmen kann), beschreibt er Genre als etwas, das da ist und nicht erst geschaffen wird (Bedeutung und Form sind untrennbar), und das sich der Kontrolle einer künstlerischen oder erzählerischen Strategie entzieht (sie spielt zumindest in der Rezeption keine Rolle; der Betrachter konstruiert keinen Schöpfer). Die Filme kommen vollständig entwickelt auf die Welt und beziehen sich dabei aufeinander. Sie können als Kommentare gesellschaftlicher Defizite betrachtet werden, aber sie entziehen sich zugleich der geschichtlichen Wirklichkeit ihrer Zeit:

»My thought is, that a genre emerges fullblown, in a particular instance first (or set of them if they are simultaneous), and then works out its internal consequences in further instances. So that, as I would like to put it, it has no history, only a birth and a logic (or a biology). It has a, let us say, prehistory, a setting up of the conditions it requires for viability (for example, the technology and the achievement of sound movies, the existence of certain women of a certain age, a problematic of marriage established in certain segments of the history of theater); and it has a posthistory, the story of its fortunes in the rest of the world [...]« (ebd., 27f)

Cavell bestreitet, dass die Geschichte der Ästhetik eines Genres und seiner stilistischen und narrativen Ausdifferenzierung als Erklärung für diese Filme ausreicht. Er betont immer wieder, dass es bei diesem Begriff von Genre nicht um die Möglichkeit geht, wie im Strukturalismus etwa, einen Gegenstand und dessen Beziehungen zu anderen Gegenständen nur über eine Taxonomie seiner äußeren Kennzeichen zu beschreiben.◀90 Was in Cavells Beschreibung als Kennzeichen identifiziert wird, ist das Produkt einer Kritik, die als reflexive Handlung der Identifikation von Elementen verstanden wird. Das schließt an seine Beschreibung von Medium in »Must We Mean What We Say?« an: Medium kann nicht unabhängig von dem, was man als Medium versteht, beschrieben werden. Darauf baut auch eine Definition von Genre als Medium in »Pursuits of Happiness« auf: Ein Genre bestimmt sich über seine Angehörigen, nicht über seine äußeren Merkmale (Cavell 1981a, 28). Diese schwierigen und äußerst angreifbaren Definitionen verdanken sich einem (produktiven) Wunsch, dem Blick von außen (den gewöhnlichen Blick auf die Populärkultur und ihre stereotypen Formen) einen Blick von innen aufdrängen zu können (ein Blick auf deren unerforschte narrative Komplexität). Dies widerspricht auch einem Verständnis, dass ein überdeutlich selbstreflexiver, parodistischer oder metareflexiver, antidramatischer Film besser eine Dialektik von Fremdheit und Nähe vermitteln und aufarbeiten könne, als die hier interpretierten Hollywoodfilme, die von der Reflexivität bestimmt sind, an der jeder Film partizipiert.◀91

Connecticut und der Beziehungsraum des Komischen

Was diese Filme, aber auch die Populärkultur, interessant macht für die Philosophie, ist, dass sie einen Bereich der Überschreitung anbieten. Es gibt Räume, in denen die Bedingungen des Unterhaltenden so verdichtet sind, dass sie ein Anderssein, nicht nur für die Betrachter, sondern auch für die Betrachteten, ermöglichen. Dass diese Räume unmittelbar mit der Leistung der Anerkennung verbunden sind, lässt ihre Transgressivität und ihr Anderssein nicht als Phänomene der Weltflucht oder eines mit intensiven, körperlichen Reizen verbundenen Eskapismus erscheinen.

Einer dieser realen und zugleich symbolische Erfahrungen ermöglichenden Räume ist eigenartiger Weise Connecticut, der auf ähnliche Weise eine Überschreitung erlaubt wie die sogenannte, an den Idyllentopos angelehnte *green world* in den Shakespearekomödien: ◀92 In *ADAM'S RIB*, *THE AWFUL TRUTH*, *THE PHILADELPHIA STORY*, *THE LADY EVE* und *BRINGING UP BABY* finden sich immer wieder Anlässe, nach Connecticut zu fahren, etwa weil die Figuren dort Landhäuser besitzen. Der wahre Grund ist aber, dass es die Bedingung der gegenseitigen Anerkennung erfordert, diesen Raum zu betreten: »This calls for Connecticut, a chance for perspective and reconciliation, emotional and intellectual, say poetic or say philosophical« (ebd., 254). ◀93 Cavell beschreibt das nahe New York gelegene Connecticut als eine Art Ersatz für die Kindheit. Es ist ein vorgesellschaftlicher Raum ohne Bedingungen, der dadurch den Platz für das sinnlose (im wörtlichen Sinne) Spiel der Figuren bietet, indem sie sich dort als Menschen wieder finden können (ebd., 255). Die durch diesen Raum ermöglichte Perspektive auf ihre Lebensform bietet die Möglichkeit, Selbstbilder und Imagination neu zu bestimmen. Da Ehe von der ständigen Bereitschaft zur Wiederverheiratung abhängig ist, ist Connecticut aber nicht der andere Raum der totalen Aufhebung der Ordnung dieser Welt in der Natur, sondern ein Raum im Alltag, den es *immer* zu finden und zu durchschreiten gilt. Und auf eine ähnliche Weise lässt sich auch Unterhaltung und Populärkultur beschreiben.

Eine andere Form der vom Film erzeugten Alterität wird an der von Spencer Tracy gespielten Figur in *ADAM'S RIB* deutlich. Seine Frau will ihn im öffentlichen Raum des Gerichts demütigen und provoziert unter anderem eine Zirkusartistin dazu, ihn in die Höhe zu stemmen. Aber die Fähigkeit, sich lächerlich zu machen, ohne seine Würde zu verlieren, befähigt ihn gerade dazu, Autorität über seine Frau zu gewinnen:

»His capacity to permit himself to seem ridiculous, without thereby losing his sense of worth, is what makes him worth listening to, what gives him the authority to lecture the woman, to be chosen by her for her instruction. Call it his ability to learn, to suffer change. In showing that he allows, and survives, the going out of his ego, this ability proves his potency« (ebd., 197).

Cavell spricht immer wieder von einem Erziehungsverhältnis in diesen Filmen, welches aber, da die Rollen changieren, nicht als Machtverhältnis gedeutet werden sollte. Erziehen schließt die Erkenntnis der eigenen Begrenzung mit ein, die Spencer Tracy als Adam in dem Moment erfährt, da er mit dem Derivat des Komischen, dem Sadismus konfrontiert ist. Seine Autonomie, als Star und Mensch, schützt ihn aber davor, allzu sehr das Objekt dieses Sadismus zu werden und auf zu passive und verletzte Weise unseren Blicken ausgesetzt zu sein. Die Aufrechterhaltung ihrer Autonomie führt dazu, dass man

nicht über die Figuren, sondern mit ihnen lacht, weil man an ihren Entwicklungen und Erschütterungen interessiert ist und daher der Erzählung folgt. Denn beide Figuren, sowohl Adam als auch Amanda Bonner, brauchen die verletzenden Momente, sie brauchen die ständige Möglichkeit der Scheidung, um ihre Beziehung erneuern zu können. Cavell bezeichnet ADAM'S RIB als den häuslichsten der sieben Filme, der uns nicht nur auf sehr intime Weise den Alltag einer zunächst harmonischen Ehe vorführt, sondern auch die Gefahr des Narzissmus, die in dieser Häuslichkeit droht (ebd., 191). Amanda will dieser Gefahr mit einem pädagogischen Akt begegnen, der weder allein die Demütigung ihres Mannes noch den Beweis der Gleichrangigkeit der Geschlechter im Sinn hat: Amanda fordert ihre Anerkennung durch seine Anerkennung der Öffentlichkeit ihrer Beziehung (ebd., 199) – nicht nur vor Gericht, sondern auch vor den Zuschauern des Films.



Abb. 12: ADAM'S RIB,
Das Öffentliche und Private

In den anderen Filmen gibt es unterschiedliche Formen der Transformation, in denen Demütigungen (meist Slapstickkatastrophen) eine Rolle spielen, die aber auch unser Unterhaltenwerden, das dieser Filmphilosophie ihren eigenen Akzent gibt, zum Gegenstand haben. In diesem Film bleibt kein Raum für idealistische, falsche Vorstellungen vom eigenen Selbst. In BRINGING UP BABY findet sich Cary Grant als David Huxley in einem Negligee vor den Augen einer älteren Dame und vor unseren Augen wieder; in THE LADY EVE stolpert der Schlangenforscher durch seinen Hang zu männlicher Selbstvergessenheit über jedes Sofa und stürzt in jede Pfütze. In THE PHILADELPHIA STORY wird die Göttin, zu der Katharine Hepburns Figur von anderen stilisiert wird, durch einen Alkoholrausch von ihrem Thron gestürzt und lernt ein Mensch zu sein. In IT HAPPENED ONE NIGHT wird realer Hunger erfahren und von Cavell als Kontrastphänomen zu einem metaphysischen Hunger interpretiert. In THE AWFUL TRUTH stürzt Cary Grant während einer halböffentlichen Gesangsaufführung seiner Frau vom Stuhl. Alle diese Erfahrungen werden benötigt, damit die Figuren eine neue, innigere Beziehung mit der Welt eingehen können und eine klarere Auffassung von der Wirklichkeit bekommen. In IT HAPPENED ONE NIGHT fordert daher die Hauptfigur vom Vater der Millionenerbin nicht die 10 000 Dollar Belohnung, die für ihr Auffinden versprochen worden waren, sondern eine kleinlich berechnete Summe von Auslagen in Höhe von 39 Dollar und 40 Cents. Cavell weist auf die Ähnlichkeit zu einer Stelle in Thoreaus *Walden* hin. Thore-

au kontrastiert in dieser Passage eine romantische Naturschilderung mit einer profanen Berechnung der Summe der über das Jahr erstandenen und verbrauchten Gegenstände in Höhe von 28 Dollar und 12 Cents. Der Reporter zeigt seine Verwandtschaft mit den Anliegen des Transzendentalismus und der amerikanischen Romantik, weil er sich ähnlich wie Thoreau von Menschen abgrenzen will, die den Wert einer Sache nicht kennen, die keine klare Auffassung von der Welt haben (Cavell 1981a, 5).⁹⁴ Hildy lässt sich in *HIS GIRL FRIDAY* dazu verleiten, das Leben mit einem Versicherungsvertreter in Albany (geradezu eine Parodie des Gewöhnlichen) attraktiv zu finden, sie lernt aber, dass sie akzeptieren muss, dass ihr Leben Abenteuer braucht, dass Liebe immer ein anarchisches Moment der Aufhebung von Ordnung benötigt. Sie lernt die philosophische Lektion, dass sie sich immer »something of the illicit«, ein Moment des Verbotenen als »moral equivalent of the immoral«, bewahren müsse, will sie verhindern, dass Ehe die Liebe vernichtet (ebd., 186).

Was uns an diesen Filmen unterhält, deren Figuren sich selbst an dem Projekt abarbeiten, ihr Leben in ein Abenteuer oder in etwas wie einen Film zu verwandeln, ist weniger die Beteiligung an ihren Erkenntnisprozessen, sondern die Beteiligung an einer reizüberfluteten Bestätigung von Existenz. Daher darf der Film selbst nicht zu einem Objekt gemacht werden, das Sprechen über ihn muss dieses Moment der Beteiligung in Worte umsetzen. Wir gehen selbst durch die Erfahrung des Film hindurch und lernen etwas. Der Film führt durch seine Aneinanderreihung von unterhaltsamen und damit transgressiven Momenten wie Spielen, Slapstick und Sprache vor, dass das Anderssein Teil des Alltags selbst sein muss: nicht eine Unterbrechung unseres Alltags, sondern seine Verwandlung in eine unaufhörliche Festlichkeit. Auf diese Alltäglichkeit des Unterhaltenden weist im gewissen Sinne auch die Filmtheoretikerin Annette Kuhn hin, wenn sie am Leitfaden von D.W. Winnicotts Theorie der »transitional objects« von medialen Übergangsobjekten spricht. Diese schaffen eine »intermediate zone«, die psychische Wirklichkeit mit der äußeren Welt verbindet (Kuhn 2005, 401). Das Kind ist auf das Spielen und auf Spielsachen angewiesen, um sich mit Hilfe solcher zu Medien werdenden Objekte Überschreitungen zu ermöglichen. Später übernimmt Kultur die Aufgabe, diese Areale, Objekte und Medien bereitzustellen (ebd., 402). Kultur wird dadurch im Raum des Alltags und Gewöhnlichen angesiedelt und ermöglicht einen Prozess des endlosen sich Verlierens (weil man das eigene Bewusstsein auf einen Gegenstand überträgt) und sich Wiederfindens (weil diese Übertragung notwendig ist, um sich überhaupt in der Welt situieren zu können) (ebd., 403). Das lässt sich in die eigenartige Präsenz des Gewöhnlichen übersetzen, die Cavell immer wieder beschreibt, als das, was vor unseren Augen liegt, sich aber stän-

dig unserem Zugriff entzieht. Da der Film selbst zu einem »transitional object« wird, beteiligt er uns an einem komplexen Prozess der Überschreitung, die nicht nur zu der Anerkennung der Figuren im Film, sondern auch zu unserer Anerkennung durch den Film führt. Weil Kuhn mit Winnicotts Theorie der Übertragung und Überschreitung Film letztendlich die Funktion einer Türschwelle zuordnet, durch die hindurch Subjekt und Objekt oder Subjekt und anderes Subjekt eine Beziehung finden, fokussiert sie ähnlich wie Cavell einen Blick des Films auf seinen Betrachter, der ihn zu einem Teil des Films werden lässt.◀95 Daran schließen sich vielleicht auch die ertragreichsten philosophischen Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit Filmen an.

Dass diese Komik oder diese Vorstellung von Unterhaltung nichts mit der schematischen Vorstellung der Aufhebung von Ordnung oder eines Dualismus zu tun haben, wird daran deutlich, wie sich das alltägliche Moment der Wiederholung in die Filme einschreibt. Den Gedanken von Gertrude Stein aus »The Making of Americans aufgreifend«, dass einen Menschen zu lieben seine Wiederholungen zu lieben bedeutet, weist Cavell auf die Notwendigkeit der Aufhebung eines mechanischen Verständnisses von Wiederholung hin, an die sich auch die Aufhebung eines falschen Verständnisses von Reziprozität anbindet

»The application of this thought here is the suggestion that marriage is an emblem of the knowledge of others not solely because of its implication of reciprocity but because it implies a devotion in repetition, to dailiness« (Cavell 1981a, 241).

In dem Sinne, wie es ein Film wie *THE AWFUL TRUTH* in seiner »devotion to dailiness« schafft, den Alltag von seiner Ödnis und Leere zu befreien, um aus einer Abfolge von Wiederholungen etwas zu machen, das der Protagonistin das zufriedene Resümee »We had some grand laughs« abverlangt, verwandelt der Unterhaltungsfilm und damit auch die Alltagskultur die Wiederholung und befreit das Komische von dem Anspruch der finalen Reflexion – als sei das Leben nicht nur eine Komödie der Wiederverheiratung, sondern auch eine Sitcom. Das ist letztlich die schreckliche, einfache Wahrheit, die dem Film den Titel gibt:

»Not one laugh at life – that would be a laugh of cynicism. But a run of laughs, within life; finding occasions in the way we are together. He is the one with whom that is possible for me, crazy as he is; that is the awful truth« (ebd., 258).

Die Filme verwandeln nicht nur den Alltag und die Wiederholung, sondern auch die Philosophie selbst. Wir kommen hier zu der Passage von *THE AWFUL TRUTH* zurück, in der in einer Art Parodie von Philosophie etwas zur Sprache kommt, was, worauf Cavell hinweist, sehr große Ähnlichkeiten mit einer Passa-

ge aus Platons Dialog »Parmenides« hat.◀96 An dieser Stelle tritt die Philosophie offen zu Tage und braucht keine Verstärkung:

»[...] you're wrong about things being different because they're not the same. Things are different, except in a different way. You're still the same, only I've been a fool. Well, I'm not now. So, as long as I'm different, don't you think things could be the same again? Only a little different?« (ebd., 258).

Die Passage lässt vielleicht auch an die beschwerlichen Mühen der Reflexion denken, die in Hegels Beschreibung der Asymmetrien des Verhältnisses von Herr und Knecht anklingen und die damit auch das Problem der Anerkennung prägen. Hegel und Platon verwandeln sich in die so beiläufigen wie elegant gesprochenen Worte von Cary Grant, die aber mehr als eine Parodie von Philosophie sind, sondern genau das wiedergeben, was Jerry und Lucy in diesem Film erreichen müssen, die Vermittlung zwischen einem Anderssein und Gleichsein in ihrer Beziehung – und das ist alles andere als eine banale Erkenntnis, sondern eine schreckliche Wahrheit.

4.4 »Overreading« – »Underreading«: Typik und Interpretationen

»Pursuits of Happiness« gibt sich scheinbar hemmungslos dem Interpretieren populärer Filmtexte hin, versucht ›dominante‹ Bedeutungen zu finden, die die Texte in eine Jahrhunderte übergreifende Diskussion um gelungene Formen des Zusammenlebens einordnen. Dies geschieht in den 1970er und 1980er Jahren vor dem Hintergrund einer massiven Kritik am Verfahren der Interpretation, die mit den Vorwürfen des *new criticism* gegen hermeneutische Mutmaßungen einen frühen Vorläufer gefunden haben. Susan Sontags programmatisches Essay »Against Interpretation« (1964) bildet einen Kristallationspunkt für verschiedene Formen der Kritik am Interpretieren und den Versuchen, der Kontextabhängigkeit von Bedeutung oder der Offenheit des Textes gerecht zu werden (vgl. ebd.). Auf Sontag beruft sich der Neoformalist Bordwell in der Konturierung einer Kritik, die sich nicht auf Bedeutungen bezieht, sondern darauf, wie Film gesehen und verstanden wird und wie er durch Irritationen unsere Wahrnehmung herausfordert (Bordwell 1989, 264). Andere alternative Verfahren beziehen sich wie die der Cultural Studies auf die Möglichkeitsbedingungen von Bedeutungszuschreibungen durch den Zuschauer oder leugnen wie die Dekonstruktion, dass dem Text Bedeutungen eingeschrieben sind, vielmehr werde er zum Träger von Spuren, die den Text ebenso zerstören

wie fortschreiben. Der ›Sinn‹ des Textes wird nicht extrapoliert, sondern durch andere Texte supplementiert. Alle diese Verfahren, die sich nicht auf eine dem Text eingeschriebene Bedeutung festlegen lassen würden, finden in der Medien- und Kulturwissenschaft Anwendung. Aber die Kulturwissenschaften scheinen mittlerweile an einem Punkt angelangt zu sein, wo sie sich dazu gedrängt fühlen, ›klassische‹ hineinlesende, ›illegitime‹ Formen der Interpretation zuzulassen, zum einen, worauf etwa Simon Frith hinweist, weil die von ihnen untersuchten Publika sich dem Sprachspiel der Interpretation hingeben (Frith 1999), zum anderen, worauf Alan Durant hinweist, weil interpretative Arbeit immer verrichtet wird, zu unserem Alltag gehört und auch die Wissenschaftler in diesem Sprachspiel sozialisiert sind. Aber das Sprachspiel muss sich, wenn es nicht nur als beliebige Form der Illustration, sondern auch als Intervention, die eine Spur hinterlässt, verstanden werden soll, darum bemühen, zwei Formen von komplementären ›Exzessen‹ zu vermeiden:

»[...] firstly, presenting as textual interpretation empirical descriptions of cultural behaviour which have little to do with the texts they are deemed to be inspired by, and secondly, reading text so creatively, for maximum relevance to the reader's own concerns, that readings become what Umberto Eco, calling for limits on interpretation, has dismissively called ›psychedelic trips upon a text‹« (Durant 2000, 17).

Cavell bietet eine Alternative, die sich zwischen beiden Extremen ansiedelt: Seine *readings* sind Versuche einer Fortschreibung des Textes, die sich aber dennoch auf den Text und seine ›Stimme‹ zurückbeziehen lassen, und in denen sich die Tätigkeit des Interpretierens sozusagen sozial durch den Versuch rechtfertigt, der eigenen Erfahrung gerecht zu werden, die eigene Geschichte zu reflektieren, sich anderen mitzuteilen und dabei die Grenzen der Mitteilbarkeit anzuerkennen. In »Pursuits of Happiness« widmet Cavell einen längeren Abschnitt der Verteidigung dieser Vorstellung, dass es eine Stimme des Textes geben kann und dass davon abhängig der Gedanke, dass sich dem Text Philosophie einschreibt, nicht ausschließlich als maßlose Form der Zuschreibung betrachtet werden muss. Cavell versucht zu bestimmen, was sich hinter dem Vorwurf der Projektion von Bedeutungen in den Text verbirgt: »The idea of reading something into a text seems to convey a picture of putting something into a text that is not there. Then you have to say what is there and it turns out to be nothing but a text« (Cavell 1981a, 35). Er weist darauf hin, dass der Vorwurf, es würde etwas in den Text hineingelesen, was nicht in ihm zu finden ist, meist eine recht deutliche Auffassung davon hat, was im Text wirklich zu finden ist. Aber es ist nur ein Text, es können also niemals eine von dem Text verursachte legitime Konstruktion von Bedeutung und eine illegitime im Konflikt stehen,

denn es gibt nichts, auf das sich diese Unterscheidung zurückführen ließe, das heißt, sie wäre in jedem Fall eine Zuschreibung. Cavell verweist auf diese Offenheit nicht, um nahezu legen, dass jede Lesart möglich ist, sondern um deutlich zu machen, dass viele Kritiken an einer zu weit gehenden Interpretation einer falschen, uneingestandenenen Vorstellung darüber folgen, was »wirklich« im Text zu finden ist. Und dieses Empfinden, dem Text werde etwas zugefügt oder angetan, was er nicht verdient, interessiert Cavell, weil es zeigt, dass der Text ernstgenommen wird, dass der Text mehr ist und bedeutet, als der Leser wissen kann, dass es keine Reduktion seines Sinnes auf eine Lesart geben darf:

»In my experience people worried about reading in, or overinterpretation, or going too far, are, or were, typically afraid of getting started, of reading as such, as if afraid that texts – like people, like times and places – mean things and moreover mean more than you know« (ebd., 35).

Kritik am Hineinlesen von Bedeutung ist also die falsche Reaktion auf eine berechtigte Angst, dem Text etwas antun zu können, weil der Text als Form betrachtet wird, deren Sinn und Sinne nie eingeholt werden können. Die Ablehnung der falschen Interpretation steht in dieser Sicht eher für die Angst davor, mit der *einen* Interpretation den Text festzulegen, dessen Autorität gerade aus seiner Unbestimmbarkeit entspringt. Aber diese Unerschöpflichkeit bietet zugleich die Möglichkeit, die von dem Text provozierten Bedeutungen zu lesen, ohne ihn festlegen zu müssen oder zu können: »Still, my experience is, that most texts, like most lives, are underread, not overread« (ebd., 35).

Gelesen-werden: Die Therapie des Populären

Was Cavell unter Interpretation versteht, bezieht sich auf eine vor allem in der Auseinandersetzung mit Emerson entwickelte Vorstellung, dass der Leser von einem Text gelesen werden kann. Interpretation ist dann eine Form von Therapie. Projektionen werden auf den Leser, der mit dem Text interagiert, zurückgeworfen, was bedeutet: Nicht nur der Leser produziert einen Text, sondern der Text produziert auch einen Leser. Dieses Verhältnis beschreibt Cavell in »Contesting Tears« als einen Transfer oder als Übertragung, was sich enger an eine hier evozierte psychoanalytische Terminologie anlehnen würde. Er fokussiert Lesen aber auch als eine Methode von Philosophie:

»I interpret reading as a process of interpreting one's transference to (as opposed to one's projection onto) a text. That implies that the fantasy of a text's analyzing its readers is as much the guide of a certain ambition of reading – of philosophy as reading – as that of the reader's analyzing the text. In now specifying the transference in question as for the nature of countertransference (that is, as response to an others's transference to me) I do not deny the reversal of

direction implied in the idea of the text as my reader, but I rather specify that that direction already depends upon a further understanding of a text's relation to me, and that that further relation cannot be said either (or can be said both) to be prior to or/and posterior to any approach (or say attraction) to a text« (Cavell 1996, 113).

Die hier angedeutete Beziehung des Textes auf mich ist keine Machtbeziehung. Leser eines Textes zu sein unterscheidet sich davon, dem Text die Macht zuzugestehen, seine Leser, ohne dass sie es merken, in bestimmte (subordinante) Positionen zu versetzen und ihnen dadurch bestimmte unterschwellige Bedeutungen unterzujubeln (wie das Konzept semiotischer Ideologiekritik nahelegt). Der Text verlangt eine Offenheit des Lesers dafür, in dieser Form gelesen und belebt zu werden. Die kognitive Leistung bezieht sich hier eher auf eine Stimmung, die Bedeutung so konstruiert, dass sie das Kennzeichen (oder die Fantasie) in sich trägt, nicht von seinem Leser produziert worden zu sein. Der Leser entscheidet sich bewusst für eine Passivität, die aber als erhöhte Rezeptivität verstanden werden soll. Im Grunde genommen ist dies eine philosophische Deutung der Offenheit des Textes und der Offenheit des Lesers in Populärkulturtheorien, die das Konzept durch die Frage erweitert, was letztendlich die Aufmerksamkeit des Lesens auslöst.

Vor allem Timothy Gould setzt sich mit Cavells Konzepten des Lesens (und Hörens) als Methode der Philosophie auseinander. Er beschreibt die Vorstellung des Interagierens mit dem Text als eine Veränderung der Position des Philosophen zu dem Text. Diese Versetzung zielt nicht mehr auf die Produktion eines eigenen Textes, sondern auf die Rezeption eines anderen Textes. Dies bedeutet auch einen Wechsel von einer aktiven Position in eine passive, in der man vom Text gelesen wird (Gould 1998, 148). Diese Vorstellung (oder Fantasie), der man sich unterwerfen kann, bedingt auch, dass der Text selbst zum Ausdruck bringt (andeutet), welche Position der Leser zu ihm einnehmen kann, also einen möglichen Leser im Text selbst schon thematisiert (ebd.) (was an die Vorstellung der Rezeptionsästhetik von einem dem Text eingeschriebenen *impliziten Leser* erinnert). Ein wichtiger bei dieser Transaktion oder diesem Transfer auftretender Aspekt bezieht sich darauf, dass der Text etwas wachruft, das schon (im Leser) da ist:

»For Cavell's continuing efforts to formulate the relation between reading a text and being read by that text are surely a variant of his Emersonian perception that we learn to possess only what we have already been possessed by« (ebd., 151).

Die Positionen, die diese Aktivierungen des Selbstwissens ermöglichen, müssen allerdings nach einem fragilen Gleichgewicht von einem in den Text hi-

neingetragenen (intertextuell geprägten) Wissen und dem autonomen Wissen des Textes (dessen Für-sich-Sein) streben: »[...] we will have to find a way of possessing a text that is not itself possessive or exclusive« (ebd.).

Etwas zu haben, ohne es zu besitzen, oder von etwas besessen zu werden, ist Ausdruck eines Wunsches nach einem Ausgleich zwischen den Extremen von Narzissmus und von Fremdbestimmung. Und es ist eine Aufforderung dazu, die eigene Beziehung zu Texten und zur Erfahrung zu überdenken. Es kann aber nicht festgelegt werden, wie Formen des Wissens letztendlich unterschieden werden können oder wie eine Technik des Findens von Bedeutung entwickelt werden könnte. Die Nachhaltigkeit und Intensität des Vergnügens, das ein Film bereitet hat, gibt uns die Autorität, über ihn zu sprechen. Die Intensität bezieht sich auf eine Vielzahl schwer zu beschreibender Gedanken und Empfindungen, die ein Film, den man liebt, hervorgerufen hat. Sie geben keine einzelnen Gründe dafür, warum etwas gut oder wichtig ist, aber sie geben Anlass dazu, überhaupt sprechen zu wollen und mit Menschen in Austausch über ein Kunstwerk zu treten. Das ist ein eher sinnlicher Aspekt von ästhetischer Überzeugung, der den Lesenden zum einen auf den Text selbst zurückwirft und ihn zum anderen dazu bringt, ihn mit allen anderen erinnerten Texten in Beziehung zu setzen. Dass wir uns, wie Cavell in »The Thought of Movies« (1984) schreibt, inmitten einer ästhetischen Angelegenheit befinden und dazu gedrängt werden, unseren Geschmack zu befragen und herauszufordern, bezieht sich auf dieses Moment der In-Beziehung-Setzung eines Textes zu anderen Texten, das es möglich macht, Texte hervorheben zu wollen. In diesem Sinne ist es gar nicht der Text selbst, der sich Gehör verschafft, sondern er wird erst durch die Kommunikation mit anderen Texten zum auffälligen Text, der dazu drängt, interpretiert zu werden.

›Sehen als‹: Enten, Hasen, Filme

In seiner Beschreibung von Interpretation in »Pursuits of Happiness« bezieht sich Cavell auf Wittgensteins Beschreibung der Typik der Wahrnehmung, nach der immer etwas *als etwas* gesehen wird, also jedes Sehen eine Interpretation oder eine Definition darstellt, die im Moment des Betrachtens den Gegenstand als nur eine Version seiner Erscheinung auffasst und andere Möglichkeiten seiner Erscheinung ausblendet (Cavell 1981a, 36). Eine Interpretation ist eine von mehreren Sehweisen, aber da sich im Moment des Sehens nur eine Ansicht bietet, wäre es falsch so zu tun, als gäbe es noch andere Bedeutungen. Die Interpretation kann, so Cavell, nur eine Lesart wiedergeben und verteidigen, weil man nicht zwei Aspekte einer Sache gleichzeitig sehen kann. Das macht das berühmte Enten/Hasen-Kippbild deutlich, das Wittgenstein zur Illustration des

Problems der Typik der Wahrnehmung heranzieht. Wir sehen entweder den Hasen oder die Ente, und Cavell behauptet, dass auf ähnliche Weise eine Interpretation immer eine andere ausblendet (ebd.). Diese Argumentation sollte, da es Interpretation selten mit eindeutigen Unterscheidungsfällen zu tun hat, eher als eine Anleitung dazu verstanden werden, der eigenen Interpretation mit rhetorischen oder subtileren sprachlichen Mitteln Nachdruck zu verleihen, weil sie in diesem Moment des Interpretiertwerdens als *einzig* mögliche Interpretation erscheint oder erscheinen soll. Der Interpretierende versucht sich mit seiner Erfahrung auf intensive Weise in Beziehung zu setzen und ihr gerecht zu werden, was aber letztendlich nicht bedeutet, den Text auf eine Ansicht zu reduzieren, sondern nur, dass man den eigenen Vorstellungen Nachdruck verleiht. Sich von einem Text leiten lassen zu wollen und das, was man über ihn sagt, nicht als eine Konstruktion von Bedeutung erscheinen zu lassen, bezeichnet eine Möglichkeit, die Autorisierung der Interpretation durch einen Text herzustellen. Eine Lesart als eine von vielen möglichen Lesarten zu bezeichnen und andere Möglichkeiten aufzuzählen, wäre nur die Mimikry einer Interpretation.

Cavell spricht in diesem Absatz auch davon, dass Interpretation so etwas wie ein tertiärer Text oder eine Fortschreibung des Werkes ist. Der primäre Text ist in dieser Aufstellung der Text, der gesehen oder gelesen wird, der sekundäre Text ist nicht viel mehr als eine Beschreibung (wobei jede Beschreibung eine Interpretation oder einen Eingriff darstellt). Der tertiäre Text ist eine Aufführung (»performance«) als Reaktion auf den Text; er gibt ähnlich wie eine Interpretation in der Musik die Notation eines Primärtextes wieder, hat aber einen gewissen Spielraum in der Möglichkeit der Wiedergabe. Seine Lesarten verstehen sich daher auch als so etwas wie eine Wiederaufführung des Werkes oder als seine Fortschreibung: »I would like to say that what I am doing in reading a film is performing it (if you wish, performing it inside myself)« (ebd., 37). Eine »innere Aufführung des Films« bedeutet nicht nur, durch das Verfahren der Assoziation das Erlebnis eines Films zu evozieren, sondern verweist auch auf die Einmaligkeit und die Unwiederholbarkeit von Erlebnissen und Momenten, denen Film auf so eigenartige Weise Permanenz verleiht. Diese Interpretation ist mehr als eine Technik des Lesens. Sie betont ein Moment des Gegenwärtigen, das alle anderen Bedeutungen ausschließt. Allein in diesem einen Moment hat ein Text oder ein Erlebnis eine Bedeutung, die keine die Texte mit ideologischen Generalverdächtigungen überziehende Reflexion je einholen kann. Der Verdacht wird von der Intensität ausgelöscht oder still gestellt und die Interpretation versucht an dieser Intensität zu partizipieren, sie in der Fortschreibung zu vergegenwärtigen. Das gelingt den Filminterpretationen von Cavell in »Pur-

suits of Happiness« tatsächlich an vielen Stellen. Sie können daher ein Verständnis von populärkulturellen Texten fördern, das diese nicht von der Einschreibung von Wissen und anderen textuellen Zusammenhängen abhängig macht, sondern versucht, deren Singularität Ausdruck zu verschaffen, ohne festzuschreiben zu können oder zu müssen, was diese Singularität bedeutet.

Die Stimme des Textes

Cavell bemüht sich gerade darum, einen Modus der Interpretation zu finden, der nicht Wissen von außen an den Text heranträgt, sondern auf dessen ›Stimme‹, auf die mögliche Kohärenz seines Symbolsystems verweist. Cavell weigert sich beispielsweise eine Möhre in *IT HAPPENED ONE NIGHT* als ein Phallussymbol zu lesen, sondern liest sie als Symbol der Anerkennung der Alltäglichkeit von Bedürfnissen. Und auch wenn die Allgegenwärtigkeit psychoanalytischer Deutungen von Symbolen diese Interpretation geradezu aufzudrängen scheint, verteidigt Cavell den Film gegen ein von außen kommendes Wissen, das mit der inneren symbolischen Ordnung des Films, der immer wieder auf solche Momente eines ebenso realen wie metaphysischen Hungers verweist, konfliktiert (ebd., 93).

›The Politics of Interpretation« (Cavell 1984b) setzt sich mit der Frage auseinander, wie diese Vorstellung von einer Stimme des Textes gegen den textwissenschaftlichen und philosophischen Einspruch verteidigt werden kann, dass beispielsweise jede Bedeutung, die dem Text zugeordnet wird, eine Konstruktion von Bedeutung ist. Cavell verteidigt sich sowohl gegen Stanley Fishs analytische Literaturtheorie wie auch gegen Paul de Mans poststrukturalistische Versuche der Dekonstruktion des Textes, die beide, auf sehr unterschiedliche Weise, die Rückführbarkeit von Bedeutung auf den Text problematisieren. Cavell widerlegt diese Ansichten nicht, aber er weist darauf hin, dass ihr Zugang von einer einseitigen Form des Skeptizismus gegenüber Bedeutung geprägt ist, die dem Text nicht zugesteht, gerade diesen Skeptizismus als Teil unserer Lebenswirklichkeit zu verhandeln: »It does not help to picture language as being turned from the world (say troped) unless you know how to picture it as owed to the world and given to it« (ebd., 48). Was die Bedeutung des Textes in Frage stellt, kann in dieser Perspektive nur vor dem Hintergrund der Annahme betrachtet werden, dass es etwas gibt, das der Text vermittelt, und dafür liefert die Sprache, die das Misstrauen auslöst, auch die Begriffe, dieses zu überwinden. Das bedeutet, dass es nicht die (poststrukturalistische oder analytische) Erkenntnis über Sprache ist, die Kritik an Sprache und an einem Text ermöglicht. Es gibt kein Vokabular, das einen der Sprache des Textes entrückten, archimedischen Punkt der Kritik an ihm ermöglicht. Vielmehr setzt die Sprache der

Kritik die Sprache des Textes fort, und sie kann nur mit ihren Worten, als gesprochene und geschriebene Sprache, den Text kritisieren.

Man kann Cavells Verständnis des Skeptizismus als eine Verschiebung ansehen, und zwar von einer Thematisierung der grundsätzlichen Fremdheit der Schrift der Welt gegenüber hin zu einer Form der Beschreibung der sich in vielen Dingen manifestierenden Fremdheit des Menschen seiner Welt und seiner Sprache gegenüber. Die Dekonstruktion behauptet, dass Welt und Text nie in Deckung zu bringen sind. Cavell geht dagegen davon aus, dass das Moment der Beziehungslosigkeit der Sprache zur Welt eine reale Möglichkeit und Gefahr darstellt, die nur vor dem Hintergrund der sie kontrastierenden Möglichkeit einen Sinn haben, dass Texte eine Beziehung zur Welt haben. Jeder suche nach Wegen, Worten zu misstrauen und dann wieder zu vertrauen. In der Sprache spiegelt sich also ein notwendiges Wechselspiel von Misstrauen und Vertrauen wider (ebd., 55). Dieses Wechselspiel gibt die alltagssprachphilosophische Form von Kontingenz der menschlichen Lebensform wieder, die in ihren Sprachspielen wenigstens für den Moment der Interaktion mit dem Text Einklang findet. Cavell kritisiert die Dekonstruktion dafür, dass sie einen ritualisierten Common Sense des Misstrauens gegenüber den Texten erzeugt, der selbst in der Verweigerung von Bestätigung so etwas wie Bestätigung findet. **497**

Aber die Fragilität dieses Einklangs gibt Cavell letztendlich nur die Möglichkeit, uns auf eindringliche Weise darum zu bitten, bestimmte Formen des Wissens nicht an den Film heranzutragen und ihm sein Für-sich-Sein zu lassen. Cavell appelliert sozusagen in seiner Lesart von *BRINGING UP BABY* an uns, unsere Macht über die Figuren aufzugeben. Denn es gibt nicht nur ein sie der Lächerlichkeit preisgebendes Mehr-Wissen des Lesers (nur wir wissen, warum Cary Grant sich bei einem Abendessen so bizarr aufführt, die Gesellschaft ignoriert, jede Regungen eines Pudels registriert, vom Tisch aufspringt und ihm hinterherläuft), sondern es gibt auch ein Wissen der Figuren, das sie sich im Film bei dem Versuch erwerben, sich gegenseitig anzuerkennen (etwa wenn sie den Narzissmus, der sie von der Welt entfremdet, durch die Zufriedenheit über die Gegenwart füreinander im Spiel und Abenteuer überwinden). Sie haben einen Vorsprung und erringen ein Selbstwissen, das wir noch nicht haben (Cavell 1981a, 117).

Die produktive Fantasie der Interpretation

Zu behaupten, es gäbe etwas im Film, auf das unser Mehr-Wissen keinen Zugriff haben sollte, ist ein strategisches Mittel, dem Text eine Autorität zu geben, die von der stereotypen Ablehnung der Populärkultur permanent in Frage gestellt wird. Wichtig für Cavells Interpretationsverständnis von Populärkul-

tur ist, dass diese Perspektive, dem Text sein Selbstwissen zuzugestehen, auch von einer Offenheit und Bereitschaft des Betrachters abhängt, sich dem Text in dieser Form auszusetzen. Es ist kein Leseverfahren, sondern eine Lesestimmung. Wird das Moment der Konstruktion einer Stimme des Textes übersehen, lassen sich leicht Vorwürfe wie die von David Bordwell in »Making Meaning« (1989) von Interpretation als Kategorienfehler, Kontextverschiebung und Projektion auf Cavell beziehen (vgl. ebd.).¹⁹⁸ Cavell versucht – auf ähnliche Weise wie Benjamin (1974) in seiner Darstellung des Konzepts der Kunstkritik in der Romantik – in der Fortschreibung des Textes zwei inkommensurable Gebiete zusammenzuziehen, nämlich das Kunstwerk und die vom Kunstwerk modulierte Erfahrung. Und Cavell erkennt an, wie in seiner Auseinandersetzung mit der Intentionalität in »Must We Mean What We Say« deutlich wurde, dass es das Sprachspiel der Interpretation gibt, welches es erlaubt, uns über das Kunstwerk zu verständigen. Wir müssen seiner Existenz Rechnung tragen, wollen wir nicht einen Kategorienfehler einer anderen Art begehen. Es geht Cavell darum, das zu erforschen, was wir behauptet haben, wenn wir, scheinbar wider besseres Wissen, doch interpretiert haben. Diese Behauptungen mögen den filmischen Text, der ja »only a movie« sei, wie Cavell (ebd., 198) im Zusammenhang mit einer Passage aus ADAM'S RIB andeutet, mit Bedeutungen überfrachten, sie mögen kleine Details überbewerten, die letztlich doch nur dazu da sind, den Ablauf einer Geschichte zu ermöglichen, aber sie sind notwendig, weil sie von dem Interesse an einem Detail des Gegenstands motiviert sind:

»I ought not to make certain sorts of demands on what is after all only a movie. But whatever merits, or the meaning, of such a sense, it is irrelevant to the point I have just now been addressing, which is about my *interest* in a passage of this movie, about my experience of it, about the part of my life I have spent with it. To consider what it would mean, what it would look like, to defend the taking of an interest in one's experience, perhaps the best thing one can (still) call one's own, was a guiding task of my introduction« (ebd.).

Cavell stellt das Verfahren der Interpretation im Modus der Kritik als ständige Auseinandersetzung damit dar, warum etwas gesagt wurde. Dieses Verfahren beinhaltet also immer eine Rechtfertigung vor sich selbst, ob man der eigenen Erfahrung des Films gerecht werden kann. Der Hang zur Interpretation, der Wunsch danach, einen kritischen Impuls (ein anderes Wissen) in sich zu unterdrücken und Dinge zu behaupten, die sich nicht unmittelbar rechtfertigen lassen, stellt das Wissen *über* einen Film und seine Repräsentationsformen radikal in Frage. Denn Film ist gerade von einer Dispensierung bestimmten Wissens abhängig, um damit einem Wunsch, aber auch einem Begehren nach Selbsterkenntnis des Menschen in einem Medium nachzukommen, das ihn

von bestimmten Zwängen befreit und Raum für das Denken lässt. In diesem Sinne ist Kritik ein Verfahren, das sich der Maßlosigkeit ihrer Ansprüche und der Tatsache bewusst ist, dass es andere (oder keine) Lesarten geben kann. Es ist aber auch ein Verfahren, das herausstellt, dass es diese Tatsache, um einer bestimmten Form der Interaktion mit dem Text gerecht zu werden, im Moment ihrer Darstellung auf überzeugende Weise ausblenden können muss. Denn es handelt sich eben nicht um »only a movie«; dafür ist die Sache zu ernst.

4.5 Kant verfilmen: Filmphilosophie und Unterhaltungskino

»Pursuits of Happiness« versucht die in »The World Viewed« getroffene Bestimmung, dass Film ein Medium des Skeptizismus ist, in den Filmlesarten umzusetzen und die philosophische Bedeutung der Filme daran festzumachen. Cavell erweitert die philosophischen Beobachtungen seiner ersten Arbeit auf Lesarten ganzer Filme, die auf sehr überzeugende Weise deren philosophischen Beiträge analysieren. Aber auch wenn es sich um unterhaltsame Filme handelt und Cavell den sinnlichen Mehrwert filmischer Bilder ausnutzt, so folgt er in seinen Lesarten doch einer recht klassischen Vorstellung von Philosophie, die in »Contesting Tears« resümiert wird: Film erscheint so, als denke er ähnlich wie die Philosophie über das Verhältnis von Realität und Repräsentation, von Kunst und Imitation, von Größe und Konventionalität, von Urteil und Vergnügen, von Skeptizismus und Transparenz sowie von Sprache und Ausdruck nach (Cavell 1996, XII). Dieser Abschnitt soll den produktiven Kontrast zwischen den klassischen Problemen der Philosophie und ihrer Auslegung durch die populären Filme vor allem am Beispiel von Cavells Kantlektüren in »Pursuits of Happiness« deutlich werden lassen.

Film fordert Philosophie heraus, weil er die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion aufzuheben vermag. Zumindest bis zu dem Zeitpunkt, als angefangen wurde, die Existenz des Cyberspace herbeizureden, war Film der geeignetste Kandidat für die Diskussion der Virtualität in der Kunst. Aus diesem Grund wurde das Höhlengleichnis Platons, bei dem es auch um den Verlust der Möglichkeit geht, zwischen Dingen und Ansichten von Dingen zu unterscheiden, als Anleitung zu einer kritischen Filmtheorie verstanden. Jean-Louis Baudry begreift die durch den flackernden Schein eines Feuers ermöglichten Schattenspiele als Beschreibung des filmischen Dispositivs: Dieser medialen Anordnung ist ein technisches Apriori eingeschrieben, das die Erscheinungen von ihren Betrachtern in unerreichbarer Ferne hält (Baudry 1994). Bei Platon geht es um die Beschreibung und Illustration eines epistemologischen Problems; im Appara-

tus- oder Dispositivbegriff geht es scheinbar um die permanente Fortschreibung eines epistemologischen Defizits durch eine undurchdringliche, immer ihre Geltung bewahrende, immer eine Form von Distanz reproduzierende Maschine. Dieses Verständnis erlaubt allenfalls den Menschen, diese Distanz der im Projektionsraum eingeschlummerten Sinne zur Welt zu bedenken (das sind die politischen Anschlussversuche der Kritik des Films am Dispositiv-Begriff), nicht aber zu überwinden. Cavells Deutung des Illusionscharakters von Film als Medium des Skeptizismus geht in eine etwas andere, weniger negativ bestimmte Richtung, die auch als Anleitung zu einem transgressiveren Verständnis der Philosophie von Film dienen kann.

Das Selbstwissen des Films und seiner Betrachter

Cavells Beschreibung eines filmischen Dispositivs als eine Folge von automatischen Weltprojektionen, an denen die Betrachter, separiert durch die schützende Leinwand, Anteil haben, unterscheidet sich nicht wesentlich von den ideologiekritischen Ansätzen, die sich an Beschreibungen medialer Anordnungen orientieren. Aber was Cavell in »The World Viewed« als Automatismus bezeichnet, unterscheidet sich von einer von Baudry beschriebenen Apparatur, die ihre Wirkung erst dadurch erzielt, dass sie sich selbst unsichtbar macht und den Raum zwischen Bild und Zuschauer verleugnet. Der Automatismus legitimiert eine Distanz, die als sinnstiftende Reproduktion eines lebensweltlichen Distanzgefühls bezeichnet werden kann. Film ermuntert durch eine entlastende Positionierung seiner Betrachter vor der schützenden Leinwand die Identifikation und die Reflexion der kritischen Momente eines Alltags, in denen das beziehungslose Betrachten den einzigen Zugang zu anderen Menschen darstellt. Film produziert nicht Distanz, sondern stellt als *moving image of skepticism* eine Distanz heraus, die in vielen Formen der Erkenntnistheorie und der Philosophie eine wichtige Rolle spielt (als die eines unterscheidenden Beobachters). Ein Film kann, so eine der Thesen von »Pursuits of Happiness«, durch die Anerkennung seiner Medialität dieser Form der distanzierten Beziehung zur Welt Ausdruck verschaffen. Cavells Auffassung unterscheidet sich allerdings von der Auffassung von Selbstreflexivität als Verfremdungseffekt im Sinne Brechts (die Vorstellung einer Darstellungstechnik, die einen vom Gegenstand der Repräsentation distanzierten Zuschauer produziert). Es gibt, wie bereits erwähnt, ein angedeutetes Bewusstsein des Films selbst für die Tatsache seiner medialen Existenz, das sich nicht einer selbstreflexiven Darstellungsstrategie seiner Schöpfer verdankt und auch nicht als Aufhebung der Repräsentationsordnung zu verstehen ist. Im Film *The Lady Eve* anerkennt der Film seine Medialität, als seine weibliche Figur in einer Szene mit einem Spiegel wie mit

einer Kamera Figuren kadriert (im Spiegel ist eine rückprojizierte Aufnahme und nicht ein Spiegelbild zu sehen). Cavell spricht dabei von »some knowledge of itself«, das der Film habe (Cavell 1981a, 66). Die Einschränkung des »some« soll deutlich machen, dass der Film nicht so weit geht, über seine Erzählordnung willkürlich zu verfügen und sich einem postmodernen Spiel mit Intertexten und Zitaten hinzugeben. Da der Film und nicht der besondere künstlerische Moment das Ereignis ist, verrichtet der Film in diesen Momenten nur mit mehr Nachdruck das, was er immer tut. Der bewusste Blick in den Spiegel des Films und seiner Ereignisse vermag das Gefühl zu verstärken, dass wir in zwei Welten leben, dass es eine Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit gibt, dass es Momente gibt, in denen wir von einem Gefühl erfüllt sind, dass das innere Selbst und die äußere, repräsentierte Welt entfernter voneinander sind als sie es tatsächlich sind (ebd., 67). Filme machen aus ihren Zuschauern keine passiven Betrachter, sondern lassen ihr *displacement*, ihr Versetzt-Sein gegenüber der Welt, als natürliche Bedingung ihres Menschseins erscheinen (Cavell 1979a, 41). Das heißt, dass die negativen Kennzeichen des Betrachtens nur in bestimmten Momenten herausgestellt werden, um einen prekären Weltbezug zu verdeutlichen, der die Welt als Illusion erscheinen lässt und keine Beziehung zu ihr ermöglicht. Diese Momente des Weltverlustes werden aber vom Film abgebildet und nicht von ihm hervorgebracht.

Fragile Bilder von Grenzen: IT HAPPENED ONE NIGHT

Das Gefühl, in zwei Welten zu leben, wird häufig mit einem überzeichneten Verständnis der Philosophie Kants verbunden. In diesem Verständnis gibt es auf der einen Seite eine dem Wissen unzugängliche Welt und auf der anderen Seite eine Welt, deren Gestalt, Form und Klang durch Verstandesbegriffe und Anschauungsformen (den Begriffen von Raum und Zeit) *a priori* vorstrukturiert wird. Die Hinführung zu seiner Interpretation von IT HAPPENED ONE NIGHT stellt eine der ausführlichsten Betrachtungen von Philosophie im Zusammenhang mit Filmlesarten bei Cavell dar. Cavell beschäftigt sich darin unter anderem mit dem Zusammenhang zwischen der Kantischen Philosophie und der Kritik am englischen Empirismus und betont, dass Kant letztendlich eine dramatischere Begrenzung unseres Wissens festgeschrieben hat als die Empiristen, da diese sich auf die grundsätzliche Qualität des Wissens oder Erscheinens von Dingen für uns bezieht: ◀99

»It is beyond us in principle; human knowledge is not like that. First, because all our knowledge, being a function of experience, is *sequential*; it takes place in time (in history, Hegel will say). Second, because the sequences of experience are categorized in definite ways – in terms of a

definite notion of what an object is of, of what a cause is – and there is no way to know whether these categories of the understanding are ultimately true of things. All we can say is, they are ours, it is our world« (Cavell 1981a, 76)

In den von Cavell gewählten Worten, dass uns nichts anderes übrig bleibt als zu sagen, dass die von den Sinnen bestimmte Welt unsere Welt ist, findet sich die Emphase der Philosophie der Alltagssprache wieder (allerdings auch des Existenzialismus): Wir müssen uns mit den Worten und der Welt begnügen, die uns zur Verfügung stehen. Die Philosophie der Alltagssprache ist eine Philosophie, die auf positive, aber nicht affirmative (und vor allem nicht pathetische) Weise Grenzen akzeptiert und sich darin einrichtet. Damit weist sie Ähnlichkeiten zur Philosophie des Pragmatismus auf, die nicht mehr den Unterton hat, in der Beschreibung einer Begrenzung unseres Wissens gleichzeitig eine zu überwindende Beschränkung anzudeuten. Pragmatismus erkennt die Kontingenz menschlicher Existenz an und verzichtet auf die Suche nach unbrauchbarer Transzendenz. Cavell baut, auch wenn er die allzu unbekümmerte Anerkennung von Kontingenz im Pragmatismus ablehnt und modifiziert, auf diese seine Herkunft anzeigende philosophische Einstellung auf. Aber auf ähnliche Weise hebt auch schon Kant hervor, dass die Erkenntnis von der Begrenzung des Wissens als Befreiung verstanden werden kann:

»But our position is also *better* than Locke and Hume suggest. Because the discovery of our necessary limitations, our subjection to our experience and our categories, is one of human reason's greatest discoveries, it is the great discovery of reason about itself. The very facts that from one point of view are to us limitations of human knowledge are from another the necessary conditions of knowledge as such; [...]« (ebd.)

Cavell deutet mit dieser Aneignung Kants auch eine Bestimmung des Kinos und seiner Verbindung von Illusion und Wirklichkeit an, die für seine filmphilosophische Arbeit konstitutiv ist. Die Verbindung von Beschränkung und Befreiung bei Kant erinnert an Cavells Definition von Film, der durch die Beschränkung der Sinne das Denken befreit (nicht mit sinnlichen Reizen erstickt): Kino wirkt zugleich durch seine Nichtdifferenz (indem es eine Ansicht von einer Welt liefert und nicht die Konstruktion einer Ansicht) und durch seine Differenz (weil der Betrachter durch die Leinwand geschützt ist und sich diesen entlastenden, anderen Zugang zu Welt erwünscht). Auch wenn Film in dieser Betrachtung nicht das Medium der Weltflucht ist, in dem der einen eine andere Welt gegenübergestellt wird, so kann er dennoch den Unterschied zu der einen Welt nicht gänzlich ausräumen. Film evoziert immer Gedanken an eine andere Welt, damit aber auch eine alltägliche Form des Eskapismus. Obwohl Kant von

Befreiung spricht, stellt sich das Gefühl einer (filmischen) Begrenzung ein, die durch seine positive, als Beitrag zur Aufklärung gedachten Bestimmung dieser Grenze nicht ausgeräumt werden kann. Denn Kants Denken beendet nicht das Denken über das, was vom Denken ausgeschlossen werden soll. Kant provoziert sozusagen unbeabsichtigt, da sich seine Philosophie als Versuch der Überwindung des Dualismus verstehen lässt, eine Suche nach den Dingen an sich. Diese Suche ist Ausdruck einer philosophischen wie menschlichen Sehnsucht, die sich immer wieder, vor Kant und nach Kant, im Skeptizismus und im Rückzug von der Welt mitteilt. Das falsche Bild der Kantischen Philosophie als eine Unterscheidung zweier Weltzugänge gibt somit auch ein alltägliches Gefühl der Entfremdung wieder. Der Philosoph wie der Mensch will die Grenzen des Wissens überschreiten und sich damit aber auch seiner Menschlichkeit entledigen. Dabei entsteht der Wunsch, aus der Welt hinauszutreten, oder das Gefühl, es gäbe zwei Welten und die eine sei nicht die wirkliche. Daraus resultiert wiederum eine Form von Beziehungslosigkeit, in der die Welt als Traum erscheint. Und das ist die negative Seite eines durch Film vermittelten Gefühls, dass die Welt keine Implikationen für den Betrachter hat, weil eine Konsequenz davon im Alltag ist, den Anderen zu einem Objekt von Projektionen zu machen. ◀100

Cavell versucht in seiner Auseinandersetzung mit Kant und in seiner Lesart von *IT HAPPENED ONE NIGHT* die Grenzziehungen in Film, Wirklichkeit und Philosophie nicht als eindeutig bestimmt, sondern als Auslöser für vielfältige Überschreitungsphänomene zu betrachten. Er weist darauf hin, dass in der Lehre von Philosophie oft auf das Zeichnen einer Linie oder eines Kreises zurückgegriffen werde, wenn es darum geht, Grenze oder Umgrenzung der menschlichen Möglichkeiten im Sinne Kants zu vermitteln: »Some teachers might draw the same ready diagram year after year for a lifetime, each time with more or less the same sense that our human fate is being inscribed or emblemized« (ebd., 79). Er ziehe dagegen eine Darstellung vor, die das Feld unseres Wissens nicht eindeutig unterteilt, sondern darauf hinweist, dass etwas immer leer bleibt und immer ausgeblendet ist. Sein Diagramm würde daher versuchen, auf eine »blank«, auf eine leere Stelle hinzuweisen (ebd.). Cavell versucht hier seine Unzufriedenheit mit einem Schematismus der Vermittlung zum Ausdruck zu bringen, dessen Vereinfachungen dazu führen, auf der einen Seite eine den Sinnen zugängliche Welt und auf der anderen Seite eine den Sinnen nicht zugängliche Welt zu sehen. In diesem falschen Verständnis von Kant tritt die eine Welt immer als Negation der anderen Welt auf, was aber auch einem menschlichen Gefühl der Isolation und Beziehungslosigkeit Ausdruck verleiht. Cavells Unzufriedenheit mit einer zu einfachen Versinnbildlichung einer Begrenzung des Menschen und seine Unsicherheit darüber, warum sich die

vielen Momente menschlicher Defizite auf Kants Bild von der Begrenzung unserer Möglichkeiten zurückführen lassen sollten, leitet ihn zu einer alternativen Darstellung von Grenze in einer der zentralen Stellen von *IT HAPPENED ONE NIGHT*:

»Not knowing whether human knowledge and human community require the recognizing or the dismantling of limits; not knowing what it means that these limits are sometimes picturable as a barrier and sometimes not; not knowing whether we are more afraid of being isolated or of being absorbed by our knowledge and by society – these lines of ignorance are the background against which I wish to consider Frank Capra's *IT HAPPENED ONE NIGHT* [...]. And most urgently, as may be guessed, I wish to ponder its central figure of the barrier-screen, I daresay the most famous blanket in the history of drama« (ebd., 80).

Diese ›berühmteste‹ Bettdecke der Geschichte des Dramas ist nicht mehr als eine improvisierte Mauer, also auch ein Bild einer klar umrissenen Begrenzung. Ihre Errichtung ermöglicht es dem Reporter und der Millionärstochter die Nacht zusammen in einem Motel zu verbringen, was auch als Tribut an die Filmzensur verstanden werden kann. In diesem Fall würde die Mauer nicht errichtet, um die Figuren voreinander zu schützen, sondern um den Film vor der Zensur zu schützen. Das korrespondiert mit dem filmhistorischen Argument, dass die Screwballkomödie nur als Reaktion auf den 1934 eingeführten *production code* zu verstehen ist, also ihr Stil von einem äußeren Zwang zur Andeutung und Verschlüsselung geprägt ist. Cavells Interpretation von *IT HAPPENED ONE NIGHT* begegnet diesem Verdacht, indem sie auf eine binnennarrative Bedeutung dieses Symbols verweist, die auch ohne ein Wissen davon, dass es Zensur und daraus abgeleitete Darstellungsnotwendigkeiten gibt, zu erkunden ist. Die improvisierte Mauer versinnbildlicht nämlich nicht eine Grenze, die von der Zensur und damit auch von der Gesellschaft errichtet wird, sondern sie gibt die Notwendigkeit und Fragilität von Grenzen wieder: Es gibt eine dünne ›Decke‹ von gesellschaftlichen und sprachlichen Übereinkünften, die nur durch gemeinsame Anstrengungen, durch die ständige Sorge um die Einhaltung der Übereinkünfte, stabilisiert wird. Denn die mehr als provisorische, symbolische Mauer würde bereits durch die kleinste Geste der Erschütterung, durch einen Zweifel zum Einsturz gebracht werden. Es ist daher wichtig erst zu verstehen, was diese Mauer aufrecht erhält, bevor sie zum Einstürzen gebracht werden kann. »[...] an early requirement for its correct tumbling is that the pair come to share a fantasy of what is holding it up« (ebd., 81). Die symbolische Bedeutung der Mauer wird durch den Hinweis der von Clark Gable gespielten Figur auf die Mauern von Jericho deutlich, die durch den Schall der Trompeten eingerissen wurden. Am Ende des Films wird zum letzten Mal in einem symbolischen Akt

des verheirateten Paares die Mauer errichtet. In dem Ritual einer letzten Überwindung, deren sexuelle Konnotationen allzu nahe liegen, spielt Gable auf einer Spielzeugtrompete, was sie vermutlich zum Einstürzen bringen wird. Diese Szene kann als eine durch das Ritual manifestierte Bestätigung der neu gewonnenen gegenseitigen Intimität verstanden werden.

Eine einfache Lesart würde darauf verweisen, dass es um die Überwindung gesellschaftlicher Zwänge geht (wegen der Unangemessenheit einer Beziehung zwischen einem Reporter und einer Millionärstochter). Die hier gelieferte Lesart weist darauf hin, dass das Moment der *Aufrechterhaltung* der Grenze viel wichtiger ist. Durch den überaus provisorischen und für Erschütterungen anfälligen Charakter der Grenze machen der Film und die Lesart darauf aufmerksam, dass es in einer Beziehung um die permanente Sorge darum geht, auch die Fremdheit des Anderen, seine Autonomie anzuerkennen. In der Beziehung darf eine bestimmte Grenze nicht überschritten werden, sondern sie muss anerkannt werden, das heißt, dass das Paar mit ihr zu leben lernen muss. Das Bild einer äußerst fragilen Grenze, deren Aufrechterhaltung nur eine gemeinsame Übereinkunft sichern kann und die dazu führt, die Privatheit des Anderen zu sichern, verweist auf sehr komplexe und raffinierte Weise auf den notwendigen Rest von Fremdheit, der in der Beziehung zum Anderen bestehen bleiben muss (das Spiel und die Komik sind Methoden, diesen Rest von Fremdheit mit Inhalt zu füllen und die Enttäuschung über das Fremdbleiben zu überwinden). Unter diesen Regelbedingungen, deren Geltung nur in einer intersubjektiven Sphäre der täglichen Auseinandersetzung, aber nicht durch einen einmaligen Akt der Unterscheidung erhalten werden kann, muss sich die Beziehung zweier Menschen als ständige Integration oder Versöhnung von dem, was privat und öffentlich ist, gestalten. In ihr darf aber die Trennung niemals endgültig aufgehoben werden. Ehe ist *immer* Scheidung, bedarf immer des Bruches mit etwas und ist daher ein Zustand des ständigen Übergangs (ebd., 103).

Zensur und Fantasie: Die Anerkennung der Fremdheit des Anderen

Cavell sieht diese Szenen als eine Parodie des *production code* im populärsten Film des Jahres, in dem er eingeführt wurde. Die Affinitäten zwischen der Decke und der Leinwand werden besonders in einer Szene hervorgehoben, in der sich der Körper Ellies, die sich gerade umzieht, plastisch auf der Rückseite der Decke abzeichnet. Denn Zensur ebenso wie die Leinwand schaffen erst den Raum für eine Imagination, die durch das Abschirmen der Welt vom Zuschauer geschützt ist (ebd., 82). Die interne symbolische Zensur des Films hat auch die Funktion, Sexualität anzudeuten und zu schützen und die gegenseitige Anziehungskraft zu sichern. Dass sexuelle Anziehung vor zu viel Wissen geschützt

werden muss, dass zu große Intimität diese ersticken kann und daher dem Partner Momente seines Fremdseins erhalten bleiben müssen, wird auch in Cavells Lesart von *THE AWFUL TRUTH* thematisiert.

Aber die Zensur bezieht sich nicht allein auf Sexualität, sondern auf jede Form einer Verkennung, die den Anderen zum Objekt von Projektionen macht. Ein Thema des Films ist die (gegenseitige) Erziehung seiner Figuren. Clark Gable spielt eine Vaterfigur, während Claudette Colbert die Verkörperung kindlicher Sorglosigkeit darstellt, die seiner Fantasie einer wirklichen, unglamourösen Frau noch nicht entspricht. Der Reporter muss aber auch lernen, sein eigenes Wunschbild der Realität anzupassen und die Frau seiner Träume nicht als idealisiertes Geschöpf zu sehen. Dementsprechend darf er die Millionärstochter nicht auf ihren sozialen Status des Reichseins oder andere äußerliche Kennzeichen reduzieren. Die Grenzziehungen der Erzählung veranschaulichen das Problem einer partiellen Wahrnehmung, die nur die Hälfte sieht:

»I said earlier that in working like a movie screen the barrier represents both an outer and inner censoring, and more recently that the man's problem in connecting the woman's body and soul, that is in putting together his perception and his imagination, his and her day and night (so that his capacity for imagining becomes his ability to imagine her), is a framing of the problem of other minds. Putting these notions together in turn, I would read the instruction of the barrier along these lines. What it censors is the man's knowledge of the existence of the human being ›on the other side‹« (ebd., 109).

Anerkennung richtet sich dagegen, den Anderen als Gegenstand einer Imagination aufzufassen, in der Körper (das Wirkliche) und Seele (die Vorstellung) getrennt sind, in der also eine idealisierte Vorstellung nicht die wirklichen, verstörenden Nachtseiten einer Identität zu ertragen versteht. Aber es gibt keine absolute, abgeschlossene Form von Anerkennung: Die Forderung, nicht allein zu imaginieren, sondern *sie* zu imaginieren, lässt sich nicht erfüllen. Der Protagonist muss sich eine Frau vorstellen, die er sich gar nicht vorstellen kann, weil sie wirklich ist und er sie ständig vor Augen hat. Die Forderung macht aber deutlich, dass es des verstörenden Momentes des Realen, des Zufälligen innerhalb der Vorstellung bedarf, um diese Vorstellung vom Anderen nicht richtig, sondern lebendig zu machen. Es gibt also, auch wenn die Begrenzung der Anschauung bewusst gemacht wird, keine endgültige Möglichkeit der Überwindung einer Grenze zwischen Anschauung und Wirklichkeit, nur ein gegenseitiges Spannungsverhältnis, das sogar der Bereitschaft der Aufrechterhaltung einer Grenze dringend bedarf. Der Film zensiert alle Versuche, ein Ereignis als beendet, überwunden und abgeschlossen zu betrachten, weil dies eine Verweigerung von Anerkennung wäre. Das bedeutet, dass der Reporter scheitern

muss, als er versucht, eine endliche, abgeschlossene Version ihrer gemeinsamen Geschichte an eine Zeitung zu verkaufen:

»The form the man attempts to give acknowledgement is to tell their story. The film can be said to describe the failure of this attempt as a last attempt to substitute knowledge for acknowledgement, privacy for community, to transcend the barrier without transgressing it. [...] As finite you cannot achieve reciprocity with the one in view by telling your story to the whole rest of the world. You have to act in order to make things happen, night and day; and to act from within the world, within your connection with others, forgoing the wish for a place outside from which to view and to direct your fate« (ebd., 109).

Es werden hier mehrere Konsequenzen der menschlichen Neigung offenbar, sich im Kontrast zu einer Welt der Endlichkeit und Zufälligkeit – eine Welt, in die wir (mit den Worten des Existenzialismus) geworfen wurden, um in einer Sprache und unter Bedingungen, die wir uns nicht ausgesucht haben, zu leben – eine andere Welt vorzustellen, eine Welt, die zwar abgeschlossene Erzählungen und Totalität und Nicht-Zufälligkeit verheißt, die aber völlig inhaltsleer, unvorstellbar ist und letztendlich den Rückzug von der Welt und die Leugnung der Menschlichkeit des Anderen bedeutet. Andererseits drückt sich aber auch in dieser Sehnsucht nach der anderen Welt ein legitimer, alltäglicher Wunsch nach Anderssein, nach Transformationen oder Versetzungen aus, die neue Perspektiven auf die Welt ermöglichen. Diese Perspektive kann aber nur die *eine* Welt selbst anbieten. Es geht also keineswegs um die einfache Ersetzung einer Welt durch eine Wunschwelt, für die man beispielsweise Film halten könnte. Film ist allenfalls die sinnliche Andeutung einer Sehnsucht, die eigentlich keinen Inhalt hat: »Kant finds that man live in two worlds, and camera and screen seem an uncanny, unpredictable realization of the human's aspiration, or projection, from the one to the other« (ebd., 99).

Film findet Mittel, die Trennung anzudeuten, nicht aber diese mit Inhalt zu füllen. *IT HAPPENED ONE NIGHT* deutet beispielsweise eine romantische oder transzendentalistische Sichtweise der Natur an. Er zeigt die nächtliche Natur umglänzt von einem hellen Mondlicht (tatsächlich handelt es sich wohl um eine amerikanische Nacht). Die Kamera gibt durch eine weiche Linse den Einstellungen eine dichte Textur, die den Gedanken des Eins-Seins mit der Natur aufruft. Die Einstellung, in der die Millionenerbin von dem Reporter über einen Fluss getragen wird und die beiden sich ein Nachtlager im Stroh unter dem offenen Himmel einrichten, lässt Cavell in »A Capra Moment« an eine Schilderung in »Walden« denken, deren Stimmung Thoreau mit dem Begriff »sky water« kennzeichnet (Cavell 2005g, 137). Aber am deutlichsten wird der Aspekt der Jenseitigkeit in einer anderen Szene von *IT HAPPENED ONE NIGHT*. In ihr wird eine



Abb. 13 und 14: IT HAPPENED ONE NIGHT,
Die Realität der Imagination

mit *soft focus* gedrehte Einstellung mit einer in *hard focus* gedrehten Einstellung kontrastiert. Damit wird jeweils ein unterschiedlicher Status von Film angedeutet: Die weiche und die ›normale‹ Linse stellen in ähnlicher Weise eine Bedingung der Wahrnehmung dar wie es die kantischen Anschauungsformen tun (Cavell 1981a, 99). Der Reporter erzählt im Bett des Motelzimmers, in dem die beiden Hauptfiguren getrennt durch die als Grenze aufgerichtete Bettdecke liegen, von seinem Traum vom Leben und von einer Frau, die wirklich ist: »Somebody that's real, somebody that's alive. They don't come that way anymore«. Ellie verliert die Kontrolle über die Begrenzung, überwindet die Barriere und dringt in seinen Traum ein, um ihm zu sagen, dass sie diese Frau sein könnte. In diesem kurzen Moment, für eine Sekunde, erscheint ihr Gesicht im Objektiv einer weichen Linse. Sie bricht als wirklicher Mensch in seinen Traum ein: Was die Szene zeigt, ist, dass es einen Unterschied und eine Barriere gibt, aber wo die Grenze ist, wird nicht deutlich. Es stellt sich die Frage, ob Gable einen Traum sieht, oder ob die Zuschauer eine Illusion

oder eine idealisierte Vorstellung sehen. Die Einstellung könnte auch darauf hinweisen, dass er *sie* imaginieren soll, dass sie einen Traum lebendig machen kann, sie könnte aber auch deutlich machen, dass es uns nur für kurze Momente erlaubt ist, unserem Dasein einen anderen, jenseitigen Sinn zu geben. Die Kamera und der Zuschauer bleiben ambivalent. Die Ambivalenz kommt daher, dass wir die Neigung besitzen, Fantasie und Realität voneinander zu trennen, wozu in »The World Viewed« bemerkt wird: »Fantasy is precisely what reality can be confused with« (Cavell 1979a, 85). Es gibt also tatsächlich keine eindeutige, durch filmische Technik vermittelte, ontologische Unterscheidung zwischen Bildern, die die Realität abbilden, und Bildern, die eine andere Welt und einen anderen Seinszustand evozieren. Filme können aber auf vielfältige Weise eine Darstellung von der Vorstellung liefern, die Welt als geteilt aufzufassen. Letztendlich zeigen Filme dabei immer nur das Bild der *einen* Welt, in der die Probleme gelöst werden müssen. Es gibt keine Möglichkeit der Flucht in eine andere Welt. Daher muss Imagination immer im Rahmen des Realen

gedacht werden, und daher kann es auch keine endgültige Erlösung oder Entlastung (von den Ansprüchen der Welt) geben. Das bedeutet aber auch, dass kein Film oder keine Szene eines Films so bedeutend ist wie die Tatsache von Film selbst (Cavell 1981a, 207), dass also Darstellungsmittel den durch Film vermittelten ambivalenten Weltbezug allenfalls modifizieren oder betonen, nicht aber aufheben können.

Vorstellen im Film ist also eine komplizierte Sache. Sie ist komplizierter als sich so manche Filmerzählungen vorstellen mögen, die es als bedeutende Erkenntnis vermitteln, dass die filmische Welt nicht nur als erzählte Welt virtuell sein kann. Cavell beschreibt eine Ansicht von Film, in der der Film immer Teil des Alltags ist und nicht Teil einer sich dem Alltag entziehenden Fantasie, die aus dieser Welt in eine andere zu fliehen trachtet. Daher erscheinen zum Beispiel die meisten Versuche, im Film Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie mit cinematischen Mitteln umzusetzen, eher trivial, weil diese Fantasie bereits Teil jeder Betrachtung von Film (aber auch von Wirklichkeit) ist, was Cavell in seiner Kritik an bestimmten Filmen und Interpretationen in »What Becomes of Things on Film« deutlich macht (Cavell 1984c, 178).

Die Sprache der Philosophie des Films

Wenn Cavell in »Contesting Tears« davon spricht, dass für ihn und seine Art zu denken Film gerade wie dazu erschaffen erscheint, über die Probleme der Philosophie nachzudenken oder sie vorzuführen und fortzuführen – Probleme wie den Unterschied zwischen Realität und Illusion, Kunst und Imitation etc. –, dann spricht er nicht davon, dass Film Philosophie ersetzt oder ihr gleichzustellen ist oder dass es eine unmittelbare Verbindung zwischen Film und Philosophie gibt. Ebenso wenig ist es allerdings möglich zu sagen, was Philosophie eigentlich ist, was für Cavell ein offenes Problem darstellt und unterschiedliche Interpretationen zulässt, vor allem die Interpretation oder Definition, die Cavell in »The Claim of Reason« von Philosophie nicht als »a set of problems but as a set of texts« sprechen lässt (Cavell 1979b, 3). Bereits an mehreren Stellen wurde darauf hingewiesen, dass Cavell Philosophie manchmal wie Momente eines Films zitiert. Es stellt auch eine Eigenart von ihm dar, sich nahezu ausschließlich auf Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen« zu beziehen und der Diskussion anderer Werke Wittgensteins auszuweichen. Cavells Vorstellung von Philosophie, die sich am deutlichsten in der bereits zitierten Beschreibung in »The Thought of Movies« (1984a) manifestiert (ebd., 9), bezieht sich auf ein Wissen, auf Probleme, denen man sich nicht entziehen kann, die als scheinbar reine Unterscheidungen zwischen wahr und unwahr in der Philosophie eine Vielzahl von Problemen und Gedanken im Alltag nach sich ziehen.

Cavell geht von der Vorstellung aus, dass Philosophie sich aufdrängt und nicht als Technik betrieben oder als Beruf ausgeübt wird oder werden muss, was Timothy Gould in seiner Studie zu Cavell als das Gefühl einer »philosophical alertness« bezeichnet (Gould 1998, 57). Und ebenso wenig können wir uns Filmen entziehen, die sich in unsere Vorstellung eingenistet haben und unsere Beziehung zur Welt kommentieren, wenn sie zu weiteren Fragmenten im »Kartenspiel unserer Erinnerungen werden, ohne uns darüber zu unterrichten, wie sie gemischt sind und was sie für uns in der Zukunft vorhergesehen haben«, wie es Cavell in »The World Viewed« (1979a, 154) ausdrückt.

Cavell bezeichnet die Filme in »Pursuits of Happiness« gelegentlich als moralische Traktate. Sie waren und sind ebenso wie die Filme, die Cavell in »Contesting Tears« liest, Gegenstand einer umfangreichen Beschäftigung mit Moralphilosophie in der philosophischen Lehre, und »Cities of Words« resümiert als Vorlesung über Moralphilosophie und über Filme in der Zusammenfügung beider Bücher diese Vermittlungsversuche. Daher ist dieses Verständnis immer von dem Verdacht bedroht, dass die Filme nur illustrative Funktion haben, dass man sich jeden anderen Film hätte wählen können, der, weil die philosophische Signifikanz von dem Input des Wissens abhängig ist und sich wunderbar an die assoziative Vieldeutigkeit von Bildern anschließen kann, nahezu jedes philosophische Problem wiedergeben würde. Cavell scheint bisweilen diese Offenheit der Bilder noch dadurch strategisch zu betonen, indem er sie nicht als das Produkt der Philosophie eines Autors sieht (was den Sonderfall von Filmphilosophie darstellen würde, wenn diese tatsächlich auf Regisseure mit philosophischer Vorbildung trifft). Das verweist auf eine größere Transgressivität dieser Gedanken: Wenn (populäre) Filme sich gleichsam selbst hervorbringen, dann gehören sie auch jedem und jedem Gedanken.

Cavell entzieht sich dem Vorwurf, Film als Illustration zu nutzen, nur durch die genaue Lesart dieser Filme, in der versucht wird, die Filme als kohärente Darstellungen einer Handlung und Situation zu betrachten, die nicht zufällig oder abhängig von äußeren Bedingungen im Film zu finden sind. Die Lesart erweckt den Gedanken, dass in einem bestimmten Moment nur dieses eine Bild und nicht ein anderes Bild erscheinen darf, als handelte es sich um eine logische Verknüpfung aufeinander folgender Bilder. In Cavells Beschreibung einer psychologischen Entwicklung der Figuren in diesen Filmen erscheint diese Wunschvorstellung einer philosophisch fundierten Bildlogik bisweilen sehr plausibel. Dieses Verfahren von Filmphilosophie stützt sich auf das Konzept der Kritik, es führt also Unterscheidungen ein, und dabei ist es zunächst unwichtig, wer diese macht – der Film oder der Betrachter. Im Medium der Kritik eine Lesart eines Films anzufertigen ist auch ein Plädoyer dafür, das Pro-

blem der Beliebigkeit in der Synthese von Film und Philosophie dadurch zu bekämpfen, dass man einen ganzen Film liest und nicht einzelne Szenen aus dem Zusammenhang gerissen für die Illustration dieses einen Gedankens verwendet. Das unterscheidet Cavell sehr stark von einer illustrationsversessenen und zitatreudigen Form der Philosophie, wie sie Slavoj Žižek als einer der bekanntesten Vertreter der Filmphilosophie seit den frühen 1990er Jahren betreibt (vgl. Žižek 1991) ◀101. Es ist auch ein Plädoyer dafür, Film nicht bestimmte negative Grundtendenzen wie die des Voyeurismus zuzuschreiben. Film erlaubt, wie in »The World Viewed« vorgeführt wurde, ungesehenes Betrachten. Filme setzen sich aber auch immer mit diesem Blick auseinander: zum einen, weil sie durch die Eingrenzung der Sinne Raum für Gedanken lassen, und zum anderen, weil sie die Bedingung des Betrachtens innerhalb ihrer Erzählungen thematisieren können. Wenn Hildy in HIS GIRL FRIDAY den zum Tode Verurteilten in seinem Käfig in einem Gerichtsraum besucht und die Kamera ihren Blick auf einen Ungeschützten imitiert und betont, indem sie eine auffällig erhöhte Sicht auf den Raum einnimmt, dann gibt sie auch eine Erfahrung der Frau von diesem Blick wieder, der die Bedingung des Verletztwerdens durch filmisches und unfilmisches Betrachten erforscht:

»The high-angle entrance shot is first of all a reflection of the woman's expansion of consciousness. She can see the whole of the situation, as we can see the whole of Earl's cage, including its top horizontal bars, emphasizing a prisoner's absolute loss of privacy, of subjection to visibility, as if to being filmed« (Cavell 1981a, 178).

Wir begegnen nicht einer voyeuristischen Situation von Film wieder, sondern einer Situation von Voyeurismus innerhalb des Films, die uns durch die Verbindung unseres Wissens mit dem Wissen der Figur in besonderer Eindringlichkeit vorgeführt wird. Aber diese Betonung innerhalb eines um Unauffälligkeit bemühten Hollywoodfilms zu erkennen, erfordert die Aufmerksamkeit für den ganzen Film und zusätzlich die Aufmerksamkeit für die Erfahrung des ganzen Films. Dass nichts in Filmen bedeutender ist als die Tatsache von Film selbst, deutet sich hier als ein Denken an, das sich auf der Ebene des Films bewegt und dessen Fähigkeit zur Selbstreflexivität nicht fetischisiert.

Cavell entzieht sich der Gefahr einer symptomatischen Sichtweise und eines Hineinlesens von Bedeutung, indem er die ästhetische Erfahrung von Film mit einer philosophischen Auseinandersetzung koppelt. Dass Film als Gegenstand Philosophie inkorporieren kann, zeigt sich auch darin, wie Cavell sich in der Interpretation von THE AWFUL TRUTH dazu versteigt, Nietzsche mit dem Regisseur Leo McCarey gleichzusetzen. Diese Vorstellung materialisiert sich an Nietzsches Gedanken von der ewigen Wiederkehr, die in dem Film als eine

Rückkehr oder Regression in die Wiederholungen der Spiele der Kindheit interpretiert wird. McCarey zeigt in den letzten Szenen des Films in einer hochartifiziellen, dysnarrativen Einstellung immer wieder eine Spieluhr mit Holzfiguren eines Mannes und einer Frau in süddeutscher Tracht, die von lebenden Schauspielern verkörpert werden. Sie treten in der abgewandelten Darstellung einer Wetter- und Kuckucksuhr zu jeder Viertelstunde aus ihren getrennten Türen. Dass sie am Ende gemeinsam in eine Tür eintreten, ist nicht nur als Andeutung von Sexualität zu verstehen, die den Entschluss von Lucy und Jerry kommentiert, die Scheidung durch eine gemeinsam verbrachte Nacht nichtig zu machen, sondern stellt auch einen Bezug zwischen Nietzsche und McCarey her:

»Nietzsche's vision of becoming a child and overcoming revenge is tied up with the achievement of a new vision of time, or a new stance toward it, an acceptance of Eternal Recurrence. And here we are, at the concluding image of *THE AWFUL TRUTH*, watching two childlike figures returning, and meant to return as long as they exist, into a clock-house, a home of time, to inhabit time anew. How can my linking of Friedrich Nietzsche and Leo McCarey not be chance? How *can* it be chance?« (ebd., 262).

Der vorgestellte Vorwurf, es handele sich um ein zufälliges Bild, und die ange deutete Verteidigung, darüber nachzudenken, was Zufall in diesem Kontext überhaupt bedeuten könne, zeigt, dass es um analoge Perspektiven geht und nicht darum zu beweisen, dass McCarey tatsächlich Nietzsche gelesen hat:

»All you need to accept in order to accept the connection are two propositions: that Nietzsche and McCarey are each originals, or anyway that each works on native ground, within which each knows and can mean what he does; and that there are certain truths to these matters which discover where the concepts come together of time and of childhood and of forgiveness and overcoming revenge and of an acceptance of the repetitive needs of the body and the soul – of one's motions and one's motives, one's ecstasies and routines, one's sexuality and one's love – as the truth of oneself« (ebd.).

Die Analogisierung verlangt vielleicht sogar ausdrücklich, dass sie nicht die Konsequenz eines konkreten Wissens ist, sondern sich ihre Intensität davon ableitet, was beide in ihrer jeweiligen Kunst am besten wissen und zum Ausdruck bringen können – Nietzsche in einem Text und McCarey in einem Film. Man kann den Film als Text so lesen, dass die Überlegenheit der Lesenden in Frage gestellt ist und sie Affekten unterwirft, einem Lachen ausliefert, das Erkenntnis inspiriert, aber nicht gegenständlich – wörtlich oder bildlich – beinhaltet. Das Bild von der Spieluhr ist eine hintergründig Darstellung der Philosophie Nietzsches, die es vermeidet ihn auf eine Philosophie des Übermenschentums zu reduzieren. 102 Viele Versuche, philosophisches Wissen in Filme zu über-

setzen, wirken oftmals plakativ, weil philosophisches oder anderes Wissen dem Film aufgepfropft wird – Philosophie geht dort dem Film voraus und ist nicht das Produkt einer durch den Film hindurchgehenden Erfahrung. Was Cavell, wie in »Cities of Words« kurz angesprochen (2004, 153f), davon abhält über einen Film wie THE MATRIX (1999) zu sprechen, ist vielleicht, dass dieser nur einer in der Science Fiction sehr beliebten Konvention der Angst vor Virtualität folgt, aber kein wirkliches Interesse für seine Figuren und damit auch die mit ihnen verbundenen Probleme von Virtualität aufbringen kann. THE MATRIX ist ein für die Filmphilosophie überaus diskurskompatibler Film, der aber letztlich eine zu akkurate Grenzlinie zwischen Wirklichkeit und Illusion zieht. (Wenn Virtualität tatsächlich unser dringendstes Problem wäre, ginge es uns ziemlich gut.) Was McCarey und Nietzsche dagegen verbindet, ist nicht ein erfundener, reinterpretierter Zusammenhang und auch keine philosophische Mode, sondern die Tatsache, dass Nietzsches Bedeutung sich aus dem ableiten lässt, was er immer wieder zur Sprache bringt, was der Film zur Sprache bringt und was Menschen immer wieder zur Sprache bringen müssen – und das ist nicht zuletzt das, was Philosophie zu Philosophie macht. Nietzsches Gedanke der ewigen Wiederkehr, die er bisweilen wie in »Also sprach Zarathustra« in unelegante Bilder tänzerischer Ausgelassenheit übersetzt, übersetzt sich bei McCarey in elegante Bilder, deren Unterhaltsamkeit uns dazu anleitet, Zeit zu vergessen und Zeit neu zu bewohnen. Es ist ein überzeugender Beitrag zum philosophischen Projekt, eine Unzufriedenheit auslösende falsche Form von Gegenseitigkeit zu überwinden.

Leo McCarey gehört zu den Filmkünstlern, die die Last der theoretischen Aufarbeitung unseres Weltbezugs tatsächlich dem Film selbst überlassen und damit den philosophischen Essenzen einen überpersonalen Charakter geben. Cavell unterscheidet in »The World Viewed« zunächst zwischen Filmautoren, die es den Bildern und der Welt gestatten, sich selbst zu enthüllen, und denen, die dieser Welt (etwa durch Montage) eine Bedeutung aufdrängen wollen – die klassische Trennung zwischen einem Kino der Wahrnehmung (z.B. Neorealismus oder die Filme Jean Renoirs) und einem intellektuellen Kino der Sprache (Eisenstein). Durch die geschichtliche und ästhetische Verwerfung am Ende des klassischen Hollywoodkinos wird Film zum Produkt einer künstlerischen Rhetorik. Die Gewöhnlichkeit von Film und von anderen Formen audiovisuellen Erzählens, so eine These von »Erfahrung des Gewöhnlichen«, muss sich auf andere, auf neue Weise konfigurieren. Das Gewöhnliche ist hier immer als das Moment einer Irritation zu denken, das verhindert, dass ein Film zu sehr seinen Produzenten oder seinen Lesern gehört. Was die Erscheinung von uns fordert, lässt sich nicht deswegen ablehnen, weil wir ein Wissen über sie haben.

Ebenso wenig ist es das Privileg der Wissenschaft, diesen Bildern Skepsis entgegen zu bringen. Wenn Film ein Dispositiv unseres Lebens ist und eine Situation unseres Alltags dramatisiert, dann findet sich die Kritik an ihm auch auf der Ebene des Gewöhnlichen und des Alltags, der uns die Begriffe dafür bietet, unseren Weltbezug darzustellen und zu erforschen. Ob Populärkultur kritisierbar ist, ist also keine Frage des exklusiven Verfügens über einen Jargon, in dem Wissen von Bildern formuliert ist, sondern eine Frage der Fähigkeit zur Erforschung der eigenen Erfahrung, und das ist oder sollte ein wichtiger Aspekt von Philosophie sein.

Die Produktivität der Philosophie des Films

»Erfahrung des Gewöhnlichen« beschäftigt sich mit dem Widerstreit zweier Zugänge zu Filmen und anderen Objekten. Es gibt eine kritische und wissenschaftliche Einstellung, die die Signifikanz des Einzelgegenstands leugnet und daher keine Angaben darüber machen kann, was uns interessiert. Und es gibt eine Einstellung, die ohne die Beziehung auf Einzelgegenstände keine Bedeutung finden würde und nichts über das Medium sagen könnte, und die uns daher sagen kann, was uns interessiert und warum uns etwas interessiert. Das ist die Einstellung von Cavell, der im Film einen Gegenstand sieht, der eine unschuldige Erfahrung erlaubt und durch seine magischen Herkünfte einen Wunsch nach einer ›bewussten‹ Entlastung von Welt erfüllt. Die Entlastung ist bewusst, weil sie immer auf die Lasten, Ansprüche und Defizite der Bedingungen unseres gewöhnlichen Weltbezugs hinweist. Mit Wittgenstein gesprochen ließe sich sagen, dass die Sprache nicht feiert, wenn sie es mit Film zu tun hat, das heißt, Film bringt nicht – wie die Philosophie, der dieser Vorwurf gilt – die Probleme hervor, die er abbildet.

Es finden sich in den Filmen Andeutungen dafür, dass der Film weiß, welche Position er dem Betrachter seiner Welt gegenüber ermöglicht, was ihm von einer auf das Dispositiv des Kinos bezogenen Kritik, beispielsweise in Wollens Aufzählung der Todsünden des klassischen Erzählfilms, nicht zugestanden wird (vgl. Wollen 1986). Cavell bestreitet, dass uns, wie Wollen behaupten würde, nur der moderne Film erst dazu ermächtigt, über den Film zu sprechen. Denn mit der Sprache, die wir haben, standen uns schon immer die Worte dafür zur Verfügung, uns über die Erfahrung von Filmen zu verständigen. Dass wir dieses Medium nicht genutzt haben oder viel zu selten nutzen, hat mit der Irritation des Gewöhnlichen und unserer Tendenz zu seiner Verleugnung zu tun, die in der Ablehnung der Populärkultur Ausdruck findet. Weil Cavell den klassischen Unterhaltungsfilm, der ernst genommen wurde, ohne über die Grundlagen seiner Darstellungsmöglichkeiten nachdenken zu müssen, vom Anspruch der

Kunst befreit, ist er auch nicht auf eine Mystifikation des Filmkünstlers angewiesen. Das unterscheidet Cavell sehr stark von anderen Filmphilosophen. Žižek mystifiziert beispielsweise Hitchcock auf geradezu exzessive Weise. Er findet zwar damit nicht das ungeeignetste Objekt für die Zuschreibung von Signifikanz, aber auch das naheliegendste. Gilles Deleuze ließ sich gar in einem seiner Interviews zu seiner Filmphilosophie dazu hinreißen, auf ein Kunstparadigma des 19. Jahrhunderts zurückzugreifen: »Ich betrachte ein Werk [eines Regisseurs] in seiner Gesamtheit, ich glaube, dass es in einem großen Werk nichts Schlechtes gibt« (Deleuze 2005, 142). Cavells Beitrag für einen Blick auf die unauffällige oder auf andere Weise auffällige Populärkultur besteht auch darin, dass er nicht die Autoren mystifiziert, sondern stattdessen den Film. Damit konturiert er den von der Kunst befreiten ästhetisch signifikanten Gegenstand, der für eine Philosophie des Films, die uns etwas sagt, das wir noch nicht gewusst haben, so überaus produktiv ist.

Komödien lesen

Cavells Komödienlesarten unterstreichen die Transgressivität des Komischen, die sich von der Irritation des Gewöhnlichen ableitet und die im Alltag genau jene Fähigkeit zur Imagination fordert, die in den Komödien selbst zum Ausdruck gebracht wird und auch ihren Reiz für uns erklärt. Das Transgressive lagert sich sowohl im Alltag wie im Film ein. Das für dieses Verständnis konstitutive Lachen ist kein Lachen der Negation, das wie bei Bachtin und den Anschlüssen an ihn einen anderen Raum des Komischen entwirft und diese Reaktion als einen Versuch des Ausweichens und der Kompensation darstellt. **103** Cavell revidiert eine gängige Vorstellung von Lachen und Komik als Ersatz, als Effekt der Ironie, der Distanz, die eine Widerspiegelung des Selbst und dessen Anderssein erst ermöglicht. Es ist nicht die ironische Distanz, die das Anderssein der Figuren in der Komödie der Wiederverheiratung ermöglicht. Es ist auch kein Effekt einer intellektuellen Distanz, dass wir an dieser Darstellung, an dieser Beglaubigung von Existenz durch das Komische in der gegenseitigen Anerkennung beteiligt werden.

Die Aneignung von Bachtin macht auf die Tendenz aufmerksam, in der Interpretation des Komischen immer auf eine Verdopplung der Perspektive und auf damit zusammenhängende Distanz- oder Aufhebungsphänomene zu verweisen. Sigmund Freud etwa bezieht sich in »Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten« (1940) zwar auf eine Art Verdichtung, Verkürzung oder Vereinfachung von Bedeutung und Verstehen und damit auf eine kognitive Qualität des Komischen, aber er beschreibt auch Verschiebungen von Bedeutung in eine Art Gegensinn, der auf die Spiegelung von Sinn im Unbewussten an-

spielt (ebd., 65). Diese deutlichen und weniger deutlichen Vorstellungen eines verdoppelten Sinns fassen das Komische immer im Rahmen von antagonistischen Kräften (gesellschaftlichen Spannungen und Widersprüchen) auf. Cavell scheint sich auf etwas Ähnliches zu berufen, wenn er sich in »Nichts versteht sich von selbst« mit den Marx Brothers beschäftigt. Aber im Gegensatz zu Patricia Mellencamp (1983), die nur die Verneinung im Komischen bei den Marx Brothers als Sprach- und Gesellschaftskritik anspricht, beschreibt Cavell Groucho Marx und seinen Gebrauch der Ironie nicht ausschließlich als die Negation nicht geteilter gesellschaftlicher Ansprüche, sondern auch als ein subtiles (philosophisches) Denken über Worte und Sprachen (Cavell 2001a, 188). Die Marx Brothers geben nicht nur einer Entfremdung gesellschaftlicher Art Ausdruck, sondern ihre Erfahrungen sind von der Herkunft aus der ersten Generation der Nachfahren von Einwanderern geprägt, zu der Cavell auch seinen eigenen Vater zählt. Für diese Einwanderer ist die Kultur, in der sie leben, nicht selbstverständlich, und sie müssen ständig deren Werte und Bedeutungen erforschen und bestimmen (ebd., 190). Der Umgang der Marx Brothers mit Kultur – ihr Spiel mit der Sprache und mit Bedeutungen – veranschaulicht aus der Perspektive einer spezifischen Entfremdung heraus (die Cavells Vater nie überwinden konnte) das dünne Fundament einer gemeinsamen Kultur (ebd., 191). Das Komödiantische ist also nicht unbedingt als ein gegen die Gesellschaft gewandtes klares Modell von Verneinung zu verstehen, sondern bildet konkrete Erfahrungen von Entfremdung ab, die der Kultur und Sprache inhärent sind (die nicht nur politische Gründe haben, sondern auch psychologische).

Eine andere Alternative zu einer Theorie der Verneinung stellt der Versuch des Neoformalismus dar, den kognitiven Aspekt des Komischen zu unterstreichen. Hier geht es um die von Freud angesprochene Verdichtung des Sinns durch die Verkürzung und Verknappung von Darstellungen, aber auch um eine unterhaltsame Form der Erweiterung und Überforderung der Wahrnehmung. Die kognitive Anstrengung wird zum Äquivalent des Komischen. Dieser Ansatz wird zum Beispiel in Kristin Thompsons Aufsatz »Comedy at the Edge of Perception« (1988) vertreten, in dem sie in der Analyse der hochkomplexen Bildräume des Films *PLAYTIME* (1967) von Jacques Tati von einer »Komik der Wahrnehmung« spricht: Selbst an den äußersten Rändern der Bildräume findet sich noch, kaum sichtbar, ein erstaunlicher Vorgang, und diese verblüffenden Überforderungen der Wahrnehmung sind komisch (vgl. Thompson 1988). Aber diese Erklärung kann, wie bei allem, was mit Komik zu tun hat, nur eine provisorische Annäherung sein, weil sie beispielsweise nicht erklären kann, warum man im Horrorfilm, der auch sehr stark mit Wahrnehmung an den Rändern von Bildern operiert, nicht lacht, sondern Angst hat. Das heißt, dass es nicht die Fest-

stellung eines Merkmals, sondern die Kritik eines Films erfordert, Komik zu erklären. Während sich Ansätze, die das verneinende Potenzial von Komödien betonen, zu stark auf einen Antagonismus beziehen, der nur als gesellschaftlicher Antagonismus gedacht werden kann, ist die Reduzierung auf ein Merkmal von Visualität (auch wenn sich diese These an Jacques Tatis Film *PLAYTIME* durchaus bestätigt und eine überzeugende Lesart von ihm ermöglicht) eine zu eingeschränkte und abstrakte Beschreibung des Komischen, die seiner Komplexität nicht gerecht wird und von der Aufgabe der Kritik eines Films und dessen, was die Komik innerhalb der Erzählung leistet, nicht entbindet. Ebenso wenig kann die kognitive Komponente eine befriedigende Erklärung für das Komische liefern. Das macht etwa Kristina Brunovska-Karnick mit einem Hinweis auf eine Szene aus *THE AWFUL TRUTH* deutlich. Dass wir lachen müssen, wenn Jerry in der Vermutung, seine Frau begehe Ehebruch, in eine Gesangsvorstellung von ihr stürmt und dort, als er versucht, die Situation zu überspielen und der Darbietung beizuwohnen, von einem Stuhl fällt, ließe sich zwar auf das Moment des Unerwarteten im Komischen beziehen. Das erklärt aber nicht, warum Brunovska-Karnick, wie sie nach einer Reihe von Selbstversuchen feststellt, immer wieder über die Szene lachen kann, also auch dann, wenn das Moment des Überraschenden komplett wegfällt (Brunovska-Karnick 1995, 129f). Da die von ihr angebotenen Erklärungsversuche für das Phänomen, immer wieder über dieselbe Szene lachen zu können oder von ihr unterhalten zu werden, nicht so überzeugend sind, erscheint ein Ansatz wie der von Cavell als Möglichkeit, über den Schematismus einer Aufstellung komischer Elemente hinauszugehen und beispielsweise einen Sinn des Komischen in der Notwendigkeit der Unterhaltbarkeit der Lebensform zu finden.

Cavells Bestimmungen des Komischen kann man zwischen zwei Tendenzen ansiedeln: Komik konstituiert einen Raum im Film selbst, sie bestimmt aber nicht den Film als diesen anderen Raum. Komik zeigt sich beispielsweise in den Spielräumen oder auf Bühnen, die die Filme selbst anbieten, wenn zum Beispiel die komische Unterhaltungstradition des Vaudevilles zitiert wird und Irene Dunne für die reichen Verwandten der neuen Braut ihres Mannes, für ihren Mann, für Cary Grant und für uns in *THE AWFUL TRUTH* die Parodie einer frivolen Nachtclubnummer vorsingt und vorspielt. Dass nicht der Film die Bühne ist, sondern im Film diese Bühne zu finden ist, beinhaltet, dass es sich um eine Anerkennung einer alltäglichen Fremdheit in einer Form handelt, die Cavell als eine »Komödie des Alltäglichen« bezeichnet (Cavell 1981a, 240). Die Figuren lernen, die Fremdheit des Anderen zu akzeptieren und Intimität und Distanz zur Fundierung ihres Zusammenlebens miteinander zu versöhnen. Das Spiel und das Komische bieten eine neue Perspektive auf unsere Existenz an und sind nicht

darauf angewiesen, das Wirkliche zu verdecken oder zu entfernen. Durch diese Aufteilung des Raums des Films (wir sehen die Figuren und gestehen ihnen ihre Individualität zu, sonst würden uns ihre Probleme nicht kümmern) werden zugleich die Elemente des Komischen als Momente einer Verdrängung des Alltags oder einer Entfernung von der Wirklichkeit der Menschen in den Filmen bearbeitet. Diese Komik versetzt also den Zuschauer nicht in eine gleichförmige, keine Zwischentöne erlaubende Distanz. Etwas Ähnliches sehen wir in dem Film ADAM'S RIB. Er thematisiert die Aufteilung der Räume durch Zwischentitel, die den häuslichen Alltag als Puppentheater erscheinen lassen. Damit wiederholt der Film Spencer Tracys Vorwurf an seine Frau (oder auch an den Film), ihrer beider Leben in eine »Punch and Judy Show« zu verwandeln, weil sie ihr Privatleben vor Gericht zerze (ebd., 194f). Der Film unterstreicht diese Verwandlung, indem er besonders »filmisch« wird, bei der Darstellung der Demütigung Adams an die Tradition des Slapsticks von Stumm- und Tonfilmgrotesken anschließt und Spencer Tracy die verzögerte und resignative Reaktion eines *straight man* abverlangt, wie sie Oliver Hardy ähnlich vollkommen beherrscht hat. Aber die gerichtliche Wirklichkeit hat sich (die Gerichtsshow des Fernsehens vorwegnehmend) so weit mediatisiert, dass diese filmischen Momente in die Wirklichkeit des Films integriert erscheinen. So grotesk und übertrieben manche Szenen von ADAM'S RIB wirken mögen,¹⁰⁵ der Film zeichnet nie eine genaue Grenzlinie zwischen Wirklichkeit und Film, er bleibt selbst in diesen Momenten unaufdringlich und gewöhnlich. Er ist, wie Robin Wood sagen würde, »Hollywood at its best and most invisible«, oder, wie sich vielleicht hinzufügen ließe, »Hollywood at its most transgressive«. Film ist daher nicht die fragwürdige Form von Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit selbst erscheint als fragwürdige, theatralisierte Version eines Bildes von Wirklichkeit. Komik stellt nicht das Gegenstück zur Rationalität dar, ebenso wenig wie Wirklichkeit das Gegenteil von Illusion ist. Komik soll stattdessen im Sinne Cavells als Erweiterung und Fundierung von Erkenntnis verstanden werden, als Perspektive auf die Welt, die die moralische Vorstellungskraft ausbildet und Veränderungen möglich macht.

»Pursuits of Happiness« gibt Anweisungen zum Lesen der Komik eines Films, die darauf bestehen, sich mit dem ganzen Film zu beschäftigen, weil das Komische keine zusätzliche, dem Text hinzugefügte Qualität ist, so als könnte man dieselbe Geschichte einmal komisch und einmal ernst erzählen, sondern mit der Handlung auf sehr komplexe Weise verwoben ist. Daher erfordert die Auseinandersetzung eine Erforschung der Erfahrung, die das Komische und die Handlung so eng zusammenfügt, wie es der Film tut, wenn wir ihn unter-

haltend und gut, also so ästhetisch gelungen und signifikant finden, dass wir dieses Vergnügen mitteilen wollen.

Cavell schildert in seiner Auseinandersetzung mit Kants Beschreibung des ästhetischen Urteils Kritik als eine Handlung des Stellens impliziter Ansprüche, die sich auf versetzte Weise an Andere wendet und dabei immer die Gesamterfahrung eines besonderen Films und aller Filme im Auge hat. Es geht also nicht darum, das Komische als distinktes, dem Film anhaftendes Merkmal zu beschreiben und zu erklären, sondern es an eine Lesart des gesamten Films zurückzubinden. Cavell führt auf diese Weise in seinen Lesarten von Hollywoodkomödien einen Ansatz vor, der einen Schematismus der Auseinandersetzung mit populären Formen unterläuft, der immer von den aufhebenden, subversiven und ersetzenden Funktionen eines dem Film angehefteten komischen Effektes spricht. Cavell gibt eine Strategie vor, wie populäre Texte so gelesen werden können, dass deutlich wird, warum wir uns auf diesen und nicht auf jeden anderen ähnlichen Text bezogen haben. Diese Lesarten imaginieren eine Geschlossenheit des Bedeutungssystems und eine organische Einheit mit den von ihnen hervorgerufenen Effekten der körperlichen und sinnlichen Beteiligung, die dem Gegenstand nicht abgelesen werden, aber an ihm erfahren werden können. Dieser Zugang lässt sich, wie wir sehen werden, an einer Auseinandersetzung mit populären Fernsehformaten erproben, welche die Momente herausstellen wird, in denen der Zuschauer nicht aktiv über den Fernsehtext verfügt, sondern zu seinem Gegenstand wird.

DAS MELODRAMA DER PHILOSOPHIE: »CONTESTING TEARS«

»Contesting Tears – The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman«, die 1996 veröffentlichte Sammlung von Aufsätzen, ist als ein Gegenstück zu »Pursuits of Happiness« zu verstehen: Das Buch bezieht sich im Gegensatz zu den Komödien auf den negativ konnotierten Affekt des Leidens und Weinens im Melodrama. Die Filme erzählen weniger von einer Suche nach dem Glück, sondern handeln von Unglück und von Existenzmöglichkeiten unter widrigen Bedingungen. Es handelt sich bei den Gegenständen dieser Arbeit um Klassiker des Unterhaltungskinos, die auf ähnliche Weise wie die sieben Komödien der Wiederverheiratung dazu anleiten, über sie zu sprechen. Aber auch hier muss ein Widerstand überwunden werden, der sich der Auseinandersetzung mit diesen überaus populären Filmen in den Weg stellt. Dieses Kapitel wird darauf hinweisen, dass es sich hierbei um eine ähnliche Irritation des Gewöhnlichen handelt, die Cavells Lesarten der Filmkomödien so produktiv für eine Deutung der Populärkultur gemacht hat.

»Contesting Tears« bezieht sich auf den relativ schmalen Korpus von vier Filmen aus dem Zeitraum von 1937 bis 1948. Sie bilden das Genre der unbekanntenen Frau, das seinen Titel vom letzten Film des Zyklus, *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* von Max Ophüls erhält.

Alle Lesarten sind von dem Akzent einer Gegenlektüre bestimmt. Cavell versteht seine Auseinandersetzung mit diesen Filmen als Provokation, die auch gegen die Melodramendeutungen der feministischen Filmtheorie gerichtet ist. Er überspannt auf ungeschickte Weise den Bogen, wenn er von einer »weiblichen Bedingung der Philosophie« spricht (Cavell 1996, 33). Diese Bestimmung hat ihm in einer in der Zeitschrift *Critical Inquiry* ausgetragenen Kontroverse die überaus berechtigte Kritik von Tania Modleski eingehandelt (Modleski 1991, 9). Cavells Versuch, mit diesem Begriff auf eine passive Bedin-

Die früheste diesem Genre angehörende Arbeit ist King Vidor's *STELLA DALLAS* von 1937. Die von Barbara Stanwyck verkörperte Stella will mit ihrer Heirat mit dem nach einem Familienskandal in einer Kleinstadt Zuflucht findenden Stephen Dallas ihrem kleinbürgerlichen Milieu entkommen. Nach ersten Enttäuschungen verschiebt sie ihre Liebe auf die gemeinsame Tochter Laurel. Als diese Zugang zu der für Stella verschlossenen Welt der »feinen Leute« gewinnt, will die Mutter ihr nicht im Weg stehen und entfremdet auf überaus melodramatische Weise die Tochter von sich. Während die gängigen

Deutungen sich auf das Moment eines Opfers und einer Selbstverleugnung fokussieren, versucht Cavells Lesart Stellas ›Subjektwerdung‹ nachzuzeichnen. Auf ähnliche Weise wird im zweiten Vertreter des Zyklus, Irving Rappers *Now, Voyager* von 1942, der Prozess der Verwandlung der von Bette Davis gespielten Charlotte Vale von einer zurückgezogenen, verstörten Tochter aus gutem Haus in eine schöne, attraktive, selbstbewusste Frau häufig als Aufgabe der Möglichkeit der Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche gedeutet. Charlottes Liebe zu dem verheirateten Architekten Jerry wird als auf dessen Tochter verschoben verstanden, die in ihrer unglücklichen Existenz als Spiegelbild des Wissens um Charlottes eigene Verlorenheit betrachtet wird. Die Tochter wird durch die Zuneigung von Charlotte auf eine ähnliche Weise geheilt wie Charlotte durch die Therapie Dr. Jacquiths geheilt wurde. Aber Cavell liest auch diesen Film nicht als die Geschichte eines Opfers, sondern als die Geschichte einer Subjektwerdung, als eine sich an Motive Emersons anschließende ›Reise von der Konformität zum Selbstvertrauen‹. George Cukors *Gaslight* von 1944 ist ein im viktorianischen London spielendes Schauer-melodrama mit starken Anklängen an ästhetische Paradigmen des 19. Jahrhunderts, die die gemeinsamen Wurzeln von Theater, Oper und Film deutlich werden lassen. Die von Ingrid Bergman dargestellte Sängerin Paula heiratet den Pianisten Gregory (Charles Boyer) und kehrt mit ihm in ein Haus zurück, das zum Schauplatz eines Raubmordes an ihrer Tante geworden war. Gregory versucht seine Frau in den Wahnsinn zu treiben, um sich ungestört auf die Suche nach den Juwelen zu begeben, die er noch immer im Haus vermutet. Der Film konzentriert sich auf die Versuche, das Selbstbewusstsein der weiblichen Hauptfigur durch Manipulationen zu unterdrücken. Cavell setzt aber den Akzent

gung von Philosophie zu verweisen, basiert auf seiner Vorstellung von Philosophie als das Lesen von Texten und die Umkehrung der Leserichtung, durch die der Leser ins Blickfeld des Textes gerückt wird. Das Konzept wird weniger anstößig, wenn es auf das Motiv eines kindlichen und voraussetzungslosen Blicks auf Film übertragen wird. Diese Perspektive wird bereits von »The World Viewed« angedeutet. In »Contesting Tears« wird das Konzept etwas präziser dargestellt und als eine Alternative zu den von Jacques Lacan geprägten Ansätzen der Filmwissenschaft entworfen. In diesem Zusammenhang verzichtet Cavell auf das verfängliche Bild einer weiblichen, passiven Seite der Philosophie (Cavell 1996, 209).

Die vorliegende Beschäftigung mit »Contesting Tears« konturiert die Aneignung des Melodramas vor dem Hintergrund der Theorien, auf die Cavell in seinen Gegenlektüren Bezug nimmt. Die wichtigste These des Kapitels lautet, dass Cavell sich den Anliegen poststrukturalistischer Zeichentheorien zwar annähert, dabei aber versucht, den komplexen und selbstbewussten Zeichengebrauch des Melodramas in den Ansatz der Philosophie der Alltagssprache zu integrieren. Er versucht, wie er es in »Cities of Words« zusammenfasst, das filmische Melodrama als ein Feld der Kommunikation zwischen Frauen darzustellen (Cavell 2004, 279). Das Melodrama führt uns dabei Möglichkeiten der Existenz im Angesicht einer Bedrohung des Individuums durch widrige gesellschaftliche Bedingungen vor Augen. Durch diese positive Deutung des Melodramas lässt sich »Contesting Tears« als sehr wichtiger Beitrag zu einer Theorie verstehen, die sich mit der Aneignung des Zeichenreservoirs postmoderner Populärkultur in Film und Fernsehen beschäftigt. Das Kapitel konzentriert sich daher

auf die Darstellung der Möglichkeiten, bei Cavell und bei anderen Theorien, Zeichen zu lesen, zu deuten und anzueignen.

5.1 Lesarten des Melodramas

Cavell betrachtet das Melodrama als mindestens so ertragreich für die Philosophie wie das verwandte Genre der Komödie der Wiederverheiratung:

»I regard them as full companions of the remarriage comedies from which I take them to derive, hence among the high achievements of the art of film – worthy companions in intelligence, in seriousness of artistic purpose, in moral imagination, and even in a sense in wit. They are of course less ingratiating than those comedies; but then so much of film, and so much in the rest of culture is less ingratiating. But films like *GASLIGHT* and *STELLA DALLAS* are so often the reverse of ingratiating that it becomes painful to go on studying them. A compensating profit of instruction must be high for the experience to be justified« (Cavell 1996, 7).

Er konstatiert hier allerdings einen entscheidenden Unterschied zur Komödie der Wiederverheiratung. Konstitutiv für das Schreiben von »Pursuits of Happiness« ist die Verbindung zwischen einem befriedigenden Erlebnis und einer Aufarbeitung, die sich von der Intensität des Vergnügens leiten lässt. Dies ermöglicht dem Schreibenden eine Position einzunehmen, in der sich die Diskurse auf befriedigende und befruchtende Weise überschneiden. Cavell artikuliert daher auch offen die Freude, die ihm das Schreiben von »Pursuits of Happiness« bereitet habe. Im Gegensatz dazu spricht er von dem eher leidvollen, schwierigen Studium des Melodramas (ebd., 11). Dennoch bezieht er sich auf Filme, die ihn unterhalten und einen massiven Eindruck hinterlassen haben und durch die Nachhaltigkeit des von ihnen bereiteten Vergnügens dazu auffordern, gelesen zu werden. Die Nachhaltigkeit des Interesses weist darauf hin, dass die Filme etwas haben, das dieses Interesse belohnt. Cavell findet dies in ihrer Darstellung eines weiblichen Begehrens nach Erkenntnis (ebd.). Er weist aber auch darauf hin, dass ein Widerstand überwunden werden muss, um diese Filme lesbar zu machen. Dies ordnet Cavell in eine lange Auseinan-

seiner Lesart auf Paulas Versuche, ihre Stimme angesichts eines existenzbedrohenden Wahnsinns auf versetzte Weise wiederzufinden. Der letzte Beitrag, *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (1948), basiert auf einer Vorlage Stefan Zweigs und erzählt die Geschichte einer Verknennung. Ein junges Mädchen, von Joan Fontaine dargestellt, verliebt sich im Wien der Jahrhundertwende in ihren Nachbarn, einen attraktiven Pianisten (Louis Jourdan). Sie begegnet ihm im Laufe der Jahre bei verschiedenen Gelegenheiten, wird aber nie von ihm wiedererkannt. Der auf ihrem Totenbett verfasste »Brief einer Unbekanten« führt ihm das Ausmaß des von seiner Verknennung angerichteten Unheils vor und bildet den Rahmen dieser Erzählung. Es ist von den vier Filmen, die Ophüls in Amerika drehen konnte, der »europäischste«, nicht nur was den Schauplatz, sondern auch was die Ausprägung eines manieristischen Stils angeht, für den Ophüls bekannt geworden ist.

dersetzung mit dem Melodrama ein, die von dem Versuch bestimmt war, sich ein missachtetes Genre anzueignen. Der wichtige Kontrast zwischen der Aneignung des Melodramas in der feministischen Filmtheorie und der von Cavell besteht darin, dass bei Cavell das, was Bedeutung hat, auch sichtbar ist.

Der Widerstand gegen das Melodrama resultiert aus der Abneigung philosophischer Ästhetik gegen die affektiven Reize des Weinens, während das reflexive und verneinende Potenzial des Komischen in der Theorie immer positiver gesehen wurde. Das Weinen ermöglicht emotionale und nicht rationale Beteiligung. Die Aneignung des Melodramas muss sich also gegen die Ansicht wenden, dass das Emotionale den Blick auf die Welt verstellt. Diese Aneignung wurde aus dem Grund als wichtig betrachtet, weil mit der Verachtung des Genres auch die Verachtung seiner meist weiblichen Rezipienten einherging. Christine Gledhill skizziert in der Einleitung zu »Home Is Where the Heart Is« (1987), einer Sammlung wichtiger Texte zum Melodrama, die Wiederannäherung an das Melodrama als eine Reaktion auf die Tradition einer von der Autorentheorie geprägten Filmkritik, deren Vorlieben sich auf Genres wie den Western und den Film Noir oder auf Regisseure wie John Ford und Howard Hawks bezogen. Autorentheorie sei, so Gledhill, vom ästhetischen Paradigma des Realismus bestimmt, in dem es, anders als im Melodrama, keinen störenden Kontrast zwischen Stil und Narration gibt. Das Melodrama dagegen ist eine hybride Kunstform, die im 19. Jahrhundert als das Produkt einer Popularisierung des Theaters entsteht. Im Melodrama des Theaters wird ein auf Affekte und Massenwirksamkeit zielender Stil mit den Inhalten der klassischen Tragödie gemischt (Gledhill 1987, 18). Als Kritik an einer uneingestanden Präferenz für Filme mit einem homogenen Stil entwickelt sich basierend auf zeichentheoretischen Erkenntnissen ein Ansatz, der diese Hybridität, die dem Melodrama als Genre eingeschrieben ist, als einen produktiven Antagonismus zwischen Stil und Narration begreift und dabei Strategien entwickelt, das Künstliche, Aufdringliche und die Inkohärenz des melodramatischen Textes zu interpretieren. Die Konzentration auf den stilistischen Exzess führt zu einem hintergründigeren Verfahren des Gegen-den-Strich-Lesens: »Formal contradiction became a new source of critical value because it allowed apparently ideologically complicit films to be read ›against the grain‹ for their overt critique of the represented status quo« (Gledhill 1987, 6).¹⁰⁶ Damit werden Filme als interessantes Untersuchungsfeld für eine Studie von Widersprüchen gewonnen, bei der die Filme auf dem Feld der Theorie eine Rehabilitierung erfahren, die einzelnen Filme selbst aber abgewertet werden. Mary Ann Doane spricht zum Beispiel in »The Desire to Desire«, ihrer Studie zum Melodrama der 1940er Jahre,

von der Neigung der Überidentifikation des weiblichen Betrachters des Melodramas:

»There is a certain naiveté assigned to women in relation to systems of signification – a tendency to deny the process of representation, to collapse the opposition between sign (the image) and the real – to misplace desire by attaching it too securely to a representation« (Doane 1987, 1).

Doane macht hier deutlich, dass sich die Rezeption nicht auf das bezieht, was das Zeichen denotiert, sondern auf die Konnotationen, die intensiven Gefühle, die durch die Repräsentation ermöglicht werden. Die Filme werden fehlinterpretiert, denn die filmischen Zeichen verlieren ihre Referenz auf die Wirklichkeit, die durch eine Referenz auf das Gefühl ersetzt wird. Die Filme bieten sich als Objekte einer Untersuchung an, nicht weil sie eine authentische weibliche Subjektivität darstellen und ermöglichen, sondern weil sie ein Set von klassischen, den Frauen zugeschriebenen Haltungen ausprägen, die mit dem weiblichen Verhältnis zum »gaze« zu tun haben (ebd., 4). *Gaze* bezeichnet als ein aus der Lacan'schen Psychoanalyse stammender Begriff die Unterscheidung zweier Beziehungen zur Welt: über den Blick zu verfügen und Andere zum Objekt zu machen oder dem Blick ausgesetzt zu sein und dessen Objekt zu werden. Doane bezieht sich hier auf Laura Mulvey, die in »Visual Pleasure and Narrative Cinema« (1975) den Hollywoodfilm als eine Strategie des Blicks interpretiert hat, der Frauen zu passiven Objekten macht und Männern den aktiven Blick zuordnet (vgl. ebd.). Dass sich Frauen mit dem Gefühl und nicht mit der Repräsentation identifizieren, dass sie durch die Filme zu Objekten der Wahrnehmung werden, gibt gute Gründe für eine herablassende Haltung gegenüber den Filmen. Mulveys Ansatz hat aber sehr wichtige politische Implikationen und ermöglicht eine strategische Form der Kritik am Unterhaltungsfilm. Cavell wendet sich dennoch gegen diesen Zugang, weil er zu einer uniformierenden Analysemethoden führt – zu einem zuschreibenden, symptomatischen Sehen, das keine oder zu wenige Unterscheidungen trifft.

Cavells Verteidigung des Melodramas

Cavell wendet sich gegen diesen Zugang, weil damit die Neigung verbunden ist, die Filme undifferenziert einer ideologiekritischen Interpretation zuzuführen und ihnen mit Herablassung zu begegnen (Cavell 1996, 7). Es wird über die Filme gesprochen ohne ihnen die für Cavell so wichtige Möglichkeit zuzugestehen, ein Wissen über sich selbst und die Bedingungen, in denen sie entstehen, zu haben. Denn die Filme formulieren durch die Intensität der Erfahrung, die sie ermöglicht haben, einen Einspruch gegen einen Zugang, der sie

unterschiedslos zu Gegenständen einer Auseinandersetzung mit Repräsentation, Sehornungen, Widersprüchen und Unterdrückung macht. Cavell geht nicht nur von der ›Stärke‹ der Erfahrung aus, sondern er sieht diese Filme auch als beteiligt an einem »ancient set of quarrels«, das heißt, sie denken über etwas nach, worüber auch die Philosophie nachgedacht hat (Cavell 1996, 24). Ob sich die Melodramen in ähnlicher Weise als Philosophie lesen lassen wie sich die Texte einzelner Denker als Philosophie lesen lassen, beantwortet er, wie in »Pursuits of Happiness«, eher ausweichend mit der Infragestellung beider miteinander verknüpfter Bereiche: Es ließe sich weder die Qualität von Philosophie noch von Filmen genau bestimmen; was eine Auseinandersetzung mit Gedanken in unterschiedlichen medialen Erscheinungsformen motiviert, ist die Überzeugung, dass sich die Gegenstände für diese Form des philosophischen Nachdenkens über sie eignen. Grundsätzlich in Frage zu stellen, ob sich Film und Philosophie in dieser Form angleichen lassen, beraube uns einer produktiven Möglichkeit, ein mit diesen Filmen in Verbindung gebrachtes intellektuelles Erlebnis zu rekonstruieren (ebd., 24f).

Cavell weist aber auch darauf hin, dass es in den beschriebenen Filmen tatsächlich Figuren gibt, die dem Stereotyp der Theorie entsprechen, indem sie sich mit der Repräsentation (dem Gefühl) und nicht mit dem Repräsentierten (der Wirklichkeit) identifizieren. Nur handele es sich dabei nicht um die Frauen in den Filmen und ihrem Publikum, sondern um die männlichen Figuren dieser Filme, die sich dem Verlangen der weiblichen Figuren nach Erkenntnis in den Weg stellen (ebd., 23). ◀107 Vor dem Hintergrund dieser männlichen Deformationen des Bildes von Wirklichkeit, die sowohl ein aktives Moment der Manipulation (gewollt oder ungewollt) als auch ein passives Moment des Nicht-Wissens beinhaltet, formuliert Cavell ein weibliches Begehren nach Wissen und der Bestimmung ihrer Wirklichkeit: »What does the woman want to know and to be known? The suggestion is lodged that the answer may be more than men can imagine on their own« (ebd.).

Hier verschränken sich wieder wie in den Filmen des Genres der Komödie der Wiederverheiratung die Perspektiven zwischen dem, was der Film erzählt, und dem, was die Zuschauer erfahren. Die Betrachter können sich, egal ob weiblich oder männlich, zu einer Fantasie über das Wissen der Figuren und der Entwicklung ihrer Persönlichkeit im Film angestoßen fühlen. Das heißt, Frauen werden ebenso zu Opfern eines Blicks, der in der Erzählung zu finden ist, wie eines Blicks, der sich auf den Film richtet: Bette Davis als unattraktive, scheue Frau; Stella Dallas, die sich in ihren geschmacklosen Kleidern dem Spott der Bewohner des Ferienhotels aussetzt; Joan Fontaine als Mensch, der nicht wiedererkannt wird; Ingrid Bergmann als dem Wahnsinn nahes Opfer einer Mani-

pulation. Aber dies ist kein Produkt eines problematischen Repräsentationszusammenhangs im Hollywoodkino, sondern es ist ein Thema der Filme. Die Betrachter nehmen keine Haltung ein, die die Frauen zum Objekt ihres (anspruchsvollen, über die Repräsentation nachdenkenden) Wissens macht. Cavell untersucht die Filme auf einen konkreten Erkenntniszweck hin, der nicht davon zu trennen ist, was und wie der Film erzählt. Es gibt also keine Notwendigkeit für den Film, sich von der Tatsache, ein Film zu sein, durch selbstreflexive und überkünstliche Elemente abzugrenzen.

Die melodramatische Einbildungskraft: Die Sprachkritik des Melodramas

Cavell bezieht sich an einigen Stellen auf Peter Brooks Arbeit »The Melodramatic Imagination«, die häufig im Zusammenhang mit Theorien des Melodramas angesprochen wird, weil sie Widersprüchlichkeit als strukturelles Moment dieser Form identifiziert. Brooks beschäftigt sich weniger mit dem Melodrama als Genre, sondern mit einem spezifischen »mode of conception and expression« und einem »semantic field of force« (Brooks 1976, XIII). Ihn interessiert, wie in der ›melodramatischen Einbildungskraft‹ der Erfahrung und dem Erleben Sinn verliehen wird. Brooks weist auf die gesellschaftlichen und ästhetischen Zusammenhänge hin, die diese Form hervorgebracht haben. Das Melodrama entsteht im Zuge der Säkularisierung und es versucht Moral in einer ›entzauberten‹ Welt der modernen bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu fundieren. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich der exzessive Ausdruckszwang des Melodramas:

»The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on a stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized gestures the whole lesson of their relationship« (ebd., 2).

Transzendenzverlust und Kontingenz führen das Melodrama und seine Darsteller dazu, auf andere Weise die Rückversicherung auf eine nicht mehr gegebene Instanz zu finden. Die Übertreibungen und Überhöhungen richten sich darauf, »to perceive and imagine the spiritual in a world voided of its traditional sacred, where the body of the ethical has become a sort of deus absconditus [...]« (ebd., 11). Das Melodrama kann in diesem Zusammenhang als ein *Verfahren* betrachtet werden, welches die Tätigkeit einer des metaphysischen Zusammenhangs beraubten moralischen Reflexion ersetzt, und aus diesem Grund leistet es mehr als nur die problematischen Verhältnisse wiederzuspiegeln. Brooks Darstellung ist deswegen interessant, weil sie auf einen alternativen Repräsentationsmodus vor dem theoretischen Hintergrund einer semio-

tischen und ideologiekritischen Infragestellung von Sprache hinweist: Exzess, Emotion und Affekt werden zu Trägern ›authentischer‹ Erfahrung der Entfremdung und des Verlusts:

»The gestures which fill the gap reach toward other meanings which cannot be generated from the language code. They often take the form of the message of innocence and purity, expressed in an immediate inarticulate language of presence: a moment of victory of pure expression over articulation« (Brooks 1976, 72).

Der ›reine Ausdruck‹ erweitert eine Sprache, deren Defizite und Limitationen von der Theorie hervorgehoben werden. Brooks scheint damit eine durch den Strukturalismus und Neostrukturalismus geübte Kritik an der Sprache auf das Melodrama des 19. Jahrhunderts rückzuprojizieren. Er versucht so Elemente ihres Zeichenmodus des Melodramas vor einer Fundamentalkritik an Sprache und Gesellschaft zu retten, die das Melodrama nur als Teil eines bürgerlichen Repräsentationssystems betrachten kann. Dafür entwickelt er die Vorstellung eines reinen Signifikanten, der von der Aufgabe der Referenzfunktion befreit ist und dadurch von den Kategorien dieser Kritik nicht erfasst wird (ebd., 53). Diese Vorstellung überschneidet sich mit dem Signifikanten in Doanes Konzept der Überidentifikation, und Brooks zeigt damit seine Affinitäten zum sprachkritischen Jargon semiotischer Theorie, aber er bestimmt diesen reinen Signifikanten positiv als eine Erweiterung der Sprachmöglichkeiten.

Dieses positive Moment ist wichtig für eine Überführung des Zeichengebrauchs des Melodramas von der Zeichentheorie auf das Feld der Philosophie der Alltagssprache. Cavell formuliert in ähnlicher Weise, teilweise im Anschluss an Brooks, eine Spannung zwischen Zeichen unterschiedlicher Ordnung als Ausdruck einer Entfremdung, die den Zwangscharakter von sprachlichen Ordnungen herausstellt und sich diesen zu entziehen versucht: »It is like searching for the power of a word when the conditions of language have been lost« (Cavell 1996, 42). Als Philosoph, der der Schule der Philosophie der Alltagssprache entstammt, hat seine Kritik aber andere Konnotationen. Cavell überbetont nicht den Antagonismus zwischen Ausdruck und Sprache. Die Zeichen anderer Ordnung fallen nicht aus dem System der Sprache oder der Repräsentation heraus. Ausdruck oder Expressivität stellen ein konstitutives Merkmal von Sprache dar. Die natürliche Sprache ist selbst schon die expressive Sprache, inkorporiert also in sich bereits die exzessive Sprache der theatralischen Gesten im Melodrama. Und auch die Situation, die zum Verlust der Bedingungen von Sprache führen kann, hat bei Cavell einen anderen Akzent: Sie resultiert aus einer permanenten menschlichen wie philosophischen Krise der Glaubwürdigkeit unserer Beziehung zur Welt, aus dem epistemologischen Defizit, das den

Skeptiker interessiert und das in asymmetrischen Verhältnissen und Unterdrückung Ausdruck finden kann. Diese Krise ist aber nur Ausdruck *einer* Seite unserer Beziehung zu Sprache und Welt. Wir sind nicht davon determiniert, weil Sprache und Sprechen in gleichem Maße die Mittel dazu bereitstellen, diese Krise zu bewältigen und in dieser Welt heimisch zu werden.

Die ›weibliche‹ Stimme: GASLIGHT.

Cavells Theorie des Melodramas, so soll hier deutlich werden, verortet dessen Darstellungsformen in der gewöhnlichen Sprache und einer philosophischen Deutung des Gewöhnlichen. Cavell stellt damit einen wichtigen Kontrast zu konkurrierenden Theoriemodellen her und setzt Populärkultur einer anderen Form der Perspektivierung aus. Wenn das Melodramatische als Teil der gewöhnlichen Sprache betrachtet wird, wird es nicht als Reaktion auf äußere Bedingungen verstanden, sondern als Fortsetzung und Modifikation einer Asymmetrie, die der Sprache und der Wirklichkeit schon immer eingeschrieben ist. Der Ansatz bietet uns auch eine Möglichkeit, die Ablehnung des Melodramas zu verstehen. Cavell beschreibt in seiner Auseinandersetzung mit dem Skeptizismus eine Neigung der Philosophie, bestimmte Aspekte der Wirklichkeit und des Gewöhnlichen zu verleugnen. In ähnlicher Form kann man die Ablehnung des Melodramatischen als einen Aspekt der Leugnung des Populären und des Gewöhnlichen betrachten. Diese Herablassung lässt sich mit dem philosophischen Skeptizismus und seiner Kritik an der gewöhnlichen Sprache vergleichen. Beide Haltungen haben beispielsweise das ›falsche‹ Vergleichsobjekt der besseren Kultur oder der reineren Sprache, die aber ohne die negative Kontrastfigur unbestimmt bleiben. Diese Neigung zum Skeptizismus entdeckt Cavell beispielsweise im philosophischen Verfahren der Dekonstruktion, das sich nur auf innertextliche Beziehungen fokussiert und Referenzialität leugnet, oder im logischen Positivismus, der von der Sprache reine Deskriptivität fordert, die keinen Platz für die Ambiguitäten der gewöhnlichen Sprache lässt (ebd., 39). Cavells Deutung des Melodramatischen macht das vieldeutige, hybride und unreine Zeichen zu einem Teil der gewöhnlichen Sprache. Aber Cavell weist auch auf die Melodramatik des Skeptizismus selbst hin. Die Unzufriedenheit über die Limitationen der Sprache und des Menschen findet in der ›melodramatischen Geste‹ der übertriebenen Verleugnung der Wirklichkeit Ausdruck. Wittgensteins skeptizistischer Einflüsterer imitiert die philosophischen Einwände gegen den Alltag als eine »melodramatische Antwort auf eine melodramatische Entdeckung« (ebd.). Und Cavell weist auch auf die melodramatischen Qualitäten von Descartes hin, dessen hyperbolischer Zweifel an den Erscheinungen der Außenwelt in den »Meditationen« auch Ausdruck eines

Zweifels an der eigenen Identität ist (vgl. ebd., 51 und 153f). Das Übertriebene der Furcht davor, dass das Leben nur ein Traum ist, verstrickt die Philosophie in den Zusammenhang des Melodramas. Die Furcht ist Ausdruck von Weltflucht, Ausschluss, Unterdrückung und Manipulationen, die die Nachtseiten unserer Begrenzung durch die Sprache darstellen. Und daraus resultiert auch eine hysterische Angst davor, sich mitzuteilen, sichtbar zu werden, lebendig zu sein oder sich auf falsche Weise mitzuteilen und sich zu verraten. Cavell bezieht daher Brooks Beschreibungen eines Wunsches, alles auszudrücken, auf eine Bedingung der massiven Infragestellung der menschlichen Stimme:

»[...] I am led to stress the condition that I find to precede, to ground the possibility and the necessity of ›the desire to express all‹, namely the terror of absolute inexpressiveness, suffocation, which at the same time reveals itself as a terror of absolute expressiveness, unconditioned exposure; they are the extreme states of voicelessness« (ebd., 43).

Die Angst vor Stimmverlust führt in den Melodramen zu einer Suche nach der eigenen Stimme, deren Besitz die Existenz sichern würde. In dem Film *GASLIGHT* wird diese Suche dadurch problematisiert, dass die von Ingrid Bergmann gespielte Heldin manipuliert wird und in den Wahnsinn getrieben werden soll: Die sich ihr bietenden Ansichten der Welt sind problematisch, weswegen sie auf ähnliche Weise wie Descartes – aber unfreiwillig – zu einem Zweifel an der Wirklichkeit der Wirklichkeit verleitet wird, der ihr einen sicheren Existenzraum nimmt (ebd., 48).

Das Cartesianische Cogito begrenzt sich in dieser Betrachtung nicht mehr auf das Feld einer philosophischen Auseinandersetzung mit der Welt. Die Existenz des eigenen Ichs festzustellen kann vielmehr als Reaktion auf eine Angst verstanden werden, die bereits Emerson in seinen Werken beschrieben hat. Cavell bezieht sich hier auf einen Aufsatz aus seiner Essaysammlung »In Quest of the Ordinary«, die sich mit der englischen und amerikanischen Romantik beschäftigt (Cavell 1988). Er beschreibt darin, wie Emerson die Feststellung von Descartes und die damit verbundene Herstellung von philosophischer Gewissheit in den Kontext der amerikanischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und ihrer Probleme versetzt (ebd., 106f). Emerson fordert den Mut, ›Ich‹ zu sagen: »Der Mensch ist furchtsam und meint, sich ständig entschuldigen zu müssen; er steht nicht mehr aufrecht da; er wagt nicht zu sagen: ›Ich denke‹, ›Ich bin‹...« (Emerson 1983, 56f). Dieses vom Konformitätsdruck der aufkommenden Massengesellschaft bedrohte Ich findet sich wieder, wenn der Existenzbeweis in einer sich der Welt auf empfindliche Weise exponierenden Form geschieht:

»A certain willingness for visibility is the way Emerson puts his version of the cogito's demand in his taking on of Descartes for America, and his claim that we are ashamed of the exposure of ourselves to the consciousness of others (say, of otherness, so of exposure to ourselves); from which Emerson draws the conclusion that we mostly do not exist, but haunt the world, ghost of ourselves« (Cavell 1996, 71).

Der Wille zur Sichtbarkeit, der die Angst davor nimmt, sich den Blicken Anderer auszusetzen, sich auf empfindliche Weise zu exponieren, in der Welt zu existieren und sie nicht heimsuchen zu müssen, ist eine Eigenschaft, mit der der Star des Hollywoodfilms beschrieben werden kann. Das bezieht sich vor allem auf die Fähigkeit von Schauspielern oder Schauspielerinnen, sich mit übertriebenen expressiven Gesten sichtbar zu machen. Diese Art von Existenz habe aber, wie bei Descartes und bei Emerson, einen Preis:

»The price of Descartes' proof of existence, of the mind's inability, as it were, to doubt itself, to doubt that it doubts, is that our relation to our bodies is attenuated; the price of Emerson's proof of existence, our exposure to the consciousness of otherness (say or subjection to surveillance), is that our relation to ourselves is theatricalized, publicized. It is no wonder that it is in melodrama, and in movies, that such matters are worked out« (ebd., 71f).

Der Leugnung des Körpers und dem Rückzug auf eine private Sphäre des Bewusstseins bei Descartes steht eine Affirmation des Körpers, das Öffentlich-Machen des Ichs bei Emerson gegenüber. Beiden geht es darum, etwas zu beweisen, das auf dem Spiel steht. Der Rückzug auf Innerlichkeit bei Descartes bedeutet, nicht einer über äußere Zeichen operierenden Vermittlung zu vertrauen, dass Sprache und Gesten fragwürdig geworden sind. Bei Emerson sind es gerade diese äußeren Zeichen, die Existenz bezeugen und nach außen tragen, und diese Bezeugung kann im Film ihr Medium finden. Die Figuren des Films werden verletztlich, weil die Theatralisierung des Ichs in einem öffentlichen Raum stattfindet. Das ist die Entdeckung des Melodramatischen, das es zu einem wichtigen Bereich der Bestimmung von Freiheit und Existenz werden lässt (ebd., 10). Die von zahlreichen Theorien als problematisch betrachtete Sichtbarkeit des weiblichen Körpers im Film wird als eine Existenzoption herausgestellt, als eine Aneignung von Zeichen, die eine vieldeutige Selbstrepräsentation erlaubt.

Cavell bezieht die Auseinandersetzung mit einem melodramatischen Existenzbeweis vor allem auf George Cukors Film *GASLIGHT*, der die Sichtbarwerdung des von Ingrid Bergman gespielten Charakters als das Wiederfinden ihrer Stimme verhandelt. Als Paula erobert sie sich am Ende des Films in einer »Arie des Wahnsinns und der Rache« (ebd., 59) den Raum einer buchstäblich



Abb. 15: GASLIGHT,
Arie der Rache und des Wahnsinns

»verrückten«, weil versetzten Existenz. In einem überaus melodramatischen Monolog, der auf den Dagger-Monolog aus »Macbeth« anspielt, wendet sie den von ihrem Mann durch Manipulationen suggerierten Wahnsinn gegen ihn. Sie wird auf theatralische Weise sichtbar, bezahlt aber den Preis für die Herstellung ihrer Existenz mit dem Akzeptieren des eigenen Wahnsinns, der dem Wahnsinn der Existenz oder der Gesellschaft Rechnung trägt (ebd., 60).

Paulas melodramatische Existenzform trägt neben dem Kennzeichen der Unabhängigkeit auch das einer schmerzlichen Einsamkeit. Das unterscheidet die Melodramen von dem in »Pursuits

of Happiness« dargestellten Ringen um Gegenseitigkeit, das die Beziehungen der weiblichen und männlichen Hauptfigur in den Komödien bestimmt. Unabhängigkeit und Einsamkeit sind nicht das Produkt einer Reflexion oder eines Erkenntnisprozesses, sondern das einer Transformation, was zunächst eine deutliche Beziehung zur Komödie der Wiederverheiratung herstellt, in der Anerkennung ebenfalls von einer die Perspektive auf die Welt verändernden Erschütterung abhängig ist. In den Melodramen findet dieser Veränderungsprozess allerdings nicht in der Konversation mit der gleichrangigen Figur eines Mannes statt, sondern wird alleine durchlaufen. Das Fehlen eines kommunikativen Feldes im Film und nicht die vermeintliche Negativität des Affektes des Leidens ist der entscheidende Unterschied zwischen den Komödien und Melodramen. Aber dieses Fehlen wird dadurch kompensiert, dass die Filme selbst in das kommunikative Feld verwandelt werden, mit dessen Hilfe die Figuren mit dem Zuschauer kommunizieren (ebd., 213f). Um dies zu illustrieren, greift Cavell wie in »Pursuits of Happiness« gelegentlich auf eine spekulative Technik zurück, die mögliche (fantasierbare) innere Monologe der Figuren übersetzt. Er kommentiert auf diese Weise das Verhältnis der Frauen der Melodramen zu ihren Kolleginnen der Komödien:

»You may call yourself to have found a man with whom you can overcome the humiliation of marriage by marriage itself. For us, with our talents and tastes, there is no further happy education to be found there; our integrity and metamorphosis happens elsewhere, in the abandoning of that *shared* wit and intelligence and exclusive appreciation« (ebd., 6).

Diese Position bedingt eine eigenständige Subjektivität und kann nicht als etwas verstanden werden, was Mary Ann Doane die Negation eines Cartesia-

nischen ›Ichs‹ nennt, d.h. das Ich tritt nur als Effekt der Sprache oder als das Produkt einer ›méconnaissance‹ im Lacan'schen Sinn auf, als »subject to« und nicht »subject of« (Doane 1987, 11). Für Cavell ist es jedoch wichtig, die Figuren als »subject of« zu begreifen und zu zeigen, dass die Frauen nicht als Opfer des Films verstanden werden, nicht als Figuren, die leidend die Welt erfahren und dieses Leiden zum Thema des Films werden lassen. Cavell beschreibt sozusagen eine Wiedereinsetzung des Cartesianischen Subjekts, das sich der Welt und seiner Reize zu entziehen versteht (wohingegen die Theorie, auf die sich Doane beruft, diesen Rückzug selbst als eine sprachliche Operation, als die Erfindung eines Raums von Subjektivität, den es nicht gibt, beschreiben würde). Die weiblichen Hauptfiguren des Melodramas der unbekanntenen Frau ziehen sich an einen einsamen Ort zurück, der gleichzeitig ein Ort der Transzendenz, der Überschreitung ist. Es ist keine Idylle, die wie die grüne Welt der Shakespearekomödien oder Connecticut in den Wiederverheiratungskomödien die Figuren zu einer intimeren und erfüllteren Form der Zweisamkeit ermächtigt (Cavell 1996, 6). Der Kampf um Anerkennung, der in den Komödien eine vorläufige Lösung findet, kommt in den Melodramen zu keinem guten Ende oder findet gar einen Anfang, weil die Männer keine geeigneten Objekte für diese Auseinandersetzung darstellen. Dies scheint auf einen gesellschaftlichen, politischen Antagonismus zu verweisen, der zunächst nicht zu lösen ist:

»I speculate that there is an antagonism in the melodramas (typically civilized in manner) that preempts or displaces the battle of sexes. I discuss the amatory wars of the comedies as struggles for acknowledgment; in the melodrama this is avoided or renounced: the man's struggle there is, on the contrary, a struggle against recognition. The woman's struggle is to understand why recognition by the man has not happened or has been denied or has become irrelevant, hence may be thought of as a struggle or argument (with herself) over her gender« (ebd., 30).

Den Figuren wird die Anerkennung durch Andere verweigert, daher ziehen sie sich auf ihre Subjektivität zurück, die einen Ort bereithält, von dem aus man die Welt betrachten und beurteilen kann. Subjektivität bedeutet aber auch eine Isolation, die bis an den Rand des Wahnsinns führen kann (ebd., 16). **108** Es gibt eine Lösung für dieses Defizit, das zur Verweigerung von Anerkennung führt; es ist aber keine gute Lösung, weil der Kampf in einem Zusammenhang stattfindet, der nur unbefriedigende Lösungen zulässt. Cavell beschreibt dieses Defizit zugleich als philosophische Bedingung des Menschseins (die Neigung zur Weltverleugnung, der unstillbare Wunsch nach metaphysischer Sicherheit) wie auch als Folge unterdrückender Mechanismen der Gesellschaft. Skeptizismus ermöglicht es, die Bindungen zur Welt zu lösen und beziehungslos von einem exklusiven, sicheren Ort aus die Welt zu betrachten und zu be-

urteilen. Philosophie bietet auf diese Weise Trost, kompensiert einen lebensweltlichen Verlust durch das Angebot einer transzendenten Position.⁴¹⁰⁹ In den Melodramen gibt es auf dieser Option aufbauend einen ebenso resignativen wie entschlossenen Rückzug von der Welt, der über das hinwegtröstet, was einem (in dieser Welt, in dieser Gesellschaft, in diesem Film) nicht zugestanden wird.

Diese Filme formulieren und entwickeln eine neue Möglichkeit der Existenz, indem sie die Geschichte einer Subjektwerdung erzählen und dabei den modernen Status von Frauen, den Wert ihrer Erfahrungen und ihres Wissens im 20. Jahrhundert bestimmen. Einer der Subtexte der Filme ist dementsprechend Emersons Vorstellung einer Reise von der Konformität zum Selbstvertrauen:

»The Emersonianism of the films I have written about as genres depict human beings as on a kind of journey – using terms of Emerson’s as drastically overfamiliar as they are drastically underinterpreted – a journey from what he means by conformity to what he means by self-reliance; which comes to saying (so I have claimed) a journey, or path, or step, from haunting the world to existing in it; which may be expressed as the asserting of one’s *cogito ergo sum*, one’s own ‚I think, therefore I am‘, call it the power to think for oneself, to judge the world, to acquire [...] one’s own experience of the world« (ebd., 220).

Subjektwerdung wird als die Suche nach einer Stimme beschrieben. Eine Stimme zu haben bedeutet aber, wie Cavell auf das Beispiel einer Opernsängerin verweisend feststellt (ebd., 16), mehr als nur sprechen zu können oder über Worte zu verfügen. Diese Stimme und diese Existenzform nutzen den Reichtum der zur Verfügung stehenden Zeichen und Gesten, um der von Brooks beschriebenen Neigung »to express all« zu folgen. Cavell entwickelt in seinen Arbeiten deswegen die Vorstellung einer weiblichen Stimme in der Philosophie, weil sie im Gegensatz zur männlichen den Rückzug von der Welt nicht als Stimmlosigkeit, als Rückzug von der Sprache versteht, sondern sich eine bestimmte Form von Expressivität erhält, die, mit den Worten Emersons gesprochen, keine Angst vor Sichtbarkeit hat. Die Figuren operieren mit Zeichen, aber sie kreieren ein privates Symbolsystem, das sich einer geteilten Referenz verweigert, so dass Sichtbarkeit nicht Machtverlust, sondern Machtgewinn verkörpert und eine verschobene Form von Privatheit bedeutet.

Die Filme stellen diesen Existenzmodus dar; er muss nicht entdeckt oder in sie hineingelesen werden. Dass die feministische Theorie diese Stimme des Films verleugnet und sich damit auch gegen die Stimme der weiblichen Figuren in den Filmen richtet, ist daher der Hauptvorwurf Cavells. Er will darauf hinweisen, dass die feministische Theorieführung den Eindruck erweckt, dass erst ein exklusives Wissen etwas erschließt, das der Film selbst nicht vermitteln kann

(Cavell 1990b, 239). Dem Film wird nicht die Fähigkeit zugestanden, für sich selbst zu sprechen, Möglichkeiten und Meinungen nicht allein zu repräsentieren, sondern auch zu formulieren, was ihn erst zu einem produktiven Gegenstand der Philosophie, wie Cavell sie versteht, machen würde (Cavell 1996, 127). Cavell nimmt das den Filmen abgerungene Wissen so ernst, dass es ihm unangemessen erscheint, es als das Produkt von Theorien zu verstehen, die vorgeben, etwas lesbar zu machen, das zuvor in dieser Form unlesbar war.

Der Konflikt zwischen der feministischen Literatur zum Melodrama und Cavells Zugang, der vor allem in der Kontroverse mit Modleski hervortritt, hat viel mit den unterschiedlichen Implikationen dieser Diskurse zu tun. Die feministische Theorie versteht sich auch als das politische Instrument einer Kritik, die der Populärkultur einen fragwürdigen Status verleiht, aber zugleich, wie Modleski deutlich macht, einen Gegenstand, der mit weiblicher Rezeption in Zusammenhang gebracht wird, vor seiner kulturellen Verleugnung bewahrt. Angesichts der Tatsache, dass erst Texte wie Modleskis »Rhythmen der Rezeption« (1987) einen Gegenstand wie die Fernsehsoap für die Theorie zugänglich gemacht haben, wird verständlich, dass Cavells Kritik als Provokation verstanden wird. Cavell kritisiert aber vor allem, dass der Zugang der feministischen Filmtheorie eher den Gegenstand und dessen Beziehung zu seinen Lesern fokussiert, sich aber die Kritikerin nicht selbst als Leser von Texten begreift. Es fehlt die in »The World Viewed« beschriebene Ebene der Entsubjektivierung, in der dem Filmtext ein Wissen zugestanden wird, das der Lesende noch nicht hat. Cavell hat den Wunsch, einer Vorstellung zu folgen, dass das Wissen nicht das Produkt einer Theorie ist, die auf den Filmtext appliziert wurde.

Dieser Zugang macht sich zwar leicht zum Objekt von Kritik, da er nur auf die Autorität der eigenen Erfahrung verweisen kann. Er vermeidet dafür aber eine Zwiespältigkeit, die sich der feministischen Filmtheorie, aber auch der Filmtheorie allgemein, zuschreiben lässt. Denn diese gestehen den Produkten der Populärkultur nicht zu, wichtige Einsichten in Zusammenhänge von Unterdrückung und Identität zu liefern und ihre Leser zu bilden. Die Filme können zwar mit Hilfe der Theorie zu Objekten werden, mit denen sich die Probleme weiblicher Identität dann artikulieren lassen, wenn der Betrachter die von der Form angedeutete Distanznahme nutzt, aber die dabei errungenen Erkenntnisse selbst sind dem Film nicht eingeschrieben. Daher hat dieses Wissen einen negativen Akzent. Die Filme von Douglas Sirk sind für diesen Zugang deswegen so interessant, weil ihre ästhetische Widersprüchlichkeit sich auf folgende Weise deuten lässt: Sirk versieht seine eindeutigen Botschaften mit stilistischen Fragezeichen, er operiert mit dem Verfremdungseffekt Brechts und liefert damit Erkenntnisse über das Wesen der Repräsentation, durch die sich der Film sei-

nen eigenen Bedeutungen entzieht (vgl. Gledhill 1987, 7). Eine produktive Erkenntnis wird vor dem Hintergrund einer negativen Bestimmung der übereindeutigen Populärkultur gewonnen. Der Text ist wichtig, aber die Theorie, die zeigen kann, wie Sirk einen Repräsentationsmodus hintergeht, liest einen anderen Text als der Zuschauer.

Cavell nimmt dazu eine schwierige Zwischenposition ein. Er behauptet zum einen, dass wir auf unmittelbare Weise von dem Gegenstand angesprochen werden können, will dies aber nicht als eine manipulative Ausrichtung des Lesers auf eine bevorzugte Bedeutung verstanden wissen. Er nähert sich sozusagen den Theorien, die Texte für Lesarten öffnen, so weit an, dass er immer noch die Geschlossenheit eines Textes suggerieren kann. Ein einfacher Grund für sein Ansinnen, vom Film selbst zu sprechen (und sich damit der Gefahr auszusetzen, mit den Hierarchien eines ästhetischen Diskurses zu operieren), liegt darin, dass dies produktiv für die Darstellung einer spezifischen Einstellung gegenüber dem Film ist, die Konsequenzen für dessen Interpretation hat. Dieser Zugang kann zum Beispiel die Konsequenz haben, einen Film von einem anderen Film oder der Darstellungsform eines anderen Films unterscheiden zu können oder eine Bedeutung zu bestimmen, die nur dieser Film in diesem Moment hat, da er betrachtet wurde und damit der Bedingung eines Mediums gerecht wird, in dem »alles vorüberzieht und nichts verloren geht« (Cavell 2004, 402). Im Abschnitt zur Interpretation in »Pursuits of Happiness« findet sich ein ähnliches Argument, das nach einem Ausgleich zwischen den offenen und geschlossenen Aspekten eines Zugangs zu Texten sucht. Dieser Zugang weist darauf hin, dass zwar unzählige Interpretationen möglich sind, dass es aber nicht sinnvoll ist, eine Interpretation so zu schreiben als seien unzählige andere möglich.

»Just a personal idiosyncrasy. We're all entitled to them:« Now, VOYAGER

Ohne diesen Zugang ließe sich beispielsweise ein Film wie *Now, Voyager* nicht auf befriedigende Weise beschreiben, denn ähnlich wie die in »Pursuits of Happiness« beschriebenen Komödien gehört er zu den Filmen, dessen stilistische und narrative Eigenheiten nicht auf den ersten Blick auffallen (auch wenn sie grundsätzlich stärker sichtbar sein mögen als in den Komödien). Ihm fehlen visuelle Exzesse oder die für Sirk so wichtigen reflexiven und hintergründigen filmischen Konstruktionen (die etwa zum Ausdruck kommen, wenn sich in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* [1955] der leere Blick von Jane Wyman in einem Fernseher spiegelt, der ihr als Beziehungsersatz überlassen wird). Seine Auffälligkeiten lassen sich erst herausstellen, wenn man dem Film auf seinem eigenen Terrain begegnet, das heißt, wir müssen erforschen, wie unsere Erfahrung und nicht die Erfahrung eines von der Theorie imaginierten produktiven (intellek-

tuellen) Lesers, der Macht über den Film und Distanz von ihm gewinnt, den Film wiedergibt. Cavells Versuch, die außergewöhnliche Form einer Subjektwerdung zu beschreiben, bezieht sich dabei auf zentrale Aspekte der Repräsentationsform des Populären, deren philosophische Deutung wichtige Konsequenzen für die Kulturwissenschaft hat.

Dieser Film schildert den Prozess der Selbstfindung der von Bette Davis verkörperten Charlotte Vale, die sich im Laufe des Films von einer hässlichen zu einer attraktiven Frau entwickelt.◀111 Cavell bindet seine Lesart sehr stark an eine Auseinandersetzung mit dem Status von Zeichen an, die in vielen Punkten die Anliegen neostrukturalistischer Theorieführung, aber auch anderer Ansätze wiedergibt, die sich mit dem Populären beschäftigen. So bezieht sich Cavell zum Beispiel auf ein Ritual, dass in allen Begegnungen zwischen Charlotte und Jerry eine Rolle spielt, nachdem sie auf dem Schiff eine Affäre begonnen haben: Jerry zündet sich zwei Zigaretten gleichzeitig an und reicht eine von ihnen an Charlotte weiter. Cavell weist auf die ›campyness‹ dieser Geste hin (Cavell 1996, 130), das heißt, ihre Vieldeutigkeit und Suggestivität lassen vielfältige Investitionen der Imagination der (für Camp empfindlichen) Filmschauer zu. Wenn diese Geste in der finalen Szene des Films zum letzten Mal zu sehen ist, dann ruft sie die gemeinsame Vergangenheit des Paares auf, das in diesem Moment erkennt, keine Zukunft zu haben (ebd.). Diese Geste weist auf den besonderen Status von Zeichen in diesem Film hin: Sie repräsentieren nicht *etwas*, sondern sich selbst. Ihr Sinn erschöpft sich in ihrer Sichtbarkeit, die zu einem Bezugspunkt für unterschiedliche Bedeutungen werden kann. Die Figuren brauchen diese Eigenheit und Selbstbezogenheit des Zeichens, weil sie damit ihrer persönlichen Freiheit Ausdruck verleihen und sich durch dessen Gebrauch als sichtbare und von Anderen unterschiedene Individuen erschaffen können. Daher ist der Status der Zeichen sehr stark an die Existenzform eines Stars wie Bette Davis angebinden, deren Wirkung sich weniger auf ihre Schönheit als auf ihre Unterschiedenheit von Anderen bezieht, bei der die Pflege ihrer Eigenheiten ein wichtiger Anteil hat.

Die hier angedeutete Offenheit macht diese Filme anschlussfähig für andere Lesarten, erfordert aber auch die Notwendigkeit einer alternativen Interpretation, die kanonisierten Lesarten widerspricht. Hier zeigt sich die Perspektive der Relektüre und der Neuaneignung von Texten. In *Now, Voyager* interessiert es Cavell zum Beispiel, dass man die Schlusszene nicht als Opferszene betrachtet, in der die von Bette Davis dargestellte Frau auf Sexualität und auf eine Verwirklichung ihres Traums, eine Familie zu gründen, verzichten muss.◀112 Der Wunsch zu dieser Gegenlektüre rührt aus der Fähigkeit zur Identifikation und aus der Möglichkeit der Anbindung an Formen der philosophischen Auseinander-

dersetzung mit den in den Filmen verhandelten Problemen. Die Interpretation folgt der Vorstellung, dass das Populäre bedeutungsvolle Gegenstände hervorbringt. Diese Bedeutung ist jedoch keiner eindeutigen Herkunft (einem Autor) zuzuordnen, sondern spiegelt, ein Argument von »Pursuits of Happiness« aufgreifend, bestimmte Konstellationen und Strukturen menschlichen Verhaltens wider. Der Film denkt über diese nach oder regt zum Nachdenken über sie an. Cavells Versuch der Anlehnung seines Genrebegriffs an Northrop Frye bedeutet hier, dass es eine Art Archetyp dieser Struktur gibt, die *Now, Voyager* und andere Filme wiederholen und abwandeln, dass aber dieser Archetyp nicht wie ein Muster variiert wird, sondern dass das, was auf der inhaltlichen und ästhetischen Ebene passiert, mit Notwendigkeit passiert. Die Filme denken die in einem Archetyp verfasste kulturelle Problemstellung weiter, was den deutlichsten Unterschied zum Strukturalismus anzeigt, mit dem diese Vorstellung so viele Gemeinsamkeiten zu haben scheint.

Mit »Contesting Tears« wird das Verhältnis Leser/Text, das bereits in »Pursuits of Happiness« als eine Interaktion beschrieben wurde, noch komplexer, so dass das, was in den Text hineingelesen wird, und das, was der Text in seine Leser hineinträgt, nicht mehr voneinander getrennt werden können. Für diesen Zugang und für diesen Leser ist der Text trotz seiner vieldeutigen Zeichen das, was er ist, und gibt damit seine Lesart vor. Der Text ist also weder ein harmloses Vergnügen noch eine Reflexion und Infragestellung eines Vergnügens, das dazu dient, eine unterschwellige Struktur der Unterdrückung zu verschleiern. Der Text hat eine Autorität und eine Bedeutung; diese Autorität entsteht allerdings in einer intersubjektiven Sphäre, in der nicht deutlich wird, was der Text vorgibt oder was der Leser in ihn hineinliest. Und was der Text vorgibt, kann deswegen nicht deutlich werden, weil Zeichen und die damit hergestellten Identitäten vieldeutig sind. Diese Bedingung ist zum Common Sense, aber auch zum »point of no return« einer jeden Kulturwissenschaft geworden – eine Entwicklung, der auch Cavell (gelegentlich) seine Reverenz erweist. Aber er erweist sie mit den Worten der Philosophie der Alltagssprache, die ihre eigene Vorstellung von Kontingenz hat: Die Äußerlichkeit von Film (alles, was vieldeutig ist, Bedeutungen provoziert und als Wesen der Populärkultur verstanden werden kann) steht in Analogie zu dem Status von Zeichen allgemein oder zur Fragilität von Übereinstimmungen in der Sprache, die sich nur in den flüchtigen Kontexten von Sprachspielen bilden können. Wenn Bette Davis ihre Eigenheiten pflegt, in ihrer Darstellung zu Übertreibungen neigt und mit Zeichen spielt, so stellt dies keinen besonderen Gebrauch von Zeichen dar, sondern nur eine Verschiebung von Bedeutung auf die Funktion der Zeichen. Cavell stellt dies mit einem Hinweis auf John Stuart Mills Essay »On Liber-

ty« und dessen Definition von Freiheit in der modernen Demokratie dar (ebd., 129). Die von Mill gemeinte Freiheit bestimmt sich über die Möglichkeit, auch die unerklärbaren Eigentümlichkeiten der eigenen Existenz ausleben zu können, ohne diese rechtfertigen zu müssen, also nur dann in seiner Lebensform eingeschränkt werden zu müssen, wenn damit Andere in ihrer Lebensform eingeschränkt werden. Charlotte Vales Zeichengebrauch bedient sich dieser Funktion der Herstellung eines persönlichen Areals. Die Bedeutung des Zeichens ist seine Unbestimmbarkeit: »Just a personal idiosyncrasy. We're all entitled to them«, antwortet Charlotte Vale in *Now, Voyager* auf die Frage, was die Chrysantheme an ihrem Revers bedeutet. Dieses Eingeständnis verdeutliche, so Cavell, ein Bewusstsein des Films dafür, mit welchen notwendig übertriebenen, melodramatischen Zeichen er arbeitet (ebd., 129). Was der Film unter anderem anerkennt und darstellt, ist eine Ironie der eigenen Existenz. Charlotte Vale verwandelt sich nicht von einem hässlichen Entlein in eine Schönheit, sondern sie *wird* zu dem, was sie *ist*, der Vorstellung von Identitätswerdung folgend, die auf Emerson und Nietzsche zurückgeht (ebd., 122). Cavell richtet diese Lesart explizit gegen eine Interpretation, die von der Unterwerfung der Figur unter eine defizitäre weibliche Identität spricht. Während etwa Laura Mulveys Kritik darauf hinweist, dass die Frauen wegen ihrer Schönheit zum Objekt des vom Kino konfigurierten Blicks werden, verweist Cavell darauf, dass Schönheit hier das ist, was dem Star das wichtigste Attribut seiner Individualität gibt. Der Glamour von Bette Davis macht als Distanzphänomen auch deutlich, dass es sich um eine ironische Vorstellung von Schönheit handelt. Das erklärt auch, warum Schönheit nicht der angemessene Begriff ist, um Ausstrahlung und Aussehen von Schauspielerinnen wie Katharine Hepburn oder Barbara Stanwyck zu kennzeichnen. Distinktion und Individualität wären viel geeignetere Begriffe, um das zu beschreiben, was sie so bedeutend macht (ebd., 128). Während die Schönheit des Stars mit seiner Eigenheit und seinem Mut zu tun hat, sichtbar zu werden, symbolisiert ihr Gegenbild, die Hässlichkeit, eine Angst davor, sich den Blicken Anderer auszusetzen, oder die Furcht davor, ›Ich‹ zu sagen, weil man nicht das zu sein glaubt, was man ist. Cavell spricht hier von einer Ironie der Identität, die sich auf das Wissen bezieht, dass wir *alle* nicht das sind, was wir sind:

»So one may take the subject of the gaze of the unknown woman as the irony of human identity as such. Not just anyone should be expected to recognize this lack of recognition, the extent to which we are all out of place, ugly ducklings« (ebd., 135).

Da Bette Davis als Charlotte Vale sich selbst zu dem gemacht hat, was sie ist, und nicht mehr ›out of place‹ ist, muss man auch das, was am Ende des Films

passiert, nicht als Opfer, sondern als Zeichen dieser ironischen Selbstbestimmung deuten. Ein Indiz für diese Lesart wäre beispielsweise, dass uns Jerry, der Mann, der sie einer konventionellen Lesart folgend erzieht und von dem sie abhängig ist, selbst das Gefühl vermittelt *out of place* zu sein. Der Film zeigt uns einen unzufriedenen Mann, der unter seiner Ehe still und passiv leidet und daran nichts ändern zu können scheint (auch wenn wir am Ende des Films erfahren, dass er seine wegen der Ehe beendete Karriere als Architekt fortsetzt). Charlotte Vale und ihre Darstellerin sind unbestreitbar interessanter und sichtbarer als die von Paul Henreid verkörperte Figur des Jerry, der, so Cavell, nicht mehr auf demselben Level einer »spirituellen Existenz« mit ihr stehe und sie dadurch verloren hat (ebd., 129). Cavell unterstreicht diese Sichtweise und stellt dadurch die Lesart in Frage, die den Verzicht auf Jerry als Opfer identifiziert. Der tragische Konflikt des Films ist, dass Charlotte mit diesem Mann nicht das gefunden hätte, was sie wollte. Das ist der Sinn der Worte, die den Film beenden – einer von zwei überaus einprägsamen Sätzen dieses Films, die zum Schatz eines populärkulturellen Gedächtnisses gehören: »Oh, Jerry, don't ask for the moon. We have the stars«. Sie verzichtet auf Jerry, weil sie die Möglichkeit einer erfüllten Beziehung mit *diesem* Mann als metaphysisch jenseits der Bedingungen ihrer Welt erkennt, aber sie deutet die Transzendenz einer Erfahrung der Einsicht in diese Begrenzung an, wenn sie auf die Sterne am Himmel verweist, in deren ›Glanz‹ ihre Wünsche geborgen sind. So bleibt sie am Ende zwar einsam zurück, wird aber zu einer glamourösen Verkörperung selbstbestimmter Individualität, die die Grenzen des Films überschreitet, mit dem Zuschauer des Films in Kommunikation tritt und für ihn eine Identitätsoption anzeigt. Diese Identität ist ein Produkt der Populärkultur, die damit ihren philosophischen Beitrag zu einer Auseinandersetzung mit unseren Lebensformen leistet.

Die Kommunikation von Bette Davis zielt nicht auf ein gleichwertiges Gegenüber, wie in der Komödie, bei der die Zuschauer das witzig finden, was nicht für sie, sondern zwischen zwei Menschen stattfindet. Sie zielt stattdessen auf die Umwelt, auf das Publikum und auf etwas Jenseitiges, das sich im Raum des Films nicht finden lässt. Das Melodrama führt uns das Mislingen von Sprechakten in der Situation des Films vor, richtet dafür aber umso stärker seine kommunizierenden, affektiven Reize auf das Off und sein Publikum. Dies scheint gleichzeitig den Reiz und die Irritation des Melodramas auszumachen, das, wie Cavell es in »Cities of Words« ausdrückt, den »film screen« zu einem Feld der Kommunikation zwischen Frauen werden lässt (Cavell 2004, 279).

Ein weiterer Reiz des Melodramas bezieht sich auf die Möglichkeit der Transfiguration: »[...] a great property of the medium is its violent transfiguration of

creatures of flesh and blood, its recreation of them, let us say, in projecting and screening them« (ebd., 7). Transfiguration bezeichnet die in »The World Viewed« beschriebene Besonderheit von Film, dass ein Star, der seine Individualität einer Rolle leiht, eine andere Existenzform annimmt als eine Schauspielerin, die eine Rolle spielt und eine andere Individualität zu verkörpern trachtet. Transfiguration ist sehr stark mit dem Effekt der *photogénie* verbunden, der in der frühen französischen Filmtheorie, deren Rezeptionspraktiken und Interesse für Kolportagefilme deutliche Überschneidungen mit Campwahrnehmungen hatten, eine wichtige Rolle gespielt hat. Nach Jean Epstein bezieht sich *photogénie* auf die moralischen Eigenschaften von Dingen und Menschen, die sie einzig der Tatsache ihrer filmischen Reproduktion verdanken (Epstein 1974, 137). Bette Davis wird durch Transfiguration zu einer Figur, in der sich die Räume des Films und der Wirklichkeit überschneiden. Wegen dieser Überschneidung lassen sich ihre Gesten, Ticks und Eigenheiten imitieren und damit für den außerfilmischen Alltag aneignen. In *Now, Voyager* wartet der Zuschauer also nicht auf den Moment, in dem Charlotte Vale zur Schönheit wird, sondern auf den Moment, in dem Bette Davis zu Bette Davis wird.

Auch in den von »Pursuits of Happiness« beschriebenen Komödien sind die Schauspieler mehr als ihre Rolle. Diese Bedingung ist aber in den Komödien in stärkerem Maße von einer Gegenseitigkeit zwischen den Figuren wie zwischen den Schauspielern bestimmt. Die Paare geben sich Gelegenheit dazu, auferdiegetische Neigungen auszuleben und als Komiker und Unterhaltungskünstler innerhalb der Erzählung zu agieren. Wenn beispielsweise Irene Dunne in *THE AWFUL TRUTH* auf der Verlobungsparty ihres Exmannes auftaucht und diese durch ihre Verkörperung der peinlichen und aufdringlichen Schwester von Cary Grant aufmischt, braucht sie dazu keinen weiteren Anlass als den, ihren Mann und Cary Grant unterhalten zu wollen. Seine Reaktion, als Schauspieler und als Figur, ist nicht nur von Irritation gekennzeichnet, sondern auch von dem Vergnügen an den Darbietungen seiner Ex-Frau Lucy Warriner und Kollegin Irene Dunne. In den Melodramen fällt diese Gegenseitigkeit weg: Die Transfiguration findet zufällig und unvermittelt statt, ohne Entwicklung und ohne Gegenüber. Das lässt sich am besten an einer von den zwei Szenen des Films illustrieren, mit denen *Now, Voyager* am häufigsten verbunden wird. In dieser Szene fällt der Satz, den Cavell in »Cities of Words« als einen der eigenartigsten und großartigsten Sätze des amerikanischen Films bezeichnet (Cavell 2004, 229): Eine »genesene« Bette Davis/Charlotte Vale, die sich nicht mehr hinter der Fassade ihrer Unattraktivität versteckt, zeigt auf dem Deck des Kreuzfahrtschiffes ihrem Verehrer Jerry ein Foto von ihrer Familie. Er stellt ihr die Frage: »Who is the fat lady with the heavy eyebrows and all the hair?« Charlotte weicht der Fra-



Abb. 16: NOW, VOYAGER,
I am the fat lady with all the hair

ge zunächst aus, beantwortet sie dann aber mit folgenden Worten: »I am the fat lady with the heavy eyebrows and all the hair«.

Cavell sieht das Übertriebene und Pathetische, aber auch Widersprüchliche dieser Antwort als einen Ausdruck der Doppelbödigkeit menschlicher Existenz und der Wandlungsfähigkeit von Identität (Cavell 1996, 122). Sie sagt nicht: »Ich war die dicke Frau«. Sie sagt stattdessen, dass sie noch immer diese Frau ist und zugleich nicht ist, dass sie also noch immer fürchtet, diese Frau zu sein und dass dies für immer ein Teil von ihr bleiben wird. Die Tatsache, dass Bette Davis eine zuvor hässliche, korpulente, haarige, kurzsichtige

Frau spielt und plötzlich ohne Übergang als Bette Davis präsentiert wird, symbolisiert eine Wandlungsfähigkeit, die Filme auf glaubwürdige Weise vermitteln können. Die Zuschauer sehen keine Entwicklung, fast nichts bereitet sie auf den Anblick vor, als sich Bette Davis zum ersten Mal auf dem Schiff zeigt. Wir wissen, wie die junge, attraktive, selbstbewusste Charlotte Vale ausgesehen hat, weil sie uns in einer Rückblende auf ihrer ersten Schiffsreise gezeigt wurde, auf der ihr frühes Glück mit einem jungen Schiffsoffizier von ihrer Mutter auf nachhaltige Weise zerstört wurde. Nach den ersten Szenen des Films, die uns die zutiefst verunsicherte, ungepflegte und zurückgezogene Charlotte Vale zeigen, sehen wir sie nur einmal während ihrer Therapie im Sanatorium. Sie hat sich nicht nennenswert verändert, steht aber kurz davor, den Aufenthalt zu beenden, um sich mit den geborgten, eleganten Kostümen einer Verwand-

Abb. 17: NOW, VOYAGER, Metamorphose



ten auf die große Schiffsreise ihres Lebens zu geben. Die Reise soll die Befreiung von Ängsten ermöglichen, die ihre Seele in einem vermeintlich unattraktiven (»unfilmischen«) Körper eingeschlossen haben. Zunächst zieht sie es jedoch vor, sich den Blicken der Mitreisenden und der Filmzuschauer zu entziehen – bis zu dem Augenblick, in dem sie (wie Captain Ahab in »Moby Dick« nach endlosen Wochen auf hoher See) aus der Kabine tritt, die Gangway zu einem Ausflugsboot hinabschreitet und einer versammelten Schar Mitreisender und dem Zuschauer des Films ihr neues Aussehen und ihre neue, gla-

mouröse Identität offenbart. Ihr unvermitteltes Auftreten suggeriert die Vorstellung, dass sie sich im Kokon der Schiffskabine verpuppt hat, was den Aspekt von Metamorphose oder Transfiguration noch verstärkt. Das heißt, die Verwandlung ist nicht psychologischer Natur, sondern eher biologischen oder gar magischen Ursprungs, sie wiederholt den simplen Differenzeffekt, der als *photogénie* die frühe Filmtheorie und -avantgarde beschäftigt hat. Diese plötzliche Veränderung, die mit einer grandiosen filmischen Geste übermittelt wird, lässt aber auch den Status ihrer Hässlichkeit in einem neuen Licht erscheinen. Sie ist nicht deswegen hässlich, weil sie für einen Blick unattraktiv ist, der sie dann zu einem Schauobjekt machen würde, wenn sie den dafür geforderten Qualitäten entsprechen würde. Cavell sieht ihre Hässlichkeit eher als eine Verkleidung oder Maske, die Charlotte zum Schutz vor einer feindlichen Umwelt trägt. Sie soll nicht schön werden, sondern vielmehr das, was sie ist oder was sie war, bevor ihre Mutter ihr sexuelles Begehren in Frage gestellt hat. Der Film handelt von einer Subjektwerdung oder der Entwicklung einer Persönlichkeit; und für die Funktion dieser Erzählung ist der Ausgangszustand ihrer Krise und ihres Aussehens nur ein Bezugspunkt für die Darstellung einer Entwicklung, die alle Menschen erfahren oder erfahren sollten. Was sie in dieser Entwicklung äußerlich auszeichnet, sollte nicht mit Schönheit, sondern mit Unterschiedenheit benannt werden. Sie wird zu einer Persönlichkeit und zu einem Star, dessen Eigenheiten und Darstellungsexzesse und nicht dessen Aussehen ihn von anderen Menschen unterscheidet und aus der Masse herausheben lässt (ebd., 122f). ◀113

Peinliche Bilder: Williams, Cavell und Stella Dallas

Auch Cavells Versuch, STELLA DALLAS gegen negative Vereinnahmungen zu verteidigen, verweist deutlich auf die Einordnung des Films in der Populärkultur. King Vidors Film hat einen ähnlichen Status wie NOW, VOYAGER von Irving Rapper. Es ist schwer zu erkennen, was diesen Film visuell oder stilistisch heraushebt, trotzdem finden sich Momente, die sich der Erinnerung und dem populärkulturellen Gedächtnis einprägen. Vor allem zwei Szenen hinterlassen einen tiefen Eindruck, provozieren aber auch widersprüchliche Reaktionen. In der einen Szene scheint der von Barbara Stanwyck gespielten Stella Dallas nicht bewusst zu sein, dass ihr opulentes, geschmackloses Kostüm in einem luxuriösen Ferienhotel für Heiterkeit sorgt. In der anderen Szene, die den Film beschließt, steht Stella Dallas als ausgeschlossene Zuschauerin im strömenden Regen vor dem Fenster eines Raumes, in dem die Trauung ihrer Tochter stattfindet. Stella Dallas hat die Tochter absichtlich verstoßen, um ihr nicht die Chance einer Heirat in einem Milieu zu rauben, dem sie selbst nie angehört hat und nie angehört

ren wird. Daher ist sie nur heimlicher, unerlaubter Zaungast dieser Zeremonie (so lautet die gängige Lesart). Cavell entwickelt seine eigene Lesart in der Auseinandersetzung mit dem in den 1980er Jahren verfassten Aufsatz »Something Else Besides a Mother« (1987) von Linda Williams, der bereits auf die Widersprüchlichkeit dieses melodramatischen Moments und auf Möglichkeiten einer Gegenlektüre hinweist, in der Stella Dallas nicht als ein Opfer gesehen wird. Der Text von Linda Williams zitiert die Reaktion auf diese letzte Szene aus einem Roman einer feministischen Autorin, die dem ihr auferlegten Zwang zu einer Identifikation mit dem ›Los der Frau‹ und der sich opfernden Stella Dallas mit einer aggressiven Geste der Zurückweisung begegnet:

»She's standing there and it's cold and raining and she's wearing a thin little coat and shivering, and the rain is coming down on her poor head and streaming down her face with the tears, and she stands there watching the lights and hearing the music and then she just drifts away. How they got us to consent to our own eradication! I didn't just feel pity for her; I felt that shock of recognition – you know, when you see what you sense is your own destiny up there on the screen or on the stage. You might say I've spent a whole life trying to arrange a different destiny!« (zitiert in Williams 1987, 299).

Diese Reaktion erscheint angesichts der Intensität, aber auch Peinlichkeit des Moments als angemessen. Die Kritik unterstellt dem *tearjerker* die Fähigkeit, auf unvergleichliche Weise seine Betrachter am Film durch Identifikation zu beteiligen und durch Beifügen von Gefühlen wie Mitleid dazu zu bringen, eine Position einzunehmen, die sie niemals einnehmen wollten, nämlich beispielsweise der Auslöschung aus einer Erzählung freudig zuzustimmen. Linda Williams weist jedoch darauf hin, dass diese Beschreibung ein wichtiges Detail verschweigt, nämlich dass der Film damit nicht endet. Die letzten Einstellungen zeigen eine Stella Dallas, die zu triumphieren scheint, die sich von der Zeremonie abkehrt und auf ihre Betrachter mit einem entschlossenen Lächeln zuschreitet, also alles andere tut, als sich auszulöschen:

»Stella's lingering for a last look even when a policeman urges her to move on; her joy as the bride and groom kiss; the swelling music as Stella does not simply ›drift away‹ but marches triumphantly towards the camera and into a close-up that reveals a fiercely proud and happy mother clenching a handkerchief between her teeth« (ebd., 300).

Diese Beobachtung, dass Stella am Ende zu triumphieren scheint, führt bei Williams nicht wirklich zu einer Revision der Vorstellung, dass Stella Dallas ein Opfer ist, aber dafür verschiebt sie in ihrem Aufsatz den negativen Akzent durch eine genauere Untersuchung der im Film zu findenden Identifikationsmöglichkeiten. Sie versteht dies als Kritik an einem Ansatz, wie er von Laura Mul-

vey in ihrem Aufsatz »Visual Pleasure and Narrative Cinema« entwickelt wurde, die die einzige Möglichkeit einer Hinterfragung der vom Film erzwungenen Subjektpositionierungen in einer Zerstörung der Ordnung der Erzählung oder in der Ermöglichung einer Reflexion über den Repräsentationscharakter des Films sieht (ebd., 303f). Bei Mulvey scheint es, so ließe es sich beschreiben, nur zwei Alternativen zu geben: die ›falsche‹ Identifikation oder die ›richtige‹ Verweigerung von Identifikation. Williams bezieht sich dagegen auf ein Konzept, in dem betont wird, dass es eine flottierende Form von weiblicher Identifikation gibt, eine spezifische, weibliche Lesekompetenz, die Frauen auch im Alltag haben. Die Frau erwirbt als Mutter eine vermittelnde Identifikationskompetenz, weil sie zwischen unterschiedlichen Positionen changieren muss, um damit den verständnisvollen Kern einer Familie zu besetzen. Dies lässt sich im Film selbst an der Figur der Mrs. Morrison festmachen, der überaus einfühlsamen Witwe mit Familie, die Stephen Dallas nach seiner Scheidung von Stella heiratet und die als einzige versteht, warum Stella so handelt wie sie handelt und welche Strategie hinter der Verstoßung ihrer Tochter steckt. Diese Figur ist also als Darstellung einer nicht statischen Form von Identifikation zu betrachten, die aber auch etwas bestärkt, das der Konstruktion der idealen Mutter entspricht und damit weibliche Stereotypen affirmiert (Williams 1987, 315). Williams macht auf diese Weise deutlich, dass es Möglichkeiten der Unterscheidung zwischen Formen von Realität und der Identifikation gibt. Sie betrachtet den Film trotz seiner relativ homogenen und konventionellen Erzählweise als ironisch, weil er eine Distanz seiner Betrachter zur Erzählung inszeniert und daher nicht zu einer gleichförmigen Form von Identifikation einlädt:

»I would argue that STELLA DALLAS is a progressive film not because it defies both unity and closure, but because the definitive closure of its ending produces no parallel unity in its spectator. And because the film has constructed its spectator in a female subject position locked into a primary identification with another female subject position it is possible for this spectator [...] to impose her own radical feminist reading on the film« (ebd., 319).

In dieser Betrachtung nimmt Stella Dallas noch immer die Opferrolle ein. Der Film verlangt dem Betrachter allerdings keine totale Identifikation mit der sich aufopfernden Mutter ab, die auf das eigene Glück verzichtet. Die Betrachterin kann sich auch auf die zweite Frau von Stephen Dallas beziehen. Sie ermöglicht durch ihre Mittlerrolle, durch ihr Verständnis für die Motive anderer Figuren, eine komplexere Form von Identifikation, die allerdings ebenfalls Stereotypen von Weiblichkeit bestätigt. Diese Figur lädt deswegen zur Identifikation ein, weil diese Rolle im Film der Rolle der Betrachter des Films entsprechen kann. Die Identifikation selbst richtet sich nicht auf die Übernahme einer pas-

siven, unerträglichen Subjektposition. Es geht dem Film also nicht darum, die Betrachterin so weit zu bringen, dass sie diesem Opfer zustimmt, sondern der Film ermöglicht eine Position, die Distanz wahren und das Geschehen interpretieren kann. Ohne wie die Melodramen von Douglas Sirk mit Licht, Kameraeinstellungen, Spiegeln und Symbolen operieren zu müssen, wird der Film auf andere Weise zu einer vielschichtigen Erzählform.

Eine Frage stellt sich dann aber trotzdem: Warum verrät Stellas Blick am Ende des Films so viel Glück und warum schreitet sie triumphierend auf den Zuschauer zu? Mit Williams könnte man sagen, dass Stella dann einen neuen Status erhalten kann, wenn es der durch den Film ermutigten Zuschauerin gelingt, eine Überidentifikation, die sich auf das Gefühl statt auf den Inhalt bezieht, zu vermeiden. Die Betrachter nehmen unterschiedliche Positionen ein, können sich mit der Figur in Beziehung setzen, ohne sich mit ihr in Eins zu setzen. Der Figur Stellas wird zugestanden, nicht mehr nur leidendes Objekt der Erzählung zu sein. Die Figur gibt die Richtung vor. Sie schreitet auf den Zuschauer zu und dadurch aus dem Film heraus. Williams deutet die Möglichkeit einer Überschreitung an, in der das Zeichen nicht mehr repräsentiert, sondern in der mit ihm operiert wird und dadurch vielfältige Bedeutungen produziert werden. Durch die Übertreibung einer filmischen Geste wird der außerdiegetische Charakter einer Figur betont und eine völlige Identifikation verhindert. Williams argumentiert hier auch gegen Mary Ann Doanes Vorstellung von Überidentifikation (ebd., 316). Diese Geste verweist auf das, was nicht mehr Figur ist, also auf das, was Barbara Stanwyck in dieser Rolle als Schauspielerin bedeutet und was sie als eine nicht mehr nur der Handlung des Films zugehörige Figur kennzeichnet. Der ›Glamour‹ dieser Szene verhindert die Handlung der Figur als Opfer zu verstehen, was viel mit dem Darstellungsstil von Barbara Stanwyck zu tun hat. Williams beschreibt Barbara Stanwyck als Darstellerin, die sich exzessiv in Szene zu setzen weiß, die ›sex appeal‹ besitzt und der zugestanden wird, die Grenzen des ›guten‹ Geschmacks zu überschreiten (ebd., 311). Das korrespondiert und harmoniert mit den Überschreitungen von Stella Dallas, ihren exzessiven Kostüorgien, die keinen gängigen ästhetischen Vorstellungen Tribut zollen und die sie empfindlich einsam den Blicken der Welt aussetzen, denen Barbara Stanwyck als Stella aber standzuhalten versteht.

Stanley Cavell nähert sich in seiner Lesart von *STELLA DALLAS* in »Contesting Tears« auf etwas andere Weise der Figur an. Er unterstreicht, dass sie kein Opfer ist, dass es auch keiner Ersatzfigur wie der von Linda Williams beschriebenen anderen Mutter und zweiten Frau von Stephen Dallas bedarf, über die wir uns mit dem Film als betrachtende und nicht als leidende Zuschauer identifizieren können. In Cavells Beschäftigung mit *STELLA DALLAS* wird Stella in den Zu-

sammenhang mit einer von Emerson und Thoreau beschriebenen Fähigkeit zur Selbsterfindung und -bestimmung gebracht. Auch Cavell greift dafür eine außerdiegetische Spur der Erzählung auf. Stella Dallas und Barbara Stanwyck verbinden sich zu einer eigenen Vorstellung von Individualität, aber auch zu einer Reflexion darüber, was ein Schauspieler, eine Figur oder ein Star ist:

»The ratifying of her insistence on her own taste, that is, of her taking on the thinking of her own existence, the announcing of her *cogito ergo sum*, happened without [...] yet knowing who she is who is proving her existence. Her walk towards us, as if the screen becomes her gaze, is allegorized as the presenting or creating of a star, or as the interpretation of stardom. It is this negation, in advance so to speak, of a theory of the star as fetish. This star, call her Barbara Stanwyck, is without obvious beauty or glamour, first parodying them by excessive ornamentation, then taking over the screen stripped of ornament, in a nondescript hat and cloth overcoat. But she has a future. Not just because we know – we soon knew – that this woman is the star of *THE LADY EVE* and *DOUBLE INDEMNITY* and *BALL OF FIRE*, all women, it happens, on the wrong side of law; but because she is presented *here* as a star (the camera showing her that particular insatiable interest in her every action and reaction), which entails the promise of return, of unpredictable reincarnation« (Cavell 1996, 219).

Diese Beschreibung lässt deutlich werden, dass der andere Akzent in der Kennzeichnung der Überschreitungspotenziale der Figur letztendlich die beiden Zugänge unterscheidet. Williams' Lesart schreibt dem Film die Möglichkeit zu, nicht eine Form von (falscher) Identifikation festzulegen und über Affekte (Mitleid und Scham) zu verkaufen, sondern zu eigenen Lesarten zu ermutigen und ein Denken über den Film zu ermöglichen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sehen die Widersprüche, die der Film inszeniert und nicht auflöst. Da die Widersprüche Teil des filmischen Textes sind, ist ihre Wahrnehmung nicht das Produkt einer aktiven und kritischen Aneignung. Dieser Zusammenhang stellt das Potenzial einer alternativen Betrachtung von Schauspielerin und Rolle bereit, das auch von Cavell, auf etwas andere Weise, genutzt wird. Die Betrachtung von Cavell geht weiter, greift die außerdiegetischen Hinweise auf und er wird dadurch dazu angeleitet, aus dem Film herauszutreten und auch über das Wesen einer Existenzform und besonderen Individualität nachzudenken, die der Star verkörpert. Der Star *spielt* keine Rolle, sondern er *leiht*, wie Cavell es in »The World Viewed« beschreibt, seine *Individualität*

Abb. 18: STELLA DALLAS,
Stella verlässt den Film



einer Rolle. Durch diese Überschreitung ist der Raum von Stellas Existenzbeweis auch unser Raum, daher müssen wir nichts an den Film herantragen. Wir verstehen, was wir sehen, auch wenn Barbara Stanwyck und Stella Dallas ihre enigmatische Existenz in diesen Raum hineinragen.

Cavells Lesart zeichnet eine Logik nach, die sich im Handeln und Darstellen zeigt. Er konzentriert sich darauf, wie Barbara Stanwyck als Stella Dallas mit Gesten und Kostümen spielt. Er beschreibt die Frauen in den von ihm interpretierten Melodramen als unbekannte, unzugängliche Wesen, die sich durch ein durchdachtes Management von Zeichen abgrenzen und ihren Bereich von Individualität und Subjektivität markieren. Sie haben niemanden, dem sie wie in den Komödien auf gleicher Ebene begegnen könnten. Denn die Männer sind entweder durchtriebene Manipulatoren oder, noch schlimmer, lächerliche, pathetische Narzissten, denen im entscheidenden Moment jegliches Empfinden für und Wissen um die stimmige Bewertung der Wirklichkeit fehlt. Auf sich gestellt erfinden sich die Frauen als enigmatische, verschlossene Existenzen. Das Recht auf eigene, unverständliche Weise mit Zeichen zu operieren und sich hinter ihnen zu verstecken, ermöglicht ihre Freiheit und Individualität. Dass sie nichts repräsentieren außer sich selbst, verweist, wie Cavell andeutet, auf John Stuart Mills Beschreibung des Wesens der Demokratie, den Menschen gerade die Eigenheiten zuzugestehen, die sich nicht rechtfertigen lassen, die aber auch niemandem schaden. Und das bedeutet auch, so könnte man hinzufügen, dass man nicht alles lesen können muss.

Der entscheidende Punkt dabei ist, dass das Darstellen nicht allein auf seine diegetischen Funktionen reduziert wird, sondern im Kontext mit dem betrachtet werden muss, was Darstellen in der Wirklichkeit bedeutet. Melodramen beschäftigen sich also damit oder sind eine Reflexion darüber, in welcher Form man sich in der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt, wenn, wie Peter Brooks (1976) es beschreibt, der metaphysische Zusammenhang einer Gesellschaft verloren gegangen ist, oder, wie Cavell es beschreiben würde, wenn der Status von Zeichen fragwürdig erscheint, weil deren Kriterien nicht festgelegt sind und sein können. Wir suchen nicht nur *dann* nach Worten, wenn die Bedingungen von Sprache verloren gegangen sind, sondern wir suchen *immer* nach Worten, weil die Mehrdeutigkeit und Ambivalenz von Zeichen schon immer die menschliche Kultur und ihre Sprachformen bestimmt hat. Dass diese Begrenzung zum Thema wird und als Sprachkrise empfunden wird, ist in dieser Lesart immer abhängig von den unterschiedlichen negativen gesellschaftlichen Zusammenhängen, die Symptome dieser Art stärker hervortreten lassen können.

Stella Dallas hat eine besondere Kompetenz, über diesen Zusammenhang nachzudenken, denn sie besitzt wie viele andere Subjekte der Populärkultur Zei-

chenkompetenz. Dass sie weiß, wie Zeichen anzuwenden sind, drückt sich vor allem in der Fähigkeit aus, selbstgeschneiderte Kostüme den jeweiligen Kontexten ihrer Präsentation anzupassen. Die bereits angesprochene berühmte peinliche Szene im Clubhotel testet die Grenzen dieses Wissens und die damit verbundene Leidenschaft des Zuschauers aus. Stella Dallas findet sich dort mit ihrer Tochter im Milieu der feinen Leute wieder. Ihre Tochter passt sich schnell dieser Welt an, während sich ihre Mutter, weil sie sich nicht wohlfühlt, tagelang auf ihr Zimmer zurückzieht. Als sie sich dann doch nach draußen wagt, verbreitet sie mit ihrem übertriebenen Schmuck und dem unpassend auffälligen Kleid unter den Gästen, die von einem wandelnden Weihnachtsbaum sprechen, eine boshafte Heiterkeit. Sie scheint aber selbst nie zu bemerken, dass sie die Ursache dafür ist, was besonders deutlich in der Szene in einer Milchbar ist, in der sie eine Gruppe von Jugendlichen, zu der auch ihre Tochter gehört, über einen Spiegel beobachtet. Die Szene wird deswegen zu einem Test dieses Wissens, weil Cavell im Widerspruch zu den kanonisierten Lesarten, aber auch im Widerspruch zu den heftigen Gefühlen von Mitleid und Scham, die sie in ihren Zuschauern erregt, trotzdem auch in dieser Szene davon ausgeht, dass Stella Dallas weiß, was sie tut und wie sie Zeichen gebrauchen kann: »The evidence that Stella knows her effect at the resort hotel turns simply on her massively authenticated knowledge of clothes, that she is an expert at their construction and, if you like, deconstruction« (ebd., 201). Cavell versucht zu beweisen, dass Stella Dallas auch in dieser Szene nicht Gegenstand eines Mitleids ist, das sich aus unserer Annahme ergibt, mehr als sie zu wissen und anzunehmen, dass sie nicht mitbekommt, wie hinter ihrem Rücken die Menschen über sie lachen. Er stellt hier ähnliche Fragen über Wissen und Nicht-Wissen des Zuschauers und der Figuren wie in seiner Lesart von BRINGING UP BABY. Auch dort geht es nur vordergründig um Wahrnehmungsdifferenzen, die dazu führen, dass die Figuren nicht zu wissen scheinen, wie exzentrisch und komisch ihr Verhalten, das für sie immer seine Gründe hat, für andere (auch die Zuschauer des Films) erscheinen muss. Cavell bemüht die Vokabel der Dekon-



Abb. 19 und 20: STELLA DALLAS, Weiß Stella, welchen Effekt ihre Kleidung auf andere hat?



Abb. 21: STELLA DALLAS,
Stellas Wissen über Kleidung

struktion, um Stella Dallas' überaus komplexen, gekonnten Umgang mit Zeichen zu beschreiben und deutlich zu machen, dass sie bewusst mit ihrer Selbstpräsentation umgeht.

Ein Indiz für ihr Wissen findet sich darin, dass Stella Dallas zwar für sich scheinbar unangemessene Kleidung schneidert, aber für ihre Tochter geschmackvolle und elegante Kostüme. Und sie weiß auch genau, wie sie aussehen muss, wenn sie jemand anderem gefallen will. Als ihr Mann für einen Besuch zurückgekehrt ist, ändert sie innerhalb kürzester Zeit ein übertriebenes Kostüm in ein schlichtes Kleid, einzig durch das Abtrennen einiger auffälliger Applikationen. Sie

erreicht damit genau die beabsichtigte Wirkung, Stephen Dallas zu gefallen und Gefühle zu erregen, die über Jahre bei ihm brach gelegen haben. Auch in der berühmten Schlusszene sehen wir sie plötzlich in einem schlichten Kleid, was alle ihre modischen Übertreibungen letztlich als unbedeutend erscheinen lässt. Diese Indizien weisen darauf hin, dass sie ein Bewusstsein für ihre Wirkung auf Andere hat, dass sie weiß, was mit ihr und durch sie im Film geschieht. Nicht nur die zweite Frau von Stephen Dallas, sondern auch der aufmerksame Zuschauer deutet ihr Handeln als den Versuch, ihre Tochter von sich zu entfremden, um ihrem Glück nicht im Wege zu stehen. Vor diesem Hintergrund erscheint die Scham, die der Betrachter bei der Szene im Hotel empfindet, als übertrieben. Denn auch wenn dieses Verhalten nicht als Teil ihres Plans gedeutet wird, bleibt es nur eine von vielen Episoden ihres Lebens, an der sich in dem Überhand nehmenden Gefühl der Peinlichkeit die Vorstellung der Zuschauer auszutoben scheint. Die Zuschauer schreiben ihr auf extreme Weise ein Unwissen zu, das in der Erzählung nicht die Rolle spielt, die es zu spielen scheint. Denn es geht hier, so wird bei Cavell deutlich, nicht allein um die Emanzipation ihrer Tochter, sondern auch um ihre eigene Emanzipation von einer Rolle, aus der sie auf zwei unterschiedliche Weisen heraustritt: als unabhängige Frau, die sich von der Rolle der Mutter emanzipiert (der Satz »something else besides a mother«, den Stella Dallas ausspricht, ist in dieser Lesart nicht nur eine strategische Lüge, um einen Vorwand für die schmerzvolle Distanzierung von ihrer Tochter zu haben), und als ein Star, der sich davon emanzipiert, eine Rolle zu spielen, und der als eine Individualität hervortritt, in der Schauspieler und Figur auf transgressive Weise interagieren.

Cavell sieht einen wichtigen Unterschied zur Lesart von Linda Williams darin, dass diese einen Kontrast oder Widerspruch in der Figur beschreibt: Es gibt einmal eine Frau, die weiß, wie man mit der Selbstdarstellung umgehen muss, um bestimmte Ziele (das Glück ihrer Tochter) zu erreichen, und es gibt zum anderen eine Frau, die völlig selbstvergessen zu sein scheint, die zum Objekt von Blicken wird, die in einer anderen Welt lebt und nicht weiß, welche Kleidung angemessen ist und wie sie ihre Außendarstellung zu managen hat. Stellas Widersprüchlichkeit und ihre Defizite lassen uns mit ihr leiden. In Cavells Lesart fehlt dieser Widerspruch. Stella Dallas handelt, sie erleidet nicht – sie wechselt nicht, wie von Williams beschrieben, zwischen aktiven und passiven Positionen hin und her. Sie trägt auch nicht, wie Williams Lesart dies andeutet, ihren ›style‹ wie eine Kriegsbemalung, die sie in einem verzweiferten Versuch, ihre Weiblichkeit und Rolle in der Öffentlichkeit zu legitimieren, umso dicker aufträgt, je weiter sie sich von diesem Ziel entfernt. Stattdessen steht hinter jeder ihrer Gesten das gleiche Wissen. Ihre Widersprüchlichkeit ist, wenn man die Handlung so deutet wie Cavell, das Produkt einer Zuschreibung des Zuschauers, die Ambivalenz findet sich auf seiner Seite:

»I do not say that flaunting a feminine presence and applying war paint cannot be managed obliviously, but I find a certain unacknowledged tension or ambivalence in this registering of Stella's consciousness, between wanting to see her as active and as passive, as triumphant and as pathetic. Someone may feel that a struggle between triumph and pathos precisely fits the case of Stella Dallas. Without exactly denying that, I am attributing the cause of ambivalence not to Stella's struggle but to ours in perceiving it« (ebd., 204).

Cavell beschreibt hier so etwas wie eine Versetzung: Was für die Zuschauer so schrecklich und pathetisch wirkt, bezieht sich nicht auf die Figur, sondern auf sie selbst. Die Peinlichkeit kommt nicht von der Feststellung, dass eine Figur etwas erleidet, ohne davon eine Ahnung zu haben, sondern der Zuschauer erleidet die Bilder – die Peinlichkeit ist Ausdruck der Ambivalenz gegenüber einer extremen, kalkulierten, durchdachten Form von Selbstdarstellung, die zugleich eine Reflexion des Wesens von Selbstdarstellung ist. Das zeigt den Unterschied zwischen zwei Zugängen und Lesarten. Linda Williams bezieht sich mit dem Romanzitat auf das Symptom einer anderen Lesart, in der die geschilderte Zuschauerin sich nur auf ein Moment der Szene bezieht und ihren Fortgang vergisst oder unterschlägt. Und sie liefert eine gegen diese falsche Lesart gerichtete, alternative Interpretation, die auf die wechselnden Identifikationsmomente innerhalb des Films hinweist. Cavell sieht im Gegensatz zu Williams keinen Kontrast zwischen einem Wissen, das die Figur nicht hat und einem Wissen, das die Figur hat, und kann daher keine andere Widersprüch-

lichkeit in ihr sehen als eben die, die sich aus dem Status dieser Frau in dieser Konstellation und in diesem Kontext ergibt: Die widerstrebenden Gefühle fallen auf den Betrachter selbst zurück, er übersieht Dinge und verdrängt ein bestimmtes Wissen.

Diese Deutungen beziehen sich auf unterschiedliche Versionen von Interpretationen, die immer etwas anderes sehen: Sie sehen mal mehr als es zu sehen gibt (dass Stella leidet) oder übersehen etwas, das zu sehen ist (dass Stella am Ende triumphiert). Es ist nicht zu entscheiden, welches Sehen richtig ist, welches Sehen der Film vorgibt. Die in »Pursuits of Happiness« geschilderte Typik der Interpretation, dass man immer etwas als etwas sieht, weist uns darauf hin, dass der Wahrnehmung immer etwas vorangeht, das nicht Objekt dieser Wahrnehmung ist. Bei Cavell gehen diesem Sehen Vorannahmen voraus wie etwa, dass Populärkultur nicht schlecht ist oder dass Melodramen nicht nur wegen einer Ironie funktionieren, die sich auf den Blick auf die Figuren bezieht, sondern wegen einer Ironie, die die Existenz der Figuren in der Narration bestimmt. Das macht das Melodrama interessant und fördert eine Auseinandersetzung mit der Welt. Es geht hier nicht um Kompensation, sondern darum, die eigene Existenz innerhalb von widrigen Bedingungen zu bestimmen, eine eigene Stimme zu entwickeln, sich zu artikulieren und als Antwort auf die schlechte Wirklichkeit den Bereich der eigenen Existenz mit einer erhöhten Darstellungs- und Lesekompetenz abzugrenzen. Dieses Handeln bewegt sich bis an die Grenzen dessen, was den Lesenden erträglich ist, und es fordert von ihnen ein Wissen von und einen Umgang mit Populärkultur ab, welche eine Figur wie Stella Dallas mit ihrer großen Zeichenkompetenz ihnen voraus hat und ihnen vorlebt. Das Bewusstsein des Films und das Bewusstsein des Lesers treffen sich hier auf einer besonders produktiven Ebene – aber nur dann, wenn sich der Leser vom Film lesen lässt und ihm nicht eine Auslöschung von Existenz zuschreibt.

Blickinversion und Anerkennung: LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN von Max Ophüls ist im Gegensatz zu STELLA DALLAS ein hochkünstlerisch gestalteter Film eines häufig als manieristisch bezeichneten Regisseurs. Während seines recht kurzen Aufenthalts in Hollywood setzt Ophüls die literarische Vorlage des Schriftstellers Stefan Zweig in einen Film um, dem immer anzusehen ist, dass er ein Film ist. Er ist vor allem deswegen auffällig und weicht von einem institutionellen Modus der Repräsentation ab, weil er Wahrnehmung thematisiert. Das tragische Wahrnehmungsdefizit der männlichen Hauptfigur besteht in seiner Unfähigkeit, die »unbekannte Frau«, der er mehrmals begegnet, auch nur ein einziges Mal wiederzuerkennen. In diesem Sinne geht es um einen unheimlichen Aspekt der Wiederholung

im Gewöhnlichen. Die Wiederholungsstruktur von Begegnungen stellt hier für Cavell – anders als in den Komödien, in denen die Wiederholung zu einem lebensweltlichen Bereich des Spiels, der Begegnung und des Alltäglichen gehört – eine Beziehung zum Tod her (ebd., 108). Der Aspekt der Wiederholung zeigt sich zum Beispiel in dem leeren Versprechen des Pianisten Stefan (Louis Jourdan), Lisa (Joan Fontaine) in zwei Wochen wieder zu sehen, und diese Worte »in zwei Wochen« werden wie eine Beschwörungsformel zweimal ausgesprochen. Die Struktur des Films ist von Wiederholungen ›einmaliger‹ Begegnungen bestimmt. Sie bleiben einmalig, weil Stefan, der die Frau nicht wiedererkennt, keine Beziehungen zwischen ihren Begegnungen herstellen kann. Wiederholung ist also nicht mit Wiedererkennen gekoppelt, was als ein Symptom für die Beziehungslosigkeit zur Welt betrachtet werden kann, die auch den Skeptiker gelegentlich befällt: Man erkennt Menschen deswegen nicht wieder, weil man sich und sie der Welt entzieht und damit Menschen austauschbar macht.

Cavell bezieht sich in seinen Beschreibungen des Films vorwiegend auf die letzte Szene und deren todbringenden Charakter. ◀114 Am Ende der Lektüre des Briefs, die den Anlass dafür bietet, dass sich die Erzählung des Films vor unseren Augen entfaltet und die damit auch den Rahmen für die Bilder der letzten Szene liefert, steht Stefans Erkenntnis, durch sein Nicht-Erkennen für den Tod der Verfasserin verantwortlich zu sein. Gleichzeitig führt die Lektüre zu seinem eigenen Tod. Eigentlich wollte er sich in dieser Nacht durch Flucht einem Duell entziehen, aber der Brief der *unbekannten Frau* ist ihm als Auslöser einer tödlichen Verzögerung dazwischen gekommen. Für Cavell erscheint hier vor allem die in diesem Moment von Louis Jourdan gezeigte Geste signifikant. In einer Art Erinnerungsmontage sehen wir und die Figur des Pianisten noch einmal die Bilder ihrer Begegnungen und was sie dabei erlebt haben. Es ist eine Montage von Szenen, die der Film bereits gezeigt hat, die aber in diesem Kontext anders markiert sind, nicht als Bilder des Films, sondern als Erinnerung an Bilder eines Films von einer Frau, die bereits tot ist. Louis Jourdan verhüllt als Stefan seine Augen mit den Händen, so als wolle er diese Bilder aussperren. Cavell sieht darin eine vieldeutige Geste, die den Status des Filmbetrachters veranschaulicht. Die Figur versperrt nicht nur den Blick auf innere Bilder, die wir als Wiederholung und äußere Bilder wahrnehmen, der Pianist versperrt auch unseren Blick auf ihn, weil er Angst hat, zum passiven Objekt eines Blicks zu werden, so wie er die Frau zu einem austauschbaren Objekt seines Blicks gemacht hat. Er will nicht erleiden, was er ihr angetan hat, als er ihre Existenz mit ihrer äußeren Erscheinung nicht zusammenbringen wollte. Das setzt das Publikum und die Frau in eine besondere Beziehung zu ihm:

»[...] he is in that gesture both warding off his seeing something, which is to say, his own existence being known, being seen by the woman of the letter, by the mute director and his (her?) camera – say, seen by the power of art – and seen by us, which accordingly identifies us, the audience of the film, as assigning ourselves the position, in its activeness and in its passiveness, to the source of the letter and of the film; which is to say, the position of the feminine. Then it is the man's horror of us that horrifies us – the revelation, or avoidance, of ourselves in a certain way of being feminine, a way of being human, a mutual and reflexive state, let us say, of victimization« (ebd., 111).

Was mit dem problematischen Begriff der Weiblichkeit bezeichnet wird oder auf einen Betrachter verweist, der sich von der Macht der Kunst angeblickt fühlt, soll vor allem herausstellen, dass diese hochkomplexe filmische Geste in den Alltag eingebettet ist und die Betrachtenden sich nicht über den Film intellektuell erheben können. Die Vieldeutigkeit des Films ist kein Produkt eines auf das Wesen der Repräsentation verweisenden ›ironischen‹ Darstellungsstils, sondern ist das Produkt der Abbildung von Handlungen, Bedingungen und Mitteilungformen, die in eben dieser problematischen und widersprüchlichen Form im Alltag zu finden sind. Betrachtet zu werden, ohne als Person erkannt und anerkannt zu werden, widerfährt nicht allein einer Frau, die zum Opfer eines filmischen Blicks wird, sondern dies widerfährt auch dem Publikum und der männlichen Hauptfigur. Das wird deutlich, wenn Stefan sich in einem verletzlichen, von dem Film hervorgehobenen Moment diesem Blick zu entziehen versucht. Wenn er sich von der ›Macht der Kunst‹ einer filmischen Montage von Erinnerungssequenzen angeblickt fühlt, hat sich der Film mit seinem Publikum verbündet. Der Blick des Films ist zu unserem Blick geworden, den wir auf Stefan richten, aber wir sind uns durch die vom Film vorgeführten verheerenden Folgen einer verweigerten Anerkennung vollkommen der Fragwürdigkeit dieses Blickes bewusst und brauchen keine Theorie, die uns das erklärt. Das bedeutet auch, dass der Film nicht Gegenstand von Lesestrategien ist, die man sich auf vielerlei Weise erwerben kann, sondern dass er uns diese Betrachtungsweise und dieses Wissen aufdrängt, uns zu seinen Opfern, aber auch Erkenntnisobjekten macht. Dass sich gerade an jemand wie Ophüls ein naiver Blick festmachen lässt, obwohl dieser seine Filme überaus künstlerisch und manieristisch gestaltet hat, in vielen seiner Filme mit Kamerafahrten, gekippten Einstellungen und Plansequenzen operiert und häufig die literarische Welt der Wiener Moderne heraufbeschwört, macht deutlich, dass es nicht darauf ankommt, welche Handschrift der Film trägt. Was wir durch die Lesart vorgeführt bekommen, ist vielleicht nur, dass auch ein Regisseur wie Ophüls mit all seiner Kunstfertigkeit uns nicht vor Film schützen kann. Er partizipiert

mit den anderen, zum Teil weniger bekannten Regisseuren dieses Genres von vier Filmen an den filmischen Reizen des Melodramas und seiner ambivalenten Zeichen, die das Melodrama im unsicheren Raum des Populären und Gewöhnlichen festhalten. Und in genau diesem Rahmen seiner Popularität und Gewöhnlichkeit kann das Melodrama seine Beiträge zu einer Theorie des Zeichens liefern, die die Beschäftigung mit ihm so produktiv für die philosophische Auseinandersetzung mit unserer Kultur macht.

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN gibt uns die Möglichkeit, zum Motiv der Anerkennung und des Skeptizismus zurückzukehren. Die Vermittlung von außen und innen ist ein zentraler Inhalt philosophischer Auseinandersetzungen, die zwei Extrempositionen kennt: den Solipsismus, in welchem dem Innenraum des Bewusstseins keine äußere Welt gegenübersteht, und die Leugnung jeglicher Möglichkeit von Subjektivität. Cavell hat zumindest dem Problem des Solipsismus und der Neigung, den Anderen als Schöpfung des eigenen Verstandes zu betrachten, in »Knowing and Acknowledging« eine vorläufige Lösung gegeben. Im Anschluss an Wittgensteins Auseinandersetzung mit Schmerzempfinden und mit der Zugänglichkeit von Fremdpsychischem wird auf den Anspruch verwiesen, den bestimmte Handlungen und Worte an uns stellen (vgl. Cavell 1976).

In »The Claim of Reason« (1979b) setzt sich Cavell vor allem im umfangreichen letzten Teil mit den alltäglichen Konsequenzen der philosophischen Fragestellung nach der Verbindung zwischen außen und innen auseinander. Er orientiert sich dabei unter anderem an Wittgensteins Feststellung einer von Kontexten bestimmten Begrifflichkeit des Sehens. Wenn wir etwa die Identität eines Anderen feststellen, schreiben wir ihm diese als einen Aspekt eines Wahrnehmungs- und Sprachzusammenhangs zu. Wir sprechen also erst dann von einer Identität, wenn es Gründe gibt, diese zu thematisieren, zu bestätigen oder in Frage zu stellen. Wir beziehen uns dabei nicht auf ein festes Konzept von Identität, sondern auf ein kontextabhängiges. Davon ausgehend ist das Sehen eines menschlichen Wesens immer ein *Als-etwas-Sehen*, das heißt wir betrachten es immer thematisch gebunden und nicht in seiner (unmöglichen) Totalität. Wittgenstein beschreibt diese Wahrnehmung als auf spezifische Weise unserem Zugriff und unserer Kontrolle entzogen:

»Ich betrachte ein Gesicht, auf einmal bemerke ich seine Ähnlichkeit mit einem andern. Ich *sehe*, dass es sich nicht geändert hat; und sehe es doch anders. Diese Erfahrung nenne ich »das Bemerkens eines Aspekts« (Wittgenstein 1984, 518).

Wittgenstein weist auf das Phänomen hin, dass sich die Betrachtung eines Gesichts oder eines Gegenstands unterscheiden kann, ohne dass festgehalten

werden könnte, was anders oder neu gesehen wird. Dieser Eindruck entsteht aus dem Sehen selbst, bezeichnet aber kein ins Auge gefasstes Detail dieser Anschauung, welches den Unterschied erklären könnte, weil der Sehsinn auf einen Gesamteindruck gerichtet ist, der auch blinde Flecken enthalten kann und diese ergänzt. Im Anschluss an diese Bemerkung Wittgensteins weist Cavell darauf hin, dass die Wahrnehmung des Anderen auf ähnliche Weise blinde Flecken und Aussparungen enthält:

»So to speak of seeing human beings as human beings is to imply that we *notice* that human beings are human beings; and that seems no more acceptable than saying we are of the *opinion* that they are. [...] What is implied is that it is essential to knowing that something is human that we sometimes experience it as such, and sometimes do not, or fail to; that certain alterations of consciousness take place, and sometimes not, in the face of it« (Cavell 1979b, 378f).

Wie Cavell mehrmals hervorhebt, gibt es eine Verantwortung, jemanden als menschliches Wesen anzuerkennen. Aber dieses Anerkennen kann scheitern. Die Gründe für dieses Scheitern stammen aus dem Gesamtzusammenhang eines Wahrnehmungsgeschehens, dessen einzelne Aspekte sich dem Wahrnehmenden entziehen. Cavell liefert in dem sehr literarisch gestalteten, über hundert Seiten langen letzten Teil von »The Claim of Reason« Andeutungen dafür, warum in bestimmten Zusammenhängen Anerkennung scheitern kann. Er spürt dabei Konstellationen und Motiven nach, die sich in Philosophie und Literatur finden lassen, zum Beispiel in der Figur des Außenseiters, des Monsters, des Automatenmenschen, des Sklaven etc. Diese Figuren spielen deswegen in den Mythen und Fantasien von Menschen eine Rolle, weil sie auch in der Wirklichkeit eine wichtige Rolle spielen, weil sich an ihnen besondere Beziehungen darstellen lassen und Fragen aufgeworfen werden, die Konsequenzen für das Alltagshandeln und die moralische Reflexion haben.

Zu den von ihm erforschten Konstellationen und Motiven kann man auch diejenigen zählen, die in Filmen zu finden sind, denn Filme ermöglichen es Menschen, auf unbelastete, entsubjektivierte Weise an der Welt teilzuhaben. Cavells Arbeiten zu Filmen beschäftigen sich damit, was mit uns passiert, wenn wir Menschen auf der Leinwand sehen, wie das Geschehen im Film ein Denken über Beziehungen zwischen Menschen anregt und welche philosophischen wie psychologischen Zusammenhänge sich in den dargestellten Beziehungen und Zuständen ausdrücken. Daran anknüpfend kann auch die Frage gestellt werden, was den Ausschlag dafür gibt, Figuren in Film und Fernsehen zu menschlichen Wesen machen zu können (mit der Einschränkung, dass diese Aspekte nicht als Beweis dafür dienen sollen, dass es sich um wirkliche Menschen handelt). Cavell beschreibt die übertriebenen und künstlichen Momente der Dar-

stellung als einen Aspekt der Existenzform der Menschen auf der Leinwand und als ein Indiz dafür, dass ihnen Menschlichkeit und damit auch eine über den Film hinaus verweisende Bedeutung verliehen wird. Die Künstlichkeit erlaubt den weiblichen Hauptfiguren, die Eigenheit ihrer Existenz offensiv auszuleben, auch unter Bedingungen, die ihre Existenz in Frage stellen. Sie wählen eine Form der Kommunikation, die auf die Zeichenhaftigkeit von Zeichen zu verweisen scheint. Sie tun das innerhalb der Bedingungen der Erzählungen und nicht für ein kritisches, besonderes Publikum, das über das Wesen von Repräsentation nachdenken kann und aus dieser exklusiven Perspektive heraus ein Wissen artikuliert, das die Menschen in den Erzählungen und die ›normalen‹ Zuschauer nicht haben. Diese Unterscheidung ist wichtig, denn Cavell nähert sich in »Contesting Tears« einer Begrifflichkeit an, mit welcher moderne Texttheorien das Verhältnis Leser/Text in Frage stellen und diesem Verhältnis zugleich eine höhere Komplexität verleihen. Aber diese Komplexität verdankt sich meist der Kompetenz der Lesenden (der Wissenschaftler und der Rezipienten) und selten der Kompetenz der Gelesenen (der Figuren im Film). Dieser Zugang kann sich nicht vorstellen, dass der ambivalente, selbstreflexive, aktive Umgang mit Zeichen für die Figuren einer (einfachen) Erzählung selbst bereits eine wichtige Rolle spielen kann. Die ›Jenseitigkeit‹ der Figuren in den Melodramen der unbekanntenen Frau verwandelt diese Fähigkeit in eine Kompetenz, die Filme in ein kommunikatives Feld zu verwandeln, durch das sie uns ansprechen. Sie und nicht die Theorie bestimmen, wie sie gelesen werden sollen. Für die Figuren von *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* hat sich ihre Welt in einen Film verwandelt – durch Lisas Brief, der die Handlung diktiert und der in einer Erinnerungsmontage endet, und durch die Reaktion von Stefan, der sich vor den Erinnerungen wie vor Bildern eines Films zu schützen versucht.

5.2 Der Alltag des Melodramas

Welcher Argumentation bedient man sich, um zu rechtfertigen, dass das als *women's film* oder *tearjerker* bezeichnete filmische Melodrama ein bedeutendes Genre ist? Einige Antworten auf diese Frage finden sich in dem Versuch, den Alltag als Begriff innerhalb der Diskussion von Populärkultur zu bestimmen. Ein sehr spezifischer Begriff von Alltag taucht in Cavells Beschreibung seines Rezeptionskontextes auf. In seiner Reflexion über die Ontologie des Films in »The World Viewed« weist Cavell immer wieder darauf hin, dass es einen lebendigen Kontext als Ursprung seiner Faszination für Film gegeben hat, in dem ein voraussetzungsloses, zufälliges, flüchtiges, ohne Ansprüche besetztes Be-

trachten von Filmen möglich war. Dass es dies später in dieser Form nicht mehr geben konnte, wird als persönlicher Verlust einer Kultur empfunden. Mit dem Hinweis auf Fernsehen als eine Institution, die diese von Cavell beschriebene Rezeptionserfordernis eher erfüllt als das moderne Kino, weist die vorliegende Arbeit auf die Wichtigkeit der Unterscheidung von Rezeptionsformen hin. Es geht hier um ein Sehen ohne Ansprüche und Intention, was eine wichtige Voraussetzung dafür ist, sich der Autorität eines populärkulturellen Textes aussetzen zu können. Dieser Text scheint keinen Ursprung zu haben, und dadurch wird der offen gestellte Anspruch des Autors (des hochkulturellen Textes) zu einem hintergründigen Anspruch des Textes, dessen Figuren und Inhalte uns auf andere Weise interessieren und einer mit dem Film verbundenen Fantasie eine besondere Intensität geben. Ein mit den Begriffen des Alltags oder des Gewöhnlichen konnotiertes Sehen soll einen unrhetorischen Bereich von Kunst oder Kultur erschließen, der seinen Subjekten eine Entlastung von der Welt, aber auch eine andere Beziehung zu ihr ermöglicht, die nicht als deren Ersetzung verstanden werden soll.

Autobiografische Übungen

Gegen den Gedanken, vom Film als Betrachter gelesen zu werden, der sich auf Cavells Vorstellung von Lesen und Philosophie bezieht, wird in der Theorie, wie wir gesehen haben, immer wieder darauf verwiesen, dass das Besondere am Melodrama seine Offenheit sei und dass es, mit Wissen oder durch eine eingeübte Rezeptionsform, in alternativer Form angeeignet werden kann. Es schöpft seine Bedeutungen nicht aus sich selbst und vermag weniger eine bevorzugte Lesart oder eine auf den eigentlichen, sichtbaren Text bezogene Lesart zu bestimmen, sondern ist in viel stärkerer Weise als andere Filme auf eine lesende, öffnende und vermittelnde Wahrnehmung angewiesen. Daher kann das Melodrama, was der Definition des Gewöhnlichen als des Voraussetzungslosen in dieser Arbeit widerspricht, als besonders voraussetzungs voll betrachtet werden. Das ist eine wichtige Position in der kritischen Aneignung des Melodramas etwa durch die feministische Filmkritik. Darin finden sich aber auch immer wieder die Spuren einer tieferen, unmittelbareren Faszination für dieses Genre. Mary Ann Doane beschreibt zum Beispiel in »The Desire to Desire« das eigentümliche Gefühl, das ihr das Betrachten gerade der Filme bereitet habe, die wichtige Bestandteile des kulturellen Horizontes ihrer Mutter waren. Doane fühlt sich über die Beziehung zu ihrer Mutter und deren Beziehung zu diesen Filmen von dieser Filmform berührt, weil sie dadurch vergangen und zugleich gegenwärtig ist (Doane 1987, 3) – sie wird in ihrer Beschäftigung mit diesen Filmen von nostalgischen Erinnerungsbruchstücken berührt. Die von

Doane beschriebenen archetypischen Szenen der Melodramen scheinen daher immer auch von der Spur der Erinnerung gezeichnet. Daher lässt sich der ›wirkliche‹ Status der Bilder und der damit verbundenen Vorstellungen, einer fälschenden, retroaktiven Erinnerung folgend, kaum mehr wirklich rekonstruieren. Der Zugang bezieht sich deshalb auch auf (intensive) Vorstellungen und Bilder, die im Alltag zirkulieren, in Erinnerung geblieben sind und dadurch ihre spezifische Autorität erhalten. Neben einer texttheoretisch fundierten Aneignungsform, die den Text öffnet, gibt es also noch einen Zugang zum Melodrama, der sich auf ganz andere Weise erklären lassen muss und auf eine Eigenart der Erfahrung hinweist: Er hebt die Bilder hervor, noch ehe sie gefunden worden sind.

Daher ist es sehr signifikant, dass Cavell seiner Auseinandersetzung mit *STELLA DALLAS* eine anekdotische Kindheitserinnerung an seine Familie voranstellt und daran die Feststellung knüpft, dass es sich dabei um den intensivsten und erschütterntesten Film im Zyklus der Melodramen der unbekanntenen Frau handelt. Er argumentiert nicht mit Erinnerung. Es gibt keine direkte Verbindung zwischen der Erinnerung und dieser Feststellung, aber sie authentifiziert deshalb die Auseinandersetzung mit dem Film, weil sie erst den Anlass dazu gibt, sich überhaupt mit dem Film zu beschäftigen:

»When my mother asked for an opinion from my father and me about a new garment or ornament she had on, a characteristic form she gave her question was, ›Too Stella Dallas?‹ The most frequent scene of the question was our getting ready to leave our apartment for the Friday night movies, by far the most important, and reliable, source of common pleasure for the three of us. I knew even then, so I seem always to have remembered it, that my mother's reference to Stella Dallas was not to a figure from whom she was entirely dissociating herself. Her question was concerned to ward off a certain obviousness of display, not to deny the demand to be noticed« (Cavell 1996, 200).

In dieser Anekdote tauchen einige Konzepte auf, die für die Beschäftigung mit Populärkultur wichtig sind. Die Anbindung an den sozialen Kontext einer Familie, in der eine die Rezeption begleitende Inszenierung sozialer Interaktion deutlich wird, verweist auf ein zentrales Argument der Cultural Studies: Texte erhalten ihre Bedeutung und Relevanz in der Zusammenführung mit dem Alltag. Im Sinne der Cultural Studies gibt uns Cavell einen Hinweis auf eine Aktivierung von Bedeutung durch seine Mutter, die durch eine imitierende, darstellende Handlung des Zitierens eine Verbindung zwischen ihrem Alltag und dem Film herstellt. Sie interagiert mit der Fantasie dieses Filmes und verwendet die Anspielung auf eine Filmfigur als Kommentar zu ihrem eigenen Aussehen. Und sie verwandelt dabei den Alltag in eine Art Filmszene, in der sie die

Rolle von Stella Dallas übernimmt und zugleich zurückweist, weil sie sich von ihr unterscheiden, aber nicht von ihr distanzieren will. Cavell vermutet, dass diese Darstellung etwas verhüllen, aber gleichzeitig das Verlangen nach Anerkennung unterstreichen sollte, also dass die Offensichtlichkeit ihrer Unterscheidung von einer Stella Dallas, deren Geschmack sie nicht teilen mag, verbirgt, wie nahe sie sich ihr in Wirklichkeit als ein Mensch fühlt, der deren Angst vor Ausschluss und Einsamkeit teilt.

Die Anekdote verweist aber auch allgemein auf den Rezeptionszusammenhang, in dem das klassische Melodrama seine Bedeutungen entfalten konnte. Das Vergnügen an diesen Filmen hat für Cavell sehr viel mit seiner Familie, den gemeinsamen Kinobesuchen und der damit verbundenen Möglichkeit zu tun, in einem intensiven, lebendigen Zusammenhang von Unterhaltung Erlebnisse und Erfahrungen zu teilen. Erst dieser Zusammenhang macht es möglich und notwendig, Erfahrung, die nicht mehr einsame, ästhetische Erfahrung ist, auf eine bestimmte Weise zu deuten und weitergeben zu wollen. Cavells Erinnerung macht aber auch aufmerksam für die Bedeutung äußerer, sichtbarer Zeichen wie Kleidung und Gesten als Teil dieser spezifischen Interaktion mit dem Film. Wenn die Mutter den Film zitiert, tritt damit ein Wissen über die Repräsentation zutage, ein Wissen, das ihr ein Operieren mit diesen Zeichen erlaubt. Filme vergrößern, weil sie das entsprechende Zeichenmaterial bereitstellen, die Möglichkeiten, das Innere nach außen zu kehren und sichtbar zu werden. Gleichzeitig wird deutlich, dass das Wissen von Zeichen auch eine Sorge um deren Wirkung und Bedeutung mit einschließt, was sich in der Angst der Mutter (und in unserer) davor zeigt, übertrieben und geschmacklos zu wirken und sich den urteilenden Blicken Anderer auszusetzen – eine Angst, die auf Stella Dallas' nur scheinbar unangemessenes Auftreten übertragen wird. Cavell spricht davon, dass es eine Art Verpflichtung gibt, sichtbar zu werden und dadurch ›Ich‹ zu sagen und dem Anspruch der Anderen nicht aus dem Weg zu gehen. Aber um dies zu erfüllen ist man auf den Gebrauch von mehrdeutigen Zeichen angewiesen, was auch bedeuten kann, auf widersprüchliche Weise sichtbar zu werden, vor allem dann, wenn die Gesellschaft keinen Raum dafür vorgesehen hat, die eigene Identität zu artikulieren. Filme führen diese Ambivalenz vor und dienen damit einer Reflexion über das sinnliche Zeichen und seiner vielfältigen Funktionen. Die Mutter Cavells und seine Familie erkennen, dass es verfügbare Darstellungsstile und damit Repräsentationen gibt. Darüber hinaus dient aber diese Erinnerung nicht nur der Erklärung eines Zeichenstatus', sondern auch als Anlass, sich überhaupt mit diesem Film zu beschäftigen. Es ist keine Deutung des Films, sondern eine Deutung der Erfahrung des Films, in der die Erfahrung der Mutter und ihr Umgang mit ihr als Untersuchungsgegenstand herange-

zogen werden. Jeder Anschluss an Cavell muss sich dieser Besonderheit seines Ansatzes bewusst sein. Es kann nicht (auf diese Weise) über Film gesprochen werden, wenn es keinen sozialen Zusammenhang gibt, der das Erlebnis in der Lebenswelt situiert. Dieser Zusammenhang ist mit dem Ende des klassischen Hollywoodkinos verloren gegangen, und was als Ersatz dafür anzusehen ist, muss noch geklärt werden.

Cavell schließt dieser Passage über den familiären Hintergrund seines Filmvergnügens den Hinweis auf sein in dieser Zeit gesteigertes Interesse an einer autobiografischen Form des Schreibens und Denkens an. Als Philosoph der Alltagssprache begibt er sich auf die Suche nach den Zusammenhängen des Sprechens und der *eigenen Stimme*. Daran schließt sich auch eine Erkundung an, wie sich diese Stimme in den Melodramen und ihren Lesarten artikuliert. Das Schreiben der letzten Version des Aufsatzes über STELLA DALLAS entsteht ungefähr zeitgleich mit »A Pitch of Philosophy – Autobiographical Exercises« (Cavell 1994), was übersetzt »die Tonart der Philosophie« bedeutet.¹¹⁵ Darin wird das autobiografische Interesse mit der Erkundung von unterschiedlichen Stimmen und Tonlagen der Philosophie verbunden. Der Aufsatz zu STELLA DALLAS aus »Contesting Tears« ist von diesem Anliegen geprägt und untersucht die Zusammenhänge der Rezeption des Films. Cavell weist darauf hin, dass dieses Interesse, das sich jetzt offen als autobiografisch und nicht mehr nur als auf einen Sprachkontext bezogen erklärt, in der Auseinandersetzung mit der Kindheits-erinnerung eine zuvor unerreichte Intensität erlangt habe. Es spielt aber bereits in »The World Viewed«, in dem eine Art Medienkindheit die Bezugsgröße bildet, für die Erfassung des Gefühls, die Beziehung zu einer authentischeren Filmkultur verloren zu haben, eine wichtige Rolle. Vergangenheit thematisiert sich hier immer wieder über einen forschenden, retrospektiven Blick auf filmische Erscheinungen. Auch »Pursuits of Happiness« bezieht sich auf eine glückliche Vergangenheit, auf Erinnerungen, die nach Jahrzehnten ihre Intensität und Relevanz nicht verloren haben und zu einem Denken über das Denken der Filme anleiten.

Das Argument der Cultural Studies

Die Erinnerung an diese Episoden der Kindheit ist offenbar das erste Argument einer neuen, anderen Lesart von STELLA DALLAS. Cavell will Stella nicht als Frau betrachten, die zu selbstvergessen ist, um zu erkennen, wie andere sie sehen, und die am Ende als Opfer der Erzählung ausradiert wird, sondern er will sie als handelnde und wissende Frau darstellen. Er versucht in diesem Zusammenhang zu rechtfertigen, dass eine schmerzvolle Erfahrung, die zu einer extremen (aber nicht einseitigen) Form von Identifikation auffordert (eine Iden-

tifikation, die nicht bei dem Gefühl der Scham und des Mitleids stehen bleibt, sondern die erforscht, worauf sich dieses Gefühl wirklich bezieht) eine wertvolle Erkenntnis ermöglicht, die es wert ist, den Preis des Schmerzes und der Verletzung durch den Film zu zahlen (Cavell 1996, 200). Cavell zeigt, dass es eine Verletzlichkeit des Betrachters geben und dass er zum Opfer von Bildern werden kann, etwa wenn er von einem schmerzlichen Gefühl beim Betrachten einer Szene gepeinigt ist, in der Stella Dallas durch den Ferienclub irrt und nicht zu merken scheint, welche Reaktion ihre Kleidung bei den anderen Gästen auslöst. Von diesem Gefühl ausgehend entwickelt Cavell seine Strategie der Gegenlektüre, die versucht, der Erfahrung des Films gerecht zu werden und in der der Betrachter und nicht Stella das Opfer des Films ist. Cavell ist ein aktiver Leser im Sinne der Cultural Studies, der Bedeutungen konstruiert und den Film an den Kontext eines Harvardprofessors anpasst, der aber darauf zielt, mit diesen Bedeutungen die ihm nicht angemessen erscheinenden Interpretationen des Films zu überschreiben.

Cavells sparsam und strategisch gesetzte Hinweise auf die eigene Rezeption und die seiner Mutter und seiner Familie könnten auch in einem Kontext der Ermächtigung des Zuschauers betrachtet werden. Dadurch werden die vielfältigen Beziehungen und Allianzen, die bei der Rezeption eine Rolle spielen, berücksichtigt und die Spielräume und Möglichkeiten der Aneignung betont. Aber gleichzeitig folgt Cavell auch den Spuren einer Lesart, in der die Spielräume eingeengt sind, in der die Figuren und Zuschauer als Opfer von Verhältnissen der Narration, des Dispositivs und der Gesellschaft erscheinen können, sich aber dieser Stellung, die sie zu Opfern des Textes macht, auf schmerzvolle Weise bewusst sind. Eine sich auf die Erfahrung beziehende Lesart vermag dies darzustellen. Das ist der entscheidende Unterschied zu einer Betrachtung, in der die Darstellung das verdeckt, was nur der kundige (wissenschaftliche) Betrachter aufzudecken versteht. Diese von Cavell beschriebenen Beziehungen werden dort deutlich, wo er sich mit ideologiekritischen Lesarten auseinandersetzt. Er nimmt deren Impuls auf, das Melodrama als eine mit Zeichen spielende Filmform zu betrachten, die dem Gegenstand seine Komplexität verleiht, aber auch Anforderungen an (einen spezialisierten) Leser stellt. Er betont dabei, dass das Spiel mit Repräsentationen auch ein Motiv der Erzählungen und ihrer Figuren sein kann und sich nicht allein auf die Zuschauer eines Films bezieht. Cavell scheint also immer darum bemüht zu sein, eine Mischung aus öffnenden und schließenden Tendenzen des Textes zu beschreiben, die eine kritische, interpretierende und interagierende Auseinandersetzung fordert und nicht als die Anwendung von Theorien, Perspektiven und Begriffen verstanden werden soll.

Das ist eine aktive, auf einer bewussten Entscheidung basierende Positionierung, die fast gereizt und trotzig auf Vorurteile gegen das Melodrama reagiert, in einen Dialog mit eingebildeten Opponenten tritt und viel häufiger als in »Pursuits of Happiness« immer wieder in den Argumentationen Einsprüche anmeldet. Einige Beispiele verdeutlichen dies: »Why take it as certain that her overstatement in clothes in this sequence exactly expresses her own taste?« (Cavell 1996, 202), und »What is the basis of the certainty that a popular genre of film cannot be as advanced as the advanced (socially; in politically sensibility) thought of its time?« (ebd., 127), oder auch folgende Formulierung, in der Theorie subjektiviert wird: »On my theory of the film...« (ebd., 203). All dies evoziert in einem intellektuellen Gestus eine ›widerständige‹ Lesart, deren Möglichkeitsbedingung auch Theorien wie die der Cultural Studies geformt haben. Cavells Lesart mag zwar behaupten, dass es der Film sei, der sie hervorruft, aber es gibt ein außerfilmisches Anliegen, gegen allzu deutliche, die Populärkultur betreffende Stereotypen (die einige Formen der Reflexion unterdrücken) vorzugehen. Den Lesarten ist daher auch immer eine gewisse Anstrengung anzumerken, die nicht allein durch die Einsamkeit und Anschlusslosigkeit des Diskurses zu erklären ist. Diese Einsamkeit, den mangelnden Nachhall in der Filmwissenschaft und der Philosophie, beklagt Cavell in der Einleitung zu »Contesting Tears« auf recht (melo-)dramatische Weise: »[...] I confess to periodic hesitations about whether one should [...] go on saying hello so often when there is so often no hello back« (ebd., 32). Cavell deutet einige Gründe dafür an, warum es anfangs so oft keine Reaktionen auf seine Werke gegeben hat. Einige dieser Gründe werden von William Rothman und Marian Keane in »Reading Cavell's The World Viewed« präzisiert, wenn sie deutlich machen, dass die sich in den späten 1960er Jahren bildende Filmwissenschaft einige Möglichkeiten, wie etwa die Beziehung auf eine einigermaßen gesicherte Erfahrung des Films, vernachlässigen musste. Die Einsamkeit hat aber auch mit einer besonderen Erfordernis für seine Art zu sprechen zu tun, nämlich dass im Leser eine Bereitschaft da sein muss und dass er dem Text mit Freundschaft begegnen muss, um ihn verstehen zu können (ebd., 12).

Cavell weist auf diese Offenheit deutlich hin, wenn er als Beweis für eine bestimmte Betonung davon spricht, dass eine Einstellung länger als gewöhnlich gehalten wurde. Sie bezieht sich auf den Moment, in dem Stella Dallas vor der Haustür steht, aus der ihr Mann zum letzten Mal aus ihrem Leben getreten ist, nachdem sie noch einmal versucht hat, ihm zu gefallen. Diese Dauer der Einstellung solle verdeutlichen, dass Stella Dallas eine ihren weiteren Lebensweg bestimmende Entscheidung getroffen hat, nämlich nie wieder zu versuchen, einem Mann zu gefallen. Aber dass die Einstellung länger gehalten wird

als andere, lässt sich, so Cavell, nicht beweisen, weil es keine eindeutigen Kriterien für diese Bestimmung geben kann. Es ist eine auf subjektive Kategorien angewiesene Beschreibung, die diese Unterscheidung trifft (ebd., 203). Diese Interpretation ließe sich also leicht als Zuschreibung identifizieren. Aber Cavell befindet sich damit in guter Gesellschaft; denn genauso kann man die Interpretation, dass Stella Dallas zum Opfer unseres Blickes und des Blickes der Menschen in der Erzählung wird, denen sie passiv, ohne ihr Wissen ausgesetzt ist, dass man sich also für sie schämt und nicht für das, was der Film mit uns macht und uns verdeutlicht, als eine Zuschreibung bezeichnen. Dies ist nicht *im Film*, sondern es stellt das Produkt von Vermutungen und Einschreibungen dar. Man muss nur den Akzent auf die Möglichkeit legen, dass Stella Dallas weiß, was sie tut. Welche Zuschreibung Geltung hat und welche nicht, lässt sich letztendlich nicht beweisen, allenfalls zur Diskussion stellen, deren Kriterien (beispielsweise welchem Wissen oder welchen theoretischen Vorgaben gefolgt wird) offen gelegt werden müssen und können. Dass es eine Zuschreibung von Bedeutung geben kann, die sich als eine dominante Lesart präsentiert, dieser Dominanz aber im unsicheren Diskurs einer Kritik Nachdruck verleiht, ist einer der wichtigsten Beiträge von »Contesting Tears« zur Deutung von populärkulturellen Texten.

ERFAHRUNG UND CULTURAL STUDIES

Es gibt eine deutliche Gemeinsamkeit, die sich zwischen Arbeiten der Cultural Studies zur Unterhaltung oder zum Populären und Cavells Beschäftigung mit dem Hollywoodkino herstellen lassen. Zumindest in der Version von Cavell legt die Philosophie der Alltagssprache einen deutlichen Akzent darauf, dass einen Gegenstand verstehen zu wollen bedeutet, sich dem Kontext der eigenen Erfahrung anzunähern. Die autobiografischen Momente von »The World Viewed« sind lose an eine sprachanalytische Kontextualisierung von Bedeutung angelehnt, die Daten dieser Untersuchung ergeben sich aus der Auseinandersetzung eines Menschen mit sich selbst. In »Pursuits of Happiness« basiert Cavell seine Interpretationen auf einen Begriff der Erfahrung, in dem sich die unterschiedlichsten Zusammenhänge – Kultur, persönliche Vorlieben oder Philosophie – kreuzen und in einer mit dem Film interagierenden Form des Schreibens Ausdruck finden. In »Contesting Tears« setzt sich dieser Ansatz fort, ergänzt durch eine stärkere Reflexion von Theorien der Populärkultur, die seit den 1970er Jahren entstanden sind. Nebenbei ergründet Cavell darin eine konkrete soziale Realität dieser Begegnungen mit Melodramen im »empirischen« Gegenstand seiner Familie. Das ist die stärkste Berührung mit dem Anliegen der Cultural Studies, Bedeutung an die sozialen Zusammenhänge anzubinden, in denen die Rezipierenden leben, was dazu geführt hat, Populärkultur zu mehr als einem Forschungsgegenstand soziologischer Forschungen oder zu mehr als einem Bestandteil halbherziger literaturwissenschaftlicher Ergründungen von Randgebieten zu machen. Heute stellen die Cultural Studies noch immer – auch wenn es gerade in der Medienwissenschaft und -theorie im deutschen Sprachraum wenig Neigung gibt, an sie anzuschließen, sondern eher ihre Ersetzung anzustreben – die wichtigste Formation zur Erforschung der kulturellen Artefakte, Medien und Kommunikationsformen dar, die eine Bedeutung für viele Menschen haben. Ihr Zugang ist nicht reduktionistisch und wurde lange Zeit von einer offen geführten (bisweilen etwas zu verbissenen) Methodendiskussion begleitet.

Im Gegensatz zu den Cultural Studies engt Cavell sein Gegenstandsfeld auf radikale Weise ein. Aber sowohl die Einengung des Gegenstandsbereichs wie

auch die Versuche, Unterhaltungsfilm als ästhetische Gegenstände einer umfangreichen Lektüre zu unterziehen, können dazu dienen, Leerstellen der Cultural Studies zu besetzen und ein philosophisches Verständnis der Populär- und Alltagskultur an sie heranzutragen. Cavells auf einige wenige Filme begrenzte Perspektive zielt darauf, die Vorstellung einer ›Stimme des Textes‹ vor dem Hintergrund ihrer Verleugnung in kulturwissenschaftlichen Herangehensweisen zu konturieren. Die Cultural Studies evozieren mit dem Begriff *dominante Lesart* (*preferred reading*), der sich auf Stuart Halls Textmodell bezieht, eine ähnliche Vorstellung einer Stimme des Textes. Die *dominante Lesart* stellt aber weitestgehend nur einen negativ konnotierten Bezugspunkt für einen Zugang dar, der die Möglichkeiten betont, Bedeutungen eines Textes auf vielfältige Weise aneignen und seinen Machtansprüchen aus dem Weg gehen zu können. Dieses Kapitel versucht zu ergründen, wie die Cultural Studies durch ihren Zugang die Erfahrungsmöglichkeiten vergrößern, aber zugleich Erfahrung in Frage stellen, weil sie ein zu dualistisches Verständnis von der negativen Macht des Textes und den positiv besetzten Möglichkeiten seiner Aneignung nahelegen scheinen. Es wird aber auch untersucht, wie sich die Cultural Studies dem Gewöhnlichen und der Erfahrung gegenüber positionieren. Weil sie eine der wenigen wissenschaftlichen Formationen darstellen, die überhaupt so etwas wie einen Begriff des Gewöhnlichen haben und sich ihm anzunähern versuchen, geht es hier niemals um eine Ersetzung der Cultural Studies, sondern allenfalls um eine Ergänzung. Das Kapitel macht deutlich, dass die Cultural Studies das Gewöhnliche retten und zugleich zerstören. Eine philosophische Erkundung des Gewöhnlichen wird aber darauf hinweisen, dass es eine unausweichliche Dialektik zwischen der Errettung und Zerstörung des Gewöhnlichen gibt. Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit den Beiträgen der Cultural Studies zu einer Erforschung von Erfahrung. Dabei wird der latente Skeptizismus der Cultural Studies als eine Art ›Erfahrungsrelativismus‹ beschrieben, der die Stimme des Textes verleugnet, seinen Ansprüchen und denen der Theorie aus dem Weg geht und ignoriert, dass Erfahrung worauf John Dewey in seiner Kunsttheorie hinweist, zu »gemachter Erfahrung« werden kann und als solche Möglichkeiten bietet, einen Gegenstand in seiner Beziehung zu einem Menschen zu ergründen (Dewey 1980, 47). So konzentriert sich dieser Teil auf eine Darstellung des von diesem politisch bestimmten Skeptizismus abhängigen Textverständnisses und seiner Interpretationsmöglichkeiten. Das Kapitel fokussiert die Bemühungen der Cultural Studies, die Materialität des Textes genau zu kennzeichnen, versucht aber andere Konsequenzen daraus zu ziehen und zu einem anderen Verständnis von der Singularität und Partikularität einzelner signifikanter, die Dominanz des Textes anzeigender Momente hinzuführen. Di-

ese Auseinandersetzung führt auf das Feld der Kritik, die, wie von dem Cultural Studies-Theoretiker Simon Frith (1999) angedeutet, das ›Mögen‹ der Leute untersucht und zu einem Teil des eigenen Forschungsansatzes werden lässt. In der Form einer kritischen Lesart Gegenstände zu erforschen, stellt einen mit dem Gegenstand interagierender Diskurs dar, der auf dessen singuläre, intensive Momente gerichtet ist und etwas gänzlich anderes leistet als bestimmte Eigenschaften und Tatsachen festzustellen. Die Beschäftigung mit den Cultural Studies ist auch deswegen wichtig, weil sie dazu beiträgt zu erklären, warum in dieser Arbeit Fernsehtexte als widersprüchliche, das Gewöhnliche inkorporierende Gegenstände gelesen werden sollen und nicht, wie der Anschluss an Cavell nahe legen würde, Filmtexte. Damit er sich auf diese Aspekte konzentrieren kann, verzichtet dieser Teil auf eine intensivere Beschäftigung mit dem, was die Cultural Studies zur Emanzipation marginalisierter Gruppen, zu ihrer Auseinandersetzung mit ›race, class and gender‹ zu sagen haben, ohne bestreiten zu wollen, dass diese Beschäftigung als ein zentraler Aspekt und Beitrag dieser Formation anzusehen ist. Der Abschnitt hat zumindest die Emanzipation des Forschenden als Bewunderer der Populärkultur in einem auf Außergewöhnlichkeit fixierten geisteswissenschaftlichen Betrieb im Auge.

6.1 Die Geschichte der Cultural Studies als eine Aneignung alltäglicher Erfahrung

Erfahrung spielt auf dem Terrain der Cultural Studies als Element des von der Formation erforschten Alltags eine wichtige Rolle. Diese Wissenschaftsperspektive richtet sich weniger auf ein von seinen Betrachtern entrücktes Kunstwerk, das ihnen, wie es beispielsweise Gadamer darstellt, auf dramatische Weise das eigene ›Anderssein‹ vorführt. Erfahrung ist hier keine besondere Erfahrung von Kunst, sondern hat Ähnlichkeiten mit dem, was auch John Dewey in den 1930er Jahren in einem engeren Verhältnis von Kunst und Alltag in »Kunst und Erfahrung« philosophisch bestimmt hat: Erfahrung bezeichnet eine umfassende Denk- und Erlebensweise, eine Form zu handeln und sich zu verhalten. Die Kunst, die Dewey meint, lässt sich unter den Begriff Kultur nur unzulänglich einordnen. Vielmehr geht es um den Alltag der Kultur, der die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst ständig überschreitet. Erfahrung und Alltag stellen Vorformen von Kunst dar, während Kunst auf den Alltag vorbereitet, indem sie die Wahrnehmung anregt und Ordnung stiftet (Dewey 1980, 62). Kunst ist nicht allein ein Gegenstand, dem man sich in Abkehr vom Alltag widmet und der eine ritualisierte Unterbrechung des Alltags ermöglicht. Kunst

und Kultur werden vielmehr als alle Bereiche des Lebens betreffende Lebensformen aufgefasst, deren Grenzen schwer zu ziehen sind. Man muss den Alltag betrachten, um Kunst verstehen zu können und umgekehrt (ebd., 18). Deweys Zugang lässt sich deswegen mit dem der Cultural Studies vergleichen, weil beide sich nicht damit begnügen wollen, die ästhetischen Merkmale eines Gegenstands und seiner Betrachtung aufzuzählen, sondern sich mit der Materialität und Struktur des Alltags und seines Erlebens beschäftigen wollen, der in den Cultural Studies als ›structure of feeling‹ bezeichnet wird. Der folgende Abschnitt versucht daher geschichtlich zu ergründen, was die Cultural Studies dazu gebracht hat, den Alltag zu entdecken.

Close Reading: F. R. Leavis

Die Entdeckung der Alltagskultur hatte, so Christina Lutter und Markus Reisenleitner in einer Einführung zu den Cultural Studies, zunächst einen sehr pädagogischen Akzent: Cultural Studies entstanden nicht zuletzt aus frühen Versuchen der Erwachsenenbildung und -erziehung, die sehr stark mit dem Namen F. R. Leavis verbunden sind, einem sehr einflussreichen Intellektuellen, Literaturwissenschaftler und -lehrer, der seit den 1920er Jahren in England gelehrt hat (Lutter/Reisenleitner 2002, 16). Leavis wollte Menschen dazu ermutigen, über die Grenzen von Klassen hinaus, ›große‹ Literatur kritisch zu lesen. Er ging davon aus, dass literarische Werke eine Wirkung auf ihre Leser haben und sowohl einer ästhetischen wie moralischen Bildung dienen können. Dieses Konzept von literarischer Erziehung erscheint auf den ersten Blick eher konservativ. Aber es ist, darauf weist Fred Inglis in seiner kritischen, moralphilosophischen Auseinandersetzung mit den Cultural Studies hin, mit dem Anliegen verbunden, nach den schrecklichen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges den Menschen durch Kultur Orientierung zu geben (Inglis 1993, 30). Inglis verortet also den Ursprung der Cultural Studies in einem geschichtlichen Zusammenhang, der auch von Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Der Erzähler« als massive Erfahrungskrise beschrieben wurde.

Lutter und Reisenleitner sehen einen wichtigen Grund für die Entstehung der Cultural Studies in der Anwendung des Verfahrens des *close reading* einer sehr detaillierten und kritischen Textinterpretation, auf die Alltagskultur. Dieser Schritt stellte eine wichtige Konsequenz der von Leavis initiierten Bemühungen um die Erwachsenenbildung dar (Lutter/Reisenleitner 2002, 19). Es fand eine fast zufällige Übertragung eines Verfahrens auf einen neuen Bereich der Massen- oder Volkskultur statt, die Erfahrung in einem neuen Licht erscheinen ließ. Eigentlich sollte die besondere, durch ästhetische Techniken gefilterte und intensiviertere Erfahrung des literarischen Textes an Schüler weitergegeben

werden, um diese an die Erfahrungsschätze der hohen Kultur – »the sum of the best that has been thought and said« – heranzuführen. Dieses Verfahren erprobte Leavis in der Erwachsenenpädagogik gelegentlich an Gegenständen der Alltagskultur, um sich dem Erfahrungshorizont der Menschen anzunähern. Als die von Leavis geprägten sogenannten Gründungsväter der Cultural Studies in Großbritannien ebenfalls das Verfahren des *close reading* und damit eine für Details und Deutungsmöglichkeiten sensibilisierte Wahrnehmung auf Gegenstände der Alltagskultur anwendeten, entdeckten sie dabei als Nebeneffekt deren Bedeutungsfülle. Ein Beispiel für diese Übertragung von Methoden der Interpretation literarischer Texte auf die Alltagskultur findet sich bei Richard Hoggart: Er entdeckt die Vielschichtigkeit der in der englischen Arbeiterkultur in Liederabend zum Vortrag gebrachten Texte durch die Anwendung von Interpretationsverfahren an, die von dem Literaturkritiker I. A. Richards geprägt wurden und die den Blick für die Ironien und Subtexte literarischer Texte schärfen (Inglis 1993, 50).

Lebensformen

Eine politisch motivierte Kritik an einem elitären Kulturbegriff und der als solcher empfundene Widerspruch zwischen den Erfahrungen der Kunst und der Alltagswelt scheinen mit dafür verantwortlich gewesen zu sein, dass sich aus dieser Anwendung eine völlig neue Perspektive der Kulturwissenschaft, aber auch eine gänzlich andere Definition von Kultur ergeben konnte. Diese von der Literaturkritik geprägte Position nahm aber auch wichtige Impulse aus der Auseinandersetzung mit der literarischen und philosophischen Romantik, aus der Zusammenführung von Ästhetik und Politik und aus dem Marxismus auf, der Hochkultur als bürgerliche Kultur kritisiert. Dies wird zum Beispiel bei Raymond Williams deutlich, der als Begründer des den Cultural Studies zugrunde liegenden Kulturbegriffs angesehen werden kann. In seinem frühen Werk »Culture and Society« von 1958 (deutscher Titel: »Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte«) versucht Williams, Auskunft über die Entwicklung eines bestimmten Kultur- und Gesellschaftsbegriffs in der Moderne zu geben, der sich vom 18. bis zum 20. Jahrhundert ausdifferenziert hat. Dabei bezieht sich Williams' Darstellung insbesondere auf Äußerungen und Bemerkungen von Intellektuellen, Literaten und Theoretikern, die versuchten, gesellschaftlichen und ästhetischen Erfahrungen Sinn zu geben (Williams 1972, 20). Dazu gehörten vor allem romantische Künstler, die im Laufe des 19. Jahrhunderts politisiert wurden (die englische Romantik hatte ein ausgeprägteres politisches Verständnis als die deutsche) und bei denen, so Williams, sich wissenschaftliche und theo-

retische Beschreibungen und subjektiv geprägte Äußerung noch nicht gegensätzlich gegenüberstanden:

»Was am Ende des 19. Jahrhunderts als unvereinbare Interessen angesehen wurden, zwischen denen ein Mensch wählen muss, um sich in der Wahl selbst zum Dichter oder Soziologen zu erklären, wurde zu Beginn jenes Jahrhunderts als ineinandergreifende Interessen betrachtet: Ein Urteil über eine subjektive Empfindung wurde zu einem über Gesellschaft und eine Beobachtung über Naturschönheit beinhaltet einen notwendigen Bezug zum ganzen, eine Einheit bildenden Menschenleben« (ebd., 55).

Wenn auch »Culture and Society« ein Buch über die Entwicklung der modernen Massengesellschaft und der modernen Kultur ist und Williams damit vom engen Fokus einer Betrachtung des literarischen Werks und der sich darin ausdrückenden Gedanken abrückt, so stützt er sich doch noch immer dezidiert auf das von Leavis inspirierte Konzept einer Bildung durch literarische Erfahrung, die sich mit dem Alltag überschneidet. Daher gibt die Beschäftigung mit Literatur auch umfassend Auskunft über Gedanken und das Lebensgefühl dieser Zeit (ebd., 306). Bei diesem Zugang stammt das Vokabular also immer noch von den großen und angesehenen Vertretern einer Kultur, es ist aber nicht mehr auf die von ihnen hervorgebrachten Gegenstände beschränkt. In der von Williams ausgeprägten Terminologie zielt es auf die Beschäftigung mit einem »whole way of life«. Er findet dadurch einen Modus der Beschreibung, der alle (unsere) gewöhnlichen Erfahrungen fokussiert (Lutter/Reisenleitner 2002, 23). Williams greift mit dieser Transformation eines auf die Lebensformen bezogenen Kulturbegriffs allerdings etwas auf, das schon von dem linken Theoretiker Antonio Gramsci in den 1920er und 1930er Jahren beschrieben wurde. Gramsci entwarf in seinen Schriften ein pluralisiertes Verständnis von Kultur, das sich nicht mehr auf die Hochkultur beschränkte. Kultur stellt nicht mehr das Produkt einer besonderen künstlerischen Tätigkeit dar; der Begriff der Kultur überschneidet sich vielmehr mit dem Begriff des Sprachgebrauchs:

»Sprachgebrauch bedeutet auch Kultur und Philosophie (wenn auch auf der Ebene des *sensu commune*), und daher stellt der Tatbestand ›Sprachgebrauch‹ in Wirklichkeit eine Vielzahl von mehr oder weniger organisch verbundenen und aufeinander abgestimmten Tatbeständen dar: äußerstenfalls kann man sagen, daß jedes sprechende Wesen eine eigene persönliche Sprache gebraucht, das heißt eine eigene persönliche Art und Weise zu denken und zu fühlen« (Gramsci 1987, 40). ◀117

Wenn Williams in ähnlicher Form Kultur mit Lebensform gleichsetzt, geht es ihm vor allem um die Beschreibung von Selbstbildern und um Subjektivität, aber auch um eine Kritik an der Wahrnehmung der Gesellschaft als uniforme

Masse und an der Selbststilisierung der Intellektuellen zu einer sich über die Massen erhebenden kultivierten Minderheit (Williams 1972, 315). Und bereits hier deutet sich eine theoretische Unschärfe an, die sich bei der Ausweitung des Kulturbegriffs ergibt: »Die Schwierigkeit des Kulturbegriffs liegt darin, daß wir ständig gezwungen werden, ihn zu erweitern, bis er beinahe mit unserem Alltagsleben identisch wird« (ebd., 307). Was Williams zu bedauern scheint, bereitet etwas vor, das für die Cultural Studies bestimmend werden sollte und in »The Long Revolution« (1961) sogar eine Radikalisierung erfahren hat: Dort bezeichnet Williams Kultur nicht nur als Lebensform, sondern als »structure of feeling« (Lutter/Reisenleitner 2002, 23) – ein Begriff, der sich noch weniger als der Begriff Lebensform auf einzelne Individuen bezieht und sich stattdessen auf Erfahrungsmomente richtet, in denen sich Individuen zusammenfügen können.

Kultur als Erfahrung

E. P. Thompson, der eher aus dem Bereich der Soziologie und weniger der Literaturkritik stammt, gilt ebenso wie Hoggart und Williams als einer der Gründungsväter der Cultural Studies in den 1950er und 1960er Jahren. Thompson sah sich im Anschluss an diese weite Definition von Kultur durch Williams zu einer Kritik und zur Anwendung eines anderen Konzepts genötigt, durch welches das Forschungsfeld der Cultural Studies definiert werden kann. Er setzt ähnlich wie Dewey Erfahrung mit Kultur gleich und konzentriert sich dementsprechend auf den Begriff der Erfahrung (Thompson 1999, 90). Wegen dieser Bestimmung betont Thompson die Spannung zwischen zwei Polen: auf der einen Seite »der Rohstoff der Lebenserfahrung« und auf der anderen Seite menschliche Disziplinen, Institutionen und Systeme, die dieses Rohmaterial verarbeiten und verändern oder gar verzerren (ebd.). Thompson operiert also mit einem aus der Ideologiekritik stammenden Begriff uneigentlicher, deformierter, falscher Erfahrung, weist aber immer auch darauf hin, dass es – auch wenn der Eingriff von Institutionen und Systemen in die Erfahrung nicht bestritten werden kann – eine ›bessere‹, authentischere Form der Erfahrung gibt, die als Korrektiv oder Orientierung dienen kann. Dies ist Ausdruck eines von Thompson, aber auch vom undogmatischen, englischen Marxismus deutlich gesetzten Akzents. Er wird vor allem in Thomasons Auseinandersetzung mit Louis Althusser deutlich, der in Frankreich mit seiner Verknüpfung von Strukturalismus und Marxismus zu einem wichtigen politischen Theoretiker der 1960er und 1970er Jahre wurde. Thompson kritisiert dessen Umgang mit Ideologie und setzt dabei Erfahrung immer wieder als Begriff der Authentifizierung und Ermächtigung

von Individuen ein – eine Kritik, die unter anderem in »The Poverty of Theory« (1978, dt. Titel: »Das Elend der Theorie«) formuliert wird:

»Was wir meiner Ansicht nach entdeckt haben, liegt in einem fehlenden Begriff: der ›menschlichen Erfahrung‹. Das ist genau der Begriff, den Althusser und seine Anhänger aus dem Club des Denkens unter dem Namen des ›Empirismus‹ ausbürgern möchten. Männer und Frauen kehren in diesem Begriff aber auch wieder als Subjekte – zwar nicht als autonome Subjekte, ›freie Individuen‹, aber als Personen, die ihre determinierten Stellungen und Verhältnisse im Produktionsprozeß als Bedürfnisse, Interessen und Antagonismen erfahren und die dann diese Erfahrung ›handhaben‹ innerhalb ihres *Bewußtseins* und ihrer *Kultur* (zwei weitere Begriffe, die die theoretische Praxis ausschließt) und auf äußerst komplexe (ja ›relativ autonome‹) Weise und die dann [...] ihrerseits auf ihre determinierte Situation handelnd einwirken« (Thompson 1980, 225).

Hier zeigt sich ein Bedeutungspotential des Begriffs Erfahrung. Er dient einer Abgrenzung zu Theorien, in denen die Möglichkeiten menschlichen Handelns als sehr begrenzt angesehen werden. Lutter und Reisenleitner beschreiben diesen strategischen Gebrauch des Wortes Erfahrung als den Versuch einer Polarisierung zwischen individueller Alltagserfahrung und individuellem Bewusstsein, der sich gegen das strenge Modell der Determinierung im Marxismus richtet (Lutter/Reisenleitner 2002, 24). Erfahrung bildet ein Residuum gegen Versuche, menschliche Subjektivität von außen zu vereinnahmen. Diese werden gerade in der Ideologiekritik und im Modell der Determinierung beschrieben. Indem Thompson nicht von Autonomie, sondern von »relativer Autonomie« spricht, folgt er zwar nicht einem naiven Verständnis von Authentizität und Erfahrung. Aber er scheint den Begriff strategisch für seine Kritik einzusetzen, indem er mit ihm in Verbindung gebrachte Bedeutungen anklingen lässt. Er versucht damit, eine Autonomie menschlicher Subjekte, die von der Theorie in Frage gestellt werden muss, herbeizureden und herzustellen, um das von den Angriffen der Theorie gebeutelte Subjekt zu ermutigen. Die Definition eignet sich nicht wirklich als Einwand gegen diese radikale Form marxistischer Kritik, denn Althusser geht es ja gerade darum, den Gebrauch und die Funktion von Wörtern wie Freiheit und Authentizität und damit auch Erfahrung zu hinterfragen und die aktive und ordnende Leistung von Sprache und Ideologie in der Konstituierung von Lebenswelt zu würdigen. Althusser verzichtet daher auf eine Gegenperspektive der Authentizität, die verunsicherten, politischen Subjekten allenfalls flüchtige Impulse geben würde. Aber sowohl Althusser als auch Thompson operieren auf dem Feld des Marxismus. Daher ist Thompsons Auseinandersetzung mit Althusser eher eine Polemik, die einen anderen Umgang mit Begriffen und Theorien und eine andere Positionierung der Theorie gegenüber der Welt fordert. Thompson will eine bestimmte Sensibilität erhal-

ten, die von radikaleren Theorieversuchen zerstört wird, die die »empirischen Sinne« verstopft und die »ästhetischen und moralischen Organe« verkümmern lässt. Er scheint diesem Diskurs eine Form von theoretischem Narzissmus und Arroganz zu unterstellen (ebd., 226). Er nutzt einen positiv besetzten Begriff der Erfahrung, um Subjektivität einen Freiraum zu verschaffen: Erfahrung entziehe sich, so Thompson, determinierenden Einflüssen, weil menschliches Handeln unbestimmbar sei und spezifische Einflüsse nicht zu spezifischen Reaktionen führen müssen, sondern auch Zufall oder Intuition Handeln bestimmen (ebd., 233). Affekte und Intuitionen werden dementsprechend als wichtige Quellen politischen und moralischen Handelns gesehen (ebd., 238). Marx habe dieser Verbindung von Gefühl und Handeln keinen Ausdruck gegeben, daher gebe es einen blinden Fleck auf diesem Gebiet der politischen Theorie, der zu einem falschen Gebrauch von Begriffen führe. Was aber Erfahrung genau ist und welche Rolle sie in der menschlichen Lebenswelt spielt, kann Thompson allenfalls andeuten und daher diesen blinden Fleck der Theorie weder beleuchten noch mit Bedeutungen füllen.

Dass Erfahrung in den frühen Cultural Studies als authentisch und autoritätstiftend betrachtet wurde, zeigt auch Richard Hoggart in einem Essay ange deutete Unterscheidung zweier Arten von Massenkultur, nämlich »processed culture« (oder »synthetic culture«) und »living culture« (Hoggart 1971, 132). Beide Begriffe stehen auf unterschiedliche Weise mit Erfahrung in Verbindung. Während die »processed culture« nicht auf das Individuum gerichtet, homogenisiert und von Erwartungen und Annahmen geleitet ist, sucht die »living culture« nach der ›Wahrheit‹ einer Erfahrung und wie diese in Begriffe gefasst werden kann. Sie schematisiert nicht, sondern erkennt die Vielfältigkeit, Widersprüchlichkeit und die Partikularität von Erfahrung an (ebd., 133). Hoggart beschreibt Freiräume in der Massenkultur, die als Korrektiv zu einer von der Massenkulturkritik in alarmierendem Ton herbeigeredeten Uniformität dienen. Diese lebendige, auch als »common culture« beschriebene Kultur ist nicht eine von unüberbrückbaren sozialen Unterschieden fragmentierte Kultur, sondern eine Kultur »which allows a free movement of interacting minorities [...] It gives room for individuality, idiosyncrasy, the play of mind true to its own observation and to the substance of things observed« (ebd., 134). Hier deutet sich eine wertende Trennung zwischen ›guter‹ und ›schlechter‹ Massenkultur an, die suggeriert, dass es eine Substanz in der Erscheinung gibt, die der Beziehung zu ihr ebenfalls Substanz verleiht. Damit bewegt sich Hoggart zumindest metaphorisch auf dem Begriffsfeld von ästhetischen Unterscheidungen, die von den Cultural Studies später vehement abgelehnt werden sollten.

Bei Thompson und Hoggart wird Erfahrung als eine Art Kampfbegriff gebraucht, der einen Bereich autonomen menschlichen Handelns reklamiert. In der weiteren Entwicklung verliert jedoch der Begriff diese eindeutig positive Besetzung. Das wird in Stuart Halls Aufsatz »Cultural Studies: Two Paradigms« deutlich. Hall beschreibt die Gemeinsamkeit von Williams und Thompson darin, dass beide Erfahrung eine zentrale Rolle zuschreiben: »Each consequently accords ›experience‹ an authenticating position in any cultural analysis« (Hall 1996, 38). Erfahrung bezeichnet den Ort und den Moment, an dem sich Menschen mit den Bedingungen ihres Lebens auseinandersetzen und ihnen Sinn geben. Daher weise bei Thompson Erfahrung auch auf einen Kampf um Bedeutungen und Bedingungen der Existenz hin. Dies setzt noch ein bestimmtes begriffliches Bewusstsein von Erfahrung als individuelle Erfahrung voraus. Williams geht aber bereits von einem Erfahrungsbegriff aus, der jede soziale Praxis mit einschließt und in dem Kultur und Erfahrung als aufeinander bezogen gedacht werden: »In *experience* all the different practices intersect, within *culture* the different practices interact« (ebd.). Hall deutet in seiner Darstellung von Williams und Thompson an, dass es eine Spannung zwischen dem Rohmaterial der Erfahrung und den Strukturen (unsere sprachliche und kulturelle Bedingtheit) gibt, die es verarbeiten (ebd., 37). Diese Spannung ist bei beiden aber nur angedeutet, worin bereits jene Ambivalenz deutlich wird, die später konstitutiv für die Cultural Studies werden soll.

Erfahrung als Subjektivität

Ein Symptom dieses veränderten Verständnisses zeigt sich in der Ablehnung von wertenden Unterscheidungen. In den frühen Cultural Studies gibt es noch eine Unterscheidung zwischen Volkskultur und Massenkultur (vgl. Lutter/Reisenleitner 2002, 47). Diese Unterscheidung spielt später deswegen keine Rolle mehr, weil es den Theorien stärker darum geht zu zeigen, dass und wie jeder Text – nicht ein besonderer, herausgehobener Text – Ansatzpunkte für unterschiedliche Konstitutionen und Interpretationen von Subjektivität bietet. In einem Aufsatz von Richard Johnson, der für die Abkehr der Cultural Studies von dieser Form der Unterscheidung sehr wichtig war, lautet die Definition der Cultural Studies dementsprechend:

»Meiner Ansicht nach beschäftigen sich die Cultural Studies mit den historischen Formen des Bewusstseins oder der Subjektivität, oder mit den subjektiven Formen, in denen und durch die wir leben oder – eine etwas gefährliche Verkürzung, wenn nicht gar Reduktion – mit der subjektiven Seite der gesellschaftlichen Verhältnisse« (Johnson 1999, 143).

Erfahrung wird durch den Begriff Subjektivität ersetzt, wobei in den Cultural Studies seit den Auseinandersetzungen mit Althusser und dessen auf dem Strukturalismus basierender Ideologiekritik Subjektivität als produzierte Subjektivität betrachtet wird, an deren Herstellung Sprache und Ideologie einen aktiven Anteil haben und die daher als Effekt eines Diskurses betrachtet werden muss. Erfahrung als Vorprodukt oder Element der Subjektivität kann in dieser Form nicht mehr die Werte von Authentizität oder Autorität verkörpern, obwohl sie diese Bedeutung natürlich immer noch mit sich führt. Ein Rest von Erfahrung als Autorität und Beglaubigung von Authentizität bleibt noch immer mit dem Begriff verknüpft.

Die Erfahrungen, die die Cultural Studies fortan interessieren, sind sinnliche Erfahrungen, die als Kontrastphänomene zu Sinn, Bedeutung und Subjektivität ihre Funktion erhalten. Lawrence Grossberg, ein wichtiger Theoretiker der Cultural Studies, spricht etwa von der Ambivalenz oder dem Antagonismus zwischen Bedeutung und affektiver Erfahrung. Diese Spannung wird in der Populärkultur verstärkt, denn deren vielfältigen Oberflächen bieten Ansatzpunkte für reizerfüllte Erfahrungen. Sie verkörpern nicht Sinn oder Bedeutung, sondern diese Oberflächen bieten der Identität und Subjektivität eine Textur an, innerhalb derer sie sich artikulieren können. Das Affektive bestimmt dabei die Stärke der Besetzung bestimmter Erfahrungen mit Bedeutungen (Grossberg 1999, 229f). Sinnliche Erfahrung verkörpert nicht eine bestimmte Bedeutung, aber sie wird zu einem Medium für die intensive Artikulation einer bestimmten Bedeutung. Deswegen kann man auch von einer versetzten, verschränkten oder verschobenen Autorität dieser Erfahrung (die sich bei Grossberg vor allem auf Rockmusik und Ähnliches bezieht) oder von einer »affektiven Ermächtigung« sprechen (ebd., 233). Im Grunde genommen spricht Grossberg immer noch wie Hoggart von einer Substanz des Gegenstandes, die in der Erfahrung wiederkehrt, nur kennzeichnet er die Verbindung zwischen beiden als so flüchtig, dass es nicht möglich ist und vor allem gefährlich wäre, daraus Hierarchien und Unterscheidungen abzuleiten.

Grossberg nimmt hier eine für die Cultural Studies typische Konstruktion auf, bei der zwar die produktiven, willkürlichen Aspekte der Identitätsproduktion betont werden, innerhalb derer Erfahrung nur die Funktion erfüllt, dem Erfahrenden eine vermeintliche Autonomie vorzugaukeln, aber gleichzeitig nach Bereichen gesucht wird, die sich dieser Vereinnahmung entziehen. Das erscheint zunächst wie die Diskreditierung von Erfahrung, geht aber genau betrachtet nicht viel weiter als die Vereinnahmung von Erfahrung für einen positiv besetzten Begriff von Subjektivität, der noch in den Anfangstagen die Cultural Studies prägte. Bei Hall/Whannel (1964) wird beispielsweise Populär-

kultur noch eindeutig im Zusammenhang mit der Möglichkeit betrachtet, Erfahrungen zu vermitteln und damit den Umgang mit der Welt zu erleichtern (ebd., 39). Teilweise erhält sich jedoch der Begriff der Erfahrung seine unmittelbare Bedeutung als besondere Erfahrung im Gegensatz zu anderen Erfahrungen. Meaghan Morris macht dies in ihrer berühmten Kritik an den Cultural Studies im Aufsatz »Banality in Cultural Studies« deutlich. Dort wirft sie beispielsweise den Theorieansätzen der Cultural Studies vor, dass in deren Entwicklung der Fokus auf die Erfahrung unterdrückter, marginalisierter Menschen verloren gegangen sei, die Auseinandersetzung mit Erfahrung eher die Form einer Nivellierung jeder Erfahrung mit einem spezifischen Vokabular angenommen habe: »There is something sad about that, because cultural studies emerged from a real attempt to give voice to much grittier experiences of class, race and gender« (Morris 1996, 161).

Es werden weitere Leerstellen der Cultural Studies beklagt. Simon Frith kritisiert die gleichmütige Behandlung unterschiedlicher Praktiken und Bedeutungen durch eine Sprache, die alles einzuordnen und zu erklären vorgibt und alles als gleichwertige Praktiken behandelt, während immer noch entscheidende »ästhetische« Unterschiede zwischen den Objekten und Praktiken bestehen bleiben und vernachlässigt werden (Frith 1999, 197). Daher fordert Frith in diesem Zusammenhang eine Rückkehr zu den im wertenden *close reading* angewandten kritischen und ästhetischen Kriterien. Dieses *close reading* stelle eine Form von Kritik dar, die Unterschiede feststellt, damit aber auch den Objektstatus von bestimmten Texten und die Form der Aneignung durch die Lesenden genauer definieren kann. Kritik bietet für Frith einen Ansatzpunkt für die Darstellung einer von einem Kunstwerk ermöglichten Erfahrung, die sonst in der Auseinandersetzung verloren ginge (ebd., 212). James W. Carey fordert in seinem Versuch der Zusammenführung von Pragmatismus und den daraus entstandenen Frühformen der amerikanischen Kommunikationswissenschaft mit den Cultural Studies die Verbindung von Ideologiekritik und Phänomenologie. Cultural Studies können sich demnach nicht einzig auf eine Diskurs- oder Textkritik stützen, die überall Macht am Wirken sieht und keinen besonderen Bereich freihält, der in anderer Form oder nicht von dieser Macht betroffen ist. Damit wird Erfahrung abgewertet und ihre unterschiedlichen Formen werden nivelliert. Dagegen setzt Carey eine phänomenologische Auseinandersetzung mit Texten und Praktiken, die es erlaubt, die Vielfalt menschlicher Erfahrung zu bewahren (Carey 1996, 73).

Es lässt sich also festhalten, dass Erfahrung bei der Entstehung und Institutionalisierung der Cultural Studies eine wichtige Rolle gespielt hat und immer noch spielt. Aber es gibt eine Tendenz, nicht mehr in ihrem Namen zu spre-

chen, also diesen Begriff nicht mehr positiv zu besetzen und mit ihm wie in den frühen Cultural Studies die Erfahrungsformen von Randgruppen zu verteidigen. Cultural Studies entstanden im Zusammenhang mit einer Kritik an der Ausgrenzung der Erfahrungen, die nicht als Gegenstand von Kultur betrachtet wurden. Sie rehabilitieren diese Erfahrungen durch eine einfache Erfindung, nämlich andere und neue Dinge mit dem Etikett Kultur zu versehen. Dies war auch deswegen möglich, weil, wie zum Beispiel Raymond Williams anmerkt, der Begriff ›culture‹ zu einem der kompliziertesten Begriffe der englischen Sprache gehört – in vielen Bereichen gebraucht, aber letztendlich nie exakt definiert (Williams 1983, 76f). Vorbereitet wird die Entdeckung, dass der Kulturbegriff offen ist und erweitert werden kann, unter anderem durch einen marxistischen Theoretiker wie Antonio Gramsci, der die Formen, wie Erleben und Wissen im Alltag zirkulieren, als eine Abart von Kultur (die als bürgerliche Kultur ihren besonderen Nimbus im Marxismus sowieso verloren hat) betrachtet. In der daran anknüpfenden Entwicklung der Cultural Studies geht es zunächst vor allem darum, ausgegrenzte Erfahrungsformen und damit auch populäre Künste – wobei die gute Volkskunst von der schlechten Massenkunst abgegrenzt wurde – für eine an Erziehung interessierte Theorie als Gegenstände zu entdecken. ◀118 Literatur wie Populärkultur werden gemäß ihrer Fähigkeit bewertet, Erfahrungen zu ermöglichen oder zu reflektieren.

Cultural Studies als Wissenschaft der Erfahrung

Der politische Anspruch der Cultural Studies führt dazu, dass man die ausgegrenzte Erfahrung von Minderheiten oder Unterdrückten besonders konzentriert und intensiv betrachtet, wodurch als Nebeneffekt auch eine Neu-modifikation des Erfahrungsbegriffs und eine Neudefinition des Kunstwerks vorgenommen wird. Die auf den Alltag gerichtete Sensibilität orientiert sich dabei an einem Anspruch, die unterdrückten oder die kaum hörbaren Stimmen zu verstärken und ihnen Gehör zu verschaffen. Eine solche Perspektive kann bestimmte Techniken der Interpretation anwenden, um diese Sensibilität auszubilden. Der Metapher einer Verstärkung von Stimmen folgt zum Beispiel Robert Stam in seiner Aneignung von Michail M. Bachtins Theorie des Karnevals. Er bezieht sich auf das verborgene, utopistische Potenzial der Populärkultur. Theorie gebe einem die Instrumente in die Hand, mit denen man wie in einem Tonstudio die »muffled voices« herausmischen und hörbar machen kann (Stam 1989, 221). Eine ähnliche Metapher gebraucht Michel de Certeau, der die hintergründigen und flüchtigen Handlungen, mit denen sich Menschen ihren Alltag aneignen und sich der ökonomischen Macht entziehen, in den Fokus der Darstellung rückt. Sein einflussreicher Text »Gehen in der Stadt« zeigt eine auf po-

etische Weise dargestellte Aneignungsmöglichkeit des städtischen Raums, die ein mit der Romantik vergleichbares Empfinden dafür zum Ausdruck bringt, Natur (in diesem Fall wird Stadt als Natur betrachtet) und Alltag mit Bedeutung aufzuladen. Dabei erhält sich diese Perspektive immer die Ambivalenz, die die Romantik von einer naiven, rhetorischen Betrachtung von Natur unterscheidet und die Differenz von außen und innen zur zentralen Problemstellung der Beschäftigung mit Subjektivität macht: Was wird von der Umwelt als Impuls aufgenommen und was wird ihr zugeschrieben? Was wird im Flanieren durch die Stadt in die Gegenstände hineingelesen und was wird durch die Bewegung und die Wahrnehmungen im Betrachter erzeugt (vgl. de Certeau 1999)? Hierbei werden auch Fragestellungen angedeutet, die Cavell mit der Vorstellung aufwirft, dass man von einem Text gelesen wird und dass der Text eine Stimme hat. Auch wenn die Cultural Studies sich nicht gerne darauf festlegen lassen, dass es diese Stimme gibt: Kultur braucht genau die Verstärkung, die die Cultural Studies so vielen randständigen Phänomenen zukommen lassen.

Dass dieser Anspruch auch zu einem Ansatz führt, der, wie häufig an John Fiske kritisiert, überall widerständige Aneignungen und Handlungen entdeckt (Morris 1996), bedeutet auch, dass die Ambivalenz dieser Erfahrung, aber auch deren Intensität, zunehmend übersehen wird. Erfahrung wird auf eine Funktion des Widerstands oder der Abgrenzung reduziert. Wie sie Menschen verändert und ihnen Formen von Alterität ermöglicht wird weitestgehend ignoriert. Die Cultural Studies verstärken eine Stimme, die sie aber nicht hören wollen, weil sie mit dieser unmittelbaren Beziehung des Lesenden zum Text eine Entmachtung des Lesers durch den dominanten Text assoziieren. In dieser Perspektive wird oft übersehen, dass es eine wichtige Entdeckung der Moderne oder der Zeit nach der Moderne ist, die Wahrnehmung auf Randbereiche lenken zu können, die Welt neu zu fokussieren. An dieser Versetzung in der Beziehung zur Welt haben, wie Cavell andeutet, die Medien wie Fotografie und Film einen wichtigen Anteil (Cavell 1981a, 15). Dass diese Versetzung und das damit verknüpfte Potenzial aus dem Blickfeld rückt, resultiert, so die wichtigste These in der folgenden Auseinandersetzung, aus einem latenten Skeptizismus, der die Cultural Studies in ihrer Entwicklung zunehmend geprägt hat.

6.2 Textualismus und Skeptizismus der Cultural Studies

Lutter und Reisenleitner weisen auf einen Richtungswechsel der Cultural Studies in der Phase ihrer Institutionalisierung hin: Anstatt sich mit den amerikanischen Ansätzen der Medien- und Kommunikationswissenschaft zu verbinden (die unter anderem James W. Carey in dem bereits zitierten Text als eine parallele Entwicklung zu den Cultural Studies beschreibt), werden Ansätze der französischen Sprachwissenschaft und Philosophie adaptiert, welche hier unter dem Namen des Textualismus zusammengefasst werden (Lutter/Reisenleitner 2002, 29). Vor allem Stuart Halls berühmter Aufsatz »Encoding/Decoding« von 1973 sei für den wissenschaftlichen Stil der Cultural Studies sehr einflussreich gewesen: »Methodisch wurde die Kombination aus strukturalistischer Semantik und marxistischer Ideologiekritik, das ›Lesen‹ kultureller, vor allem massenmedialer Texte, der ›Hausstil‹ der Cultural Studies« (ebd., 64). Im Grunde genommen beschäftigt sich »Encoding/Decoding« mit dem Verhältnis zwischen dem, was im Text (in der Natur, Umwelt, im Alltag etc.) und was im Leser ist, was auch in der Auseinandersetzung mit Erfahrung eine wichtige Rolle spielt. Nur wird hier dies als Spannung zwischen zwei deutlich bezeichneten Polen beschrieben, bei der auf der einen Seite die Macht steht und auf der anderen Seite der Leser, der sich der vom Text ausgeübten Macht, wenn auch nicht vollständig, entziehen kann. Diese Ambivalenz verteilt sich auf die nicht eindeutig zu unterscheidenden und ineinander übergehenden drei Zustände einer bevorzugten (»preferred«), einer ausgehandelten (»negotiated«) und einer widerständigen (»oppositional«) Lesart. Die Offenheit des Textes erklärt sich aus einer ›linguistischen‹ Erkenntnis, dass ein Text niemals völlig geschlossen sein kann, er erst durch die von den Lesenden an ihn herangetragenen Kontexte seine Bedeutung entfalten kann (vgl. Hall 1993). Dies wurde zum Ansatzpunkt einer komplexen Beschreibung der sich am Text und im Leser vollziehenden ideologischen Prozesse.

Der ›theoretische Krach‹ und die beschädigte Erfahrung

Hall macht in einem anderen Text, »Cultural Studies and its Theoretical Legacies«, deutlich, dass Texte und Theorieentwürfe wie unter anderem »Encoding/Decoding« Versuche waren, sich eine Technik der Interpretation für die politischen Zwecke der Cultural Studies anzueignen. Diese Aneignung führte aber zu Problemen:

»Theoretical work in the Centre of Contemporary Cultural Studies was more appropriately called theoretical noise. It was accompanied by a great deal of bad feeling, argument, unstable anxieties, and angry silences« (Hall 1992, 278).

Die theoretischen Störgeräusche entstehen, weil Cultural Studies eine Agenda haben und versuchen, Theorien ihren Zielen, in der Gesellschaft zu intervenieren, anzupassen. Hall verwendet den Begriff des »theoretical noise« vor allem für die Adaption von Althussers Marx-Interpretationen. Dissonanzen entstehen aber auch durch die notwendige Relativierung der von den Cultural Studies beschriebenen Erfahrungen. Diese Relativierung ist ein Produkt, wie Hall anmerkt, des sogenannten »linguistic turn«, durch den der Textualismus für die Cultural Studies entdeckt wurde (ebd., 283). Man könnte den *linguistic turn* als eine von vielen Entdeckungen der Relativität von durch Sprachen konstruierten Welten bezeichnen, die die Erkenntnis vorführt, dass letztendlich jede Wahrnehmung und Erfahrung *in* und *durch* Sprache begrenzt oder bestimmt sind. Diese Entdeckung hat weitreichende Konsequenzen für die Theorie:

»[...] the refiguring of theory, made as a result of having to think questions of culture through the metaphors of language and textuality, represents a point beyond which cultural studies must now always necessarily locate itself« (ebd., 283f).

Man könnte sagen, dass nach dem Sündenfall dieser Erkenntnis die Cultural Studies für immer aus dem Paradies einer naiven Politik der Populärkultur vertrieben wurden. Begriffe wie Authentizität können in den Cultural Studies keinen Platz mehr finden. Sie werden von Diskursen produziert und erhalten ihre Bedeutung in Abhängigkeit von historischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Dass dieser Ansatz auch Konsequenzen für den Forschenden hat, kommt in Halls Beschreibung eines »displacement« (ebd., 284) zum Ausdruck, einer durch die Semiotik verursachten Versetzung oder Verbannung in der Beziehung zur Kultur. Die Forschenden nehmen eine Distanz zu den Gegenständen ein, sie bleiben bei aller Sympathie für die Populärkultur offen für die ihr innewohnenden Widersprüche. Allerdings fordert diese Einstellung auch, Kultur nicht auf diese Abhängigkeit zu reduzieren: »It asks us to assume that culture will always work through its textualities – and at the same time, that textuality is never enough« (ebd.).

Diese Distanz gegenüber der Erfahrung zeigt sich in etlichen negativen Aspekten dieses Begriffs: Erfahrung ist nur der Effekt von Strukturen, die sie zum Erscheinen bringen, wie es Hall etwa in »Cultural Studies: Two Paradigms« beschreibt; Erfahrung ist immer außen, in der Sprache, nicht innen und vor der

Sprache; das Bewusstsein ist durch Sprache strukturiert; die Beziehung zu Erfahrung erscheint einzig als Produkt der Imagination, nicht als Reflexion der Beziehung zur Wirklichkeit; und der Mensch macht Erfahrungen und erlebt Kultur auf der Basis von Bedingungen, die nicht seine eigenen sind (Hall 1996, 41). Der Poststrukturalismus dezentriert die Erfahrungen (ebd., 44), sie lassen sich dementsprechend nicht mehr auf ein Subjekt beziehen. Aber es gibt auch keine Einheit eines Gegenstandes mehr. Der Text hat seine Bedeutungen in der Differenz zu anderen Texten, so wie das Zeichen nur seine Bedeutung in der Beziehung zu anderen Zeichen hat, was unter anderem Lawrence Grossberg folgendermaßen beschreibt:

»Just as structuralism argued that the identity and meaning of any sign depends upon its place within a system of differences, poststructuralist theories of differences argue that no element within the cultural field has an identity of its own which is intrinsic to it and thus guaranteed in advance. A text can never be said to have a singular meaning, or even a circumscribed set of meanings« (Grossberg 1992, 39)

In dieser Perspektive ist ein Text niemals eine isolierte Einheit, die ihre Bedeutung aus sich selbst schöpft, da seine Bedeutung von intertextuellen Beziehungen historischer und formaler Art abhängt und daher niemals abgeschlossen sein kann.

Semiotischer Widerstand

Diese Definitionen von Hall oder von Grossberg könnte man als eine Form des textualistischen Skeptizismus bezeichnen, der einige Ansätze der Cultural Studies charakterisiert. Gerade durch diese Unbestimmtheit des Zeichens halten sich aber die Cultural Studies immer die Möglichkeit offen, darzustellen, wie im Rahmen dieser Bedingungen und Strukturen von Sprache Macht unterlaufen wird und Produktives (für die Subjekte der Populärkultur) entstehen kann. Diese Produktivität wird mal mehr und mal weniger elegant für die Theorien strategisch ausgenutzt. Dem sehr ausgewogenen und zurückhaltenden, von Hall (1993) in »Encoding/Decoding entwickelten Modell bevorzugter, ausgehandelter und oppositioneller Lesarten steht die Konzentration auf den in dieser Aufzählung letztgenannten Begriff der auch als widerständig bezeichneten Lesart bei John Fiske gegenüber. Fiske betont die Produktivkraft des Lesers und beruft sich auf das poetische Verfahren de Certeaus, der sich in »Gehen in der Stadt« um die Darstellung von Praktiken bemüht, in denen sich Menschen eine von Macht und Kontrolle bestimmte Umwelt aneignen. Die oppositionelle Lesart lässt sich hier eher im übertragenen Sinn mit einer alternativen Aneignung durch diskursive Praktiken gleichsetzen. Die von der Stadt nahegelegte

Lesart, die deren Geographie als Mittel der Organisation und Kontrolle seiner Bewohner begreift, wird von der Perspektive eines Gehenden und damit auch Handelnden, so de Certeau, unterlaufen und der ›Text‹ Stadt auf neue Weise gelesen:

»Es gibt eine Fremdheit des Alltäglichen, die der imaginären Zusammenschau des Auges entgeht und die keine Oberfläche hat, beziehungsweise deren Oberfläche eine vorgeschobene Grenze ist, ein Rand, der sich auf dem Hintergrund des Sichtbaren deutlich abzeichnet. In diesem Zusammenhang möchte ich Praktiken hervorheben, die dem ›geometrischen‹ oder ›geographischen‹ Raum der panoptischen oder theoretischen, visuellen Konstruktionen fremd sind« (de Certeau 1999, 267).

De Certeau versucht sich in einer Analogisierung von Sprache/Äußerung und Stadt/Gehen: Sprache als Handlung modifiziert den Text und ordnet ihn in andere Kontexte ein (ebd., 272). Hier setzt eine Form des Widerstands ein, die sich der Macht entzieht, die der Text Großstadt hat. Aber diese Entzugsmöglichkeit erscheint im poetischen und literarischen Gebilde einer Beschreibung nur angedeutet. Gerade durch die Betonungen einer latenten Unsichtbarkeit dieser Handlungen, die als stumme Praxen bezeichnet werden, wird das Moment eines bewussten Widerstands einer ambivalenteren Deutung unterworfen. De Certeau spielt dabei mit dem romantischen Vokabular einer Verklärung des Alltags, die Freiräume schafft.

John Fiske entwirft aus diesem Konzept eine Guerilla-Taktik, die überall Möglichkeiten des Widerstands, der auch als »semiotischer Widerstand« bezeichnet wird (Fiske 2000, 23), entdeckt. Diese Form des Widerstands findet Fiske bei den sogenannten *mallrats*, die sich in den großflächigen und meist extraterritorialen *shopping malls* aufhalten (ebd., 30). In einem Einkaufszentrum ›rumzulungern‹ anstatt sich der bevorzugten Lesart des Kaufens zu widmen, wird als eine widerständige Lesart des Textes Kaufhaus verstanden. Was Fiske mit diesem Widerstand aber häufig meint, wie er in »Cultural Studies and the Culture of Everyday Life« andeutet, ist nicht mehr als ein anderes Wort dafür, dass der soziale Kontext den Gebrauch eines Mediums modifiziert und den Bedürfnissen der Nutzer anpasst. Diese versuchen aus den ihnen angebotenen Ressourcen etwas für sich herauszuschlagen und damit ihre ökonomische Entmachtung zu kompensieren. Auf diese Weise gelingt es Menschen, sich mit beschränkten Ressourcen eine bedeutungsdichte, vielfältige Lebenswelt aufzubauen:

»[...] producing that variety, richness, density is also the work of popular creativity; it is the people's art of making do with what they have (de Certeau 1984), and what they have is almost exclusively what the social order that oppresses them offers them« (Fiske 1992, 158).

Kultur als offenen Text zu lesen bietet also vielfältige Möglichkeiten an, diesen den eigenen Bedürfnissen anzupassen und sich in der Welt gemütlich einzurichten. Dies ist jedoch weniger Widerstand als ein Ausweichen. Dabei wäre es auch möglich von einer Stimme des Textes Kaufhaus zu sprechen. Die Dominanz dieser Stimme rekurriert dann nicht auf die ökonomische Ausbeutung von Subjekten, sondern sie beansprucht eine ästhetische Autorität, beispielsweise durch die machtvolle Schönheit des Raums des Kaufhauses, die Möglichkeit der immensen Verdichtung und Anreicherung von Zeichen, die nur zufällig als Produkte fungieren. Es bleibt bei Fiske unberücksichtigt, dass es auch die Schönheit und die durch ästhetische Reize ermöglichte Versetzung sind – also nicht nur das Moment des Widerstands –, die der Aneignung dieses Raums zugrunde liegen. Die poetischen Anklänge in de Certeaus Beschreibungen, der von der Fremdheit des Alltäglichen spricht, lassen diese ästhetische ›Macht‹ deutlich werden.

›Masterdisk-Diskurse‹: Die Grenzen der Cultural Studies

Ein übertriebenes Verständnis von Offenheit und Anschlussfähigkeit von Texten wird häufiger an Fiskes Konzeptionen kritisiert, dem allerdings bei aller Kritik zugestanden werden muss, in seinen sehr verständlichen und anspielungsreichen Arbeiten das Forschungsfeld der Cultural Studies immens vergrößert zu haben. Roger Silverstone wirft beispielsweise Fiske vor, die bei de Certeau allenfalls poetisch angedeutete Möglichkeit der Aneignung zu einem beliebigen Instrument eines Widerstands umzudeuten, der die unterdrückenden Strukturen und Bedingungen ›wegtheoretisiert‹ oder ihrer Ambivalenz beraubt (Silverstone 1994, 162). Auch Meaghan Morris kritisiert an Fiske und ähnlichen Ansätzen eine ins Tautologische abdriftende Beliebigkeit:

»[...] people in modern mediated societies are complex and contradictory, mass cultural texts are complex and contradictory, therefore people using them produce complex and contradictory culture. To add that this popular culture has critical and resistant elements is tautological« (Morris 1996, 159f).

Zwar gibt sich John Fiske immer wieder Mühe, dem Vorwurf der Beliebigkeit dadurch zu begegnen, dass er auch die Macht und Ideologie, innerhalb derer und gegen die diese Aneignung funktioniert, heraushebt. Aber diese Betonung erscheint oftmals nur wie eine pflichtschuldige Reverenz an die tiefgrün-

digere Ambivalenz, die sich hinter der Metapher und dem Begriff des Diskurses und der Kultur als Text verbirgt. Im Grunde genommen ist dieser von Fiske gebrauchte Textbegriff eine doppelte Diskreditierung eines wie auch immer authentifizierenden Erfahrungsbegriffs. Auf der einen Ebene, in der Thematisierung diskursiver Formen, die Erfahrung hervorbringen, kann nur so etwas wie ein Effekt (eine Täuschung) von Erfahrung erscheinen. Auf der anderen Ebene vollzieht sich ein Handeln, das sich mit den vielfältigen Kompensationserfahrungen, die eben nicht als ästhetische Erfahrungen gedeutet werden, begnügt. Die damit der Lebenswelt gegenüber zutage tretende Skepsis wird nicht abgefedert. Dies hat sehr viel damit zu tun, dass die Cultural Studies ein spezifisches Vokabular der Beschreibung ausbilden, das sich auf einem bestimmten Level nicht mehr hinterfragen kann, sondern sich selbst immer wieder fortzeugt und den intensiven (politischen, strategischen, philosophischen) Impuls seiner Hervorbringung mit Wiederholungen verschüttet. Auf diese Gefahr, für die jede wissenschaftliche Methode der Interpretation oder Analyse anfällig ist, bezieht sich Meaghan Morris in ihrer Kritik an den Cultural Studies:

»[...] scanning the pop-theory bookshop, I get the feeling that somewhere in some English publishers vault there is a master-disk from which thousands of versions of the same article about pleasure, resistance and the politics of consumption are being run off under different names with minor variations« (Morris 1993, 156).

Diese Kritik richtet sich vor allem auf den Boom der Cultural Studies als akademische Institution, wobei Morris weit davon entfernt ist die Notwendigkeit eines textuellen Zugangs zu Kultur zu bestreiten. Dennoch bleibt das Problem, dass die Cultural Studies eine Sprache als Instrument ausgebildet haben, deren ›theoretical noise‹ nicht allein erzwungene Anpassung und Modifikationen strukturalistischer und ideologiekritischer Methoden bedeutet, sondern eine grundlegende Unschärfe kennzeichnet: Die Cultural Studies können keine Angebote für eine Kanonisierung ihrer Gegenstände und Eingrenzung ihres Forschungsfeldes machen, weil das Konzept des offenen Textes zu umfassend und beliebig angewandt wird. Damit erreichen die Cultural Studies zwar ein wichtiges strategisches Ziel, das seit ihren Anfängen diese Theorietradition bestimmt hat, nämlich mehr und neue Gegenstände für eine komplexe Betrachtung zu entdecken und damit unter anderem die Lebenswelten Subordinierter und Marginalisierter mit Bedeutungen aufzuladen, Angebote für produktive Identitätsstiftungen zu machen etc. Sie verirren sich aber in einem zirkulären Prozess einer gleichmütigen und damit unkritischen Ausdehnung, die den Blick weitet und zugleich den Fokus verliert. ◀120

Der Skeptizismus der Cultural Studies ist ein doppelbödigter Skeptizismus. Cultural Studies haben eigentlich eine unverhohlene Sympathie für das ›Sosein‹ der Welt, was man auch mit einer Reminiszenz an Emersons Zitat aus »The American Scholar« illustrieren könnte: Sie fragen nicht nach dem Großartigen und Fernen (der Hochkultur), sondern finden das, was interessant ist, in dem, was vertraut scheint und bisher unbeachtet geblieben war. In diesem Sinn öffnet sich das Subjekt dieser Theorie der Welt. An den Rand gedrängte kulturelle Formen finden eine Beachtung und müssen sich nicht mehr vor einem reinen und falschen Begriff von Kunst und Kultur verantworten. Dadurch erscheint Alltag in einer größeren Bedeutungsvielfalt, als habe die Theorie seine vermeintliche Ödnis und Leere wegtherapiert. Aber die Distanz zu dieser Welt wird nicht therapiert, denn worauf diese Emanzipation hinausläuft, ist selten etwas anderes als die Erkenntnis, dass Populärkultur ähnlich komplex kritisiert werden kann wie Hochkultur, da beide die Produkte komplexer, ideologischer Zusammenhänge sind. Diese Distanz findet ihren Ausdruck auch in einer Technik der Interpretation, die den Alltag bedeutsam macht, aber auf stereotyp wiederkehrende Bedeutungen festlegt, etwa die des Ersatzes oder des Widerstands. Es fehlt in den Cultural Studies eine Perspektive, die deutlich macht, warum man sich mit einem Einzelgegenstand beschäftigt. Es fehlt auch eine Perspektive, die darauf hinweist, dass der Alltag interessant ist, weil er Alltag ist, nicht etwas, das interessant gemacht werden müsste, sondern etwas, dessen Bedeutungsfülle bisher übersehen wurde.

Skeptizismus im Verständnis Cavells hat neben der epistemologischen immer auch eine metaphorische, in die Psychologie und die Lebenswelt hineinragende Dimension, was deutlich wird, wenn er den Standpunkt des Skeptikers beschreibt: Es ist nicht nur ein herausgehobener Ort, von dem aus die Welt beurteilt wird, sondern auch ein Ort der Einsamkeit und Isolation, wie er vor allem vom filmischen Melodrama vorgeführt wird. Cavell betrachtet Skeptizismus nicht als Konsequenz, die sich aus einer epistemologischen Operation als notwendiges Wissen ergibt, sondern als ein Begehren, dem man sich, weil es diese Option der Beziehung gibt und weil man ein Mensch ist, nicht entziehen kann: Nichts ist menschlicher als die Menschlichkeit eines anderen Menschen zu leugnen (Cavell 1979b, 109). Skeptizismus zeichnet auch auf spezifische Weise Medien und die durch sie ermöglichte Ausrichtung des Betrachters auf die Welt aus, was Cavell vor allem in »The World Viewed« beschrieben hat. Medien zeigen eine Welt, aber zugleich richten sie einen Schutzschirm vor dieser Welt auf und ermöglichen damit eine Beziehung, in der Nähe und Ferne im Kontrast zueinander stehen. Das Besondere an dieser Konstellation ist, dass sie auf modifizierte Weise eine lebensweltliche Perspektive wiederholt und abbildet, die-

se Perspektive aber nicht durch das Medium induziert ist. Medien weisen ihre Betrachter in alarmierender Weise auf die Fremdheit in der Welt selbst hin und bringen diese Fremdheit nicht hervor. Die Welt zu betrachten und unbeteiligt und beziehungslos in der Welt zu leben sind Kennzeichen unserer Menschlichkeit. Cavell denkt in diesem Zusammenhang Medien nicht als Erweiterungen der Sinne, sondern als deren Begrenzung oder Rahmung, die Raum für Gedanken lässt (Cavell 1979a, 188f). Die filmische und mediale Inszenierung des Skeptizismus ist daher auch als eine Erkenntnis fördernde Sensibilisierung für die Problematik des Skeptizismus zu betrachten.

Auf der Ebene einer oberflächlichen Beschreibung sind in den Cultural Studies durchaus ähnliche Ansätze zu erkennen, Kritik an einem umfassenden Zweifel an der Wirklichkeit im Alltag und in der Wissenschaft zu formulieren. Cultural Studies reflektieren und kritisieren die Position der Forschenden, welche immer von einer latenten Fremdheit dem Gegenstand gegenüber bestimmt ist. Cultural Studies versuchen diese Entfremdung zu thematisieren (etwa wenn Hall auf das »displacement« durch Theorie hinweist). Sie bemühen sich auch um ein Verfahren, das die unvermeidliche Beteiligung des Forschenden reflektiert. Das zeigt sich vor allem in der Auseinandersetzung mit ethnografischen Forschungsmethoden. Die Möglichkeit, dass der Forschende seinen Kontext in die Untersuchung hineinträgt, soll nicht verdrängt, sondern mitberücksichtigt werden. Lutter und Reisenleitner nennen dies das Bekenntnis zur »Situiertheit des Forschenden« in den Cultural Studies (Lutter/Reisenleitner 2001, 98). Argumente der Cultural Studies verweisen häufig auf Theorien, welche die kognitive Beteiligung von Rezipienten hervorheben, und kritisieren damit eine Überbetonung des Skeptizismus im Dispositivbegriff, nach dem Medien passive Betrachter hervorbringen und bestimmte Bedeutungen erzeugen. Sie konzentrieren sich etwa auf den Kontext einer Fernsehrezeption und entdecken, wie Tania Modleski in ihrem Text »Rhythmen der Rezeption« (1987), die Möglichkeit des ›Nebenbei-Fernsehens‹ oder andere vielfältige Formen der Interaktion des Zuschauers mit Fernsehen und anderen Texten. Trotz dieser Kritik an Facetten des Skeptizismus und den Versuchen, ihm etwas entgegenzusetzen, lässt sich aber nicht leugnen, dass die Cultural Studies sich letztendlich selbst in den Zusammenhang des Skeptizismus verstricken und in ihren Arbeiten immer wieder den Eindruck von Indifferenz und Beziehungslosigkeit hinterlassen.

Worauf dieser Skeptizismus der Cultural Studies am stärksten ausstrahlt, ist der Umgang mit der Sprache und vor allem mit der Terminologie. Die theoretischen Ansätze gehen von der skeptizistischen Position einer diskursiven Verfasstheit der Welt aus (die impliziert, dass Welt immer nur das Produkt

von Sprache ist), ohne diese Tatsache weiter zu reflektieren oder Gegenbilder zu dieser Perspektive oder Modifikationen dieser Position anzudeuten. Weder findet sich die existenzialistische Emphase der Geworfenheit in eine Welt, die man sich nicht ausgesucht hat, noch der Optimismus des Pragmatismus, bei dem eine Vorstellung nur so lange wahr ist, so William James 1907 in seinen Vorlesungen zum Pragmatismus, wie es sich als gut für unsere Lebensform erweist, sie als wahr zu betrachten (James 1981, 36). Der Pragmatismus leitet dazu an, sich möglichst wohnlich in dieser Welt einzurichten und auf eine unbrauchbare Transzendenz zu verzichten, was auch eine Beziehung zu dieser Welt impliziert, die in den Cultural Studies in der Aufmerksamkeit für randständige Phänomene zwar deutlich wird, aber nicht offen ausgesprochen wird.

Viele den Relativismus überbetonende Ansätze der Cultural Studies unterschlagen, dass das Lesemodell von Hall nicht nur die widerständige Lesart, sondern auch eine bevorzugte, von der Macht erwünschte Lesart vorsieht. Der dominante Text begrenzt unsere Möglichkeiten, sich über seine Bedeutungen hinwegzusetzen. Es ließe sich behaupten, dass er dies nicht allein auf autoritäre und rhetorische Weise, sondern auch – was ihn von dem Zusammenhang der Ideologie befreit – auf ästhetische Weise tut. Die Dominanz des Textes drückt sich zum Teil auch durch kleine Gesten des Textes aus, die dazu aufrufen, ihn überhaupt wahrzunehmen. In diesem Moment gibt es keine Verfügungsgewalt über Bedeutungen, und es sind, so wird in den Fernsehlesarten deutlich werden, nicht die unwichtigsten Bedeutungsmomente, die so ermöglicht werden. Relativismus ermöglicht einen Skeptizismus ohne Schmerz und Konsequenzen und damit eine sehr bequeme Position. Erfahrung wird dadurch zwar pluralisiert, gleichzeitig aber ihrer Intensität beraubt und banalisiert, als gebe es immer die Möglichkeit, eine andere, dem Kontext angepasste Perspektive auf Erfahrung zu wählen, so dass man sich mit der einen Erfahrung nicht mehr länger beschäftigen und begnügen muss – es gibt ja noch andere. Dieser Form des Erfahrungsrelativismus gilt es deswegen entgegenzuwirken, weil damit letztendlich eine Herabwürdigung des Einzelgegenstands einhergeht. Daher hinterlassen viele Arbeiten den Eindruck einer schmerzlichen Beliebigkeit, der es gleich ist, mit was auch immer sie sich gerade beschäftigt.

Die Philosophie der Alltagssprache und der Strukturalismus

Cavell deutet die Modifikationen eines auf diesem Sprachverständnis beruhenden Skeptizismus an. Er weist in »The Politics of Interpretation« – seiner Auseinandersetzung mit dem Dekonstruktivismus – darauf hin, dass es nur dann sinnvoll sei, sich die Welt als von der Sprache entfremdet und durch sie deformiert vorzustellen, wenn es eine Vorstellung von einer Welt gibt, die nicht

von Sprache verzerrt und deformiert ist (Cavell 1984b, 48). Eine damit fundierte kritische Position würde darauf bestehen, dass man das Wort Ideologie erst dann gebraucht, wenn das, was nicht oder noch nicht Ideologie ist, bestimmt oder angedeutet oder wenn wenigstens gewünscht werden kann, es andeuten zu können. Eine vom *linguistic turn* geprägte Sicht, in der Sprache und Ideologie in eins fallen, bietet keinen Spielraum mehr für diese Vorstellung oder für diesen Diskurs. Dieser Theoriegebrauch würde vielmehr darauf hinweisen, dass Cavell populistisch und naiv ist und ein Vokabular aus dem 19. Jahrhundert mit falschen Begriffen wie Freiheit, Erfahrung, Individualismus und Subjektivität verwendet. Auch die Cultural Studies weichen diesen Begriffen und ihren Ansprüchen aus und nutzen die bequemere Möglichkeit, sich auf die Sicherheit der Begrifflichkeit ihres Diskurses zurückzuziehen.

Um dieses Bild in Frage zu stellen oder zu revidieren ist es wichtig, die Übereinstimmungen zwischen alltagssprachphilosophischen und strukturalistischen oder poststrukturalistischen Ansätzen, die eine sehr starke Wirkung auf die Methoden und die Sprache der Cultural Studies hatten, zu bestimmen. In beiden Ansätzen ist Sprache kein Medium der Abbildung, sondern ein Instrument, das Dinge hervorbringt oder mit dem agiert wird. Neben grundsätzlich unterschiedlichen Meinungen darüber, wer dieses Instrument in der Hand hält, der Sprechende oder die Sprache, unterscheiden sich beide Ansätze vor allem in der Metaphorik: Während der Strukturalismus in seinem universalwissenschaftlichen Verständnis die Mechanismen der Hervorbringung von Worten wissenschaftshistorisch mit geheimnisvollen Tiefen assoziiert lässt (und uns bis in die Andreasgräben der transformativen Grammatik führt), bedient sich der alltagssprachphilosophische Ansatz eines Wittgensteins oder Austins eher einer horizontalen Perspektive, die als weitschweifender Blick über die Prärie der Sprache beschrieben werden kann. Es gibt keine Geheimnisse und keine Tiefe, weil alles »schon offen vor unseren Augen liegt« (Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 89). Wittgensteins Hinweis, dass die Philosophie alles so lässt, wie es ist (ebd., § 124), deutet einen unkritischen, betrachtenden, aber auch zurückhaltenden Zugang zu Erscheinungen und Erfahrungen an, der zu keiner Gewissheit eines Diskurses und zu keinem Ende kommt. Was Wittgenstein eine grammatische Untersuchung nennt, reiht Beschreibungen aneinander, in der Erfahrung keine feste, sondern immer nur eine vorläufige Größe darstellt und dennoch die einzige zur Verfügung stehende Perspektive ist. Es ist eine Untersuchung, die sich nicht auf *die Erscheinungen*, sondern auf die *Möglichkeiten der Erscheinungen* richtet, in der wir uns »auf die Art der Aussagen, die wir über Erscheinungen machen« besinnen (ebd., § 90), in der Er-

scheinungen aber an flüchtige Kontexte, an sprachliche Situationen gebunden sind.

Der Impuls der Philosophie der Alltagssprache, den Blick zu weiten und verstehen zu wollen, was schon verstanden scheint, ist auch in den Cultural Studies immer sichtbar gewesen, vor allem in der den Blick weitenden Extension ihres Gegenstandsbereichs auf den Alltag und die Lebenswelt.◀121 Diese Ausdehnung verbindet sich allerdings – durch die Wahl des wissenschaftlichen Paradigmas des Textualismus, der im weitesten Sinne auf dem Strukturalismus und Poststrukturalismus basiert – mit der Metaphorik des Blicks in die Tiefe und damit auf das, was vor oder hinter den Äußerungen verborgen liegt und was von der Sprache, die den Sprechenden ›spricht‹, hervorgebracht wird. Dieser skeptische Impuls ist als politischer Impuls sehr wichtig. Aber er verträgt sich nicht mit dem Ton eines postmodernen, gleichmütigen Relativismus. Ein von der Alltagssprachphilosophie abgeleiteter Zugang, der sich auf die Erscheinungsform der Dinge richtet, so wie sie sprachlich gegeben und in die Kontexte der Lebenswelt einzuordnen sind, führt bei Cavell, der ein sehr subjektives Modell dieser Philosophie entwickelt, auch zu einem auf sich selbst bezogenen, sehr abwartenden Sprechen. Die Verzögerung zwischen einem *Sagen* (dem Impuls, etwas zu sagen) und einem *Meinen* (erforschen können, was man gesagt hat) ist ein Aspekt einer Methode, die versucht den Gegenstand und seine Erscheinungsformen ›genauer‹ zu betrachten und sich selbst und ihren eigenen Diskurs in Frage zu stellen. Diese Zurückhaltung gibt es in den Cultural Studies eher selten, das heißt, es gibt keine Sprache, die als vom Gegenstand selbst hervorgebracht gedacht wird, daher kann die Bedeutung eines Gegenstands nicht auf das zurückgeführt werden, was über ihn gesagt wird. Dies hat nicht allein damit zu tun, dass es nicht um die Erscheinungsform des Gegenstands für die Forschenden geht, sondern um die Erscheinungsform des Gegenstands für den Erforschten (Cultural Studies thematisieren Subjektivität in der Mehrzahl, bezogen auf eine Gruppe von Rezipienten). Die mangelnde Zurückhaltung hat auch damit zu tun, dass der Textualismus der Cultural Studies eine vorgeprägte wissenschaftliche Sprache, einen Jargon an die Untersuchung heranträgt. Gerade das versucht Cavell zu vermeiden oder in Frage zu stellen, beispielsweise dadurch, dass er die gebrauchten Worte reartikuliert und in dem retrospektiv aktivierten Kontext betrachtet, in dem sie gefallen sind. Anders ausgedrückt bedeutet dies, die Sprache der Untersuchung zu reflektieren. Wenn Meaghan Morris von dem Gefühl spricht, Begriffe in ähnlichen Anordnungen unabhängig von Gegenständen schon tausendmal gehört zu haben, so trifft diese Kritik unter anderem auch diese Mischung aus einem gleichförmigen Relativismus und einer skeptizistischen Tiefenmetaphorik. Als

einfache Kritik könnte man formulieren: Der Forschende wird von dem, was er sagt, nicht berührt. Es findet keine Transformation des Forschenden statt, nur selbstbezogene Prozesse, in denen sich Diskurse weitergenerieren (was durchaus im Sinne des Poststrukturalismus ist). Vielleicht erklärt dies, warum bestimmte Motive und Momente von Cultural Studies-Analysen bei der Lektüre ein Gefühl der Leere hinterlassen.

6.3 Die Therapie des Skeptizismus: Das Gewöhnliche und die Cultural Studies

Wie vor allem der Text von Meaghan Morris belegt, ist dieses Problem in den Cultural Studies durchaus bekannt. Es ist vor allem auch deswegen bekannt, weil die Cultural Studies eine Formation sind, die auf sehr offene Weise an ihrer theoretischen Fundierung interessiert ist. Ein Versuch, dieser Kritik zu begegnen, setzt in besonderer Weise am Begriff des Affektes oder der Körperlichkeit einer Erfahrung an. Damit soll ein über den Textualismus hinausgehender Punkt bezeichnet werden. Teilweise stellt der Affekt einen Bereich dar, der sich für bestimmte Ziele ausnutzen lässt. Dieser Bezug klingt bereits im Erfahrungsbegriff von E. P. Thompson an, wenn er, ohne konkretisieren zu können, was Erfahrung genau ist, ihr deswegen eine authentifizierende Kraft zuordnet, weil sie einen Bereich menschlicher Eigenheit markiert und allein dadurch Orientierung stiften kann. Erfahrung spielt in Thompsons Betrachtung als unerklärbares, singuläres, offenes Moment eines Rezeptionsereignisses eine ähnliche Rolle wie später der Begriff des körperlichen Affektes in den Theorien der Cultural Studies.

Affekt und Bedeutung

Lawrence Grossberg, der sich sehr stark darum bemüht, auch weniger sinnliche Erscheinungsformen wie beispielsweise die Rockmusik in die Theorien der Cultural Studies zu integrieren, nutzt oder beschreibt Affekte in dieser strategischen Weise. Er spricht von einer »affektiven Ermächtigung« durch die Rockmusik, bei der es vor allem darum geht, den ›Leuten‹ ein gutes Gefühl zu geben, gleichsam als Ersatz dafür, dass ihnen die Theorie jeden Raum einer authentischen Selbstartikulation genommen hat (Grossberg 1999, 235). Für Grossberg gibt der Affekt dem Leben Textur und Struktur. Er ist nicht Inhalt, sondern der Anker für Inhalt. Der Affekt bildet Allianzen mit Bedeutungen. Welche genauen Zusammenhänge zwischen ihnen bestehen, ist schwer zu durchleuchten, aber die Faktizität dieser Verbindung lasse sich nicht bestreiten. Der Innerlichkeit

einer Erfahrung stellt Grossberg somit das Äußerliche des Affektes gegenüber, der über die Grenzen der Identität hinweg operiert und Menschen zusammenfügt (ebd., 229). In ähnlicher Weise geht für Cavell das Erlebnis des Vergnügens über den Gegenstand hinaus und bindet Menschen aneinander. Auf diese Gemeinsamkeit lassen sich die Bedeutungen und Lesarten der Filme zurückbeziehen, ohne damit behaupten zu müssen, dass das, was an ihnen vergnüglich war, das gewesen ist, was sie bedeutet haben. Im Grunde genommen beschreibt Grossberg eine assoziative Verbindung zwischen dem Erleben von Populärkultur und ihren Bedeutungen (die bei Cavell als sich in irgendeiner Form aufdrängende Bedeutungen beschrieben werden). Die Schwierigkeit der Kritik, diese Beziehung zu beschreiben, hat generell mit einer Schwierigkeit oder einer Angst davor zu tun, die mit den Affekten erregten Gefühle zu beschreiben. Der Affekt fordert keine analytische Beschreibung, sondern eine teilhabende – nur wenn man sich ihm aussetzt, kann man ihn beschreiben (ebd., 227). Sich einer von Affekten bestimmten Erfahrung auszusetzen überschneidet sich mit der Vorstellung Cavells, von einem Text gelesen zu werden. Ansatzweise scheint Grossberg von einem Potenzial des Affektiven zu sprechen und damit jenen Punkt einer Aneignung oder Lesart zu bezeichnen, der der Identität eine aus sich selbst heraus zu verstehende, unhintergehbare Evidenz verleiht:

»Schon die bloße Vorstellung des Populären beinhaltet die Artikulation einer Identifikation und der Fürsorge und setzt voraus, daß das, womit sich jemand identifiziert, von Bedeutung ist und daß das, was wichtig ist – was Autorität hat –, die geeignete Grundlage von Identifikation ist« (ebd., 233).

In ähnlicher Form spricht Cavell von der Autorität einer Erfahrung, die den unmittelbar gegebenen Ansatzpunkt dafür bietet, sich mit einem Text und einem Erlebnis auseinander zu setzen. Grossberg spricht aber nicht von Ansatzpunkten für Interpretationen, sondern nur von (äußeren) Anlässen dafür, Bedeutungen in Kopplung mit Affekten Intensität zu verleihen oder zu modifizieren. Es ist ein »Wirkungsbündel«, das Gegenstand und Erleben miteinander verschränkt und welches das Erlebnis nicht als unvermittelte Erfahrung oder reines, subjektives Gefühl erscheinen lässt (ebd., 228). Grossberg scheint Affekte nur in einem Bereich der Strukturierung der Gefühle, als Orientierungspunkte eigener Subjektivität und als Verbindungspunkte mit anderen Subjektivitäten zu betrachten, ohne dem Affekt einen Inhalt zuzuordnen. Daher eignet sich dieser Zugang auch nicht für Interpretationen, die den Affekt in komplexerer Weise theoretisieren wollen. Wie bereits angemerkt, erscheint das Körperliche immer als etwas Gegensätzliches zum Sinn, weil es zwar die Hülle für Sinn anbietet, aber selbst keinen Inhalt hat. Dass viele der Probleme,

die in Filmen verarbeitet werden, in direkter Weise das Gefühl und den Körper zum Inhalt haben – wie etwa im Melodrama mit seinen exzessiven Sichtbarkeitseffekten oder in der Komödie, in der das Lachen und das Spiel zugleich alternative Möglichkeiten darstellen, sich eines Anderen auf affektive Weise in der Anerkennung zu versichern – spielt hier offensichtlich keine Rolle. Dabei versucht Lawrence Grossberg aber auch auf pragmatische Weise eine Ebene zu definieren, die etwas Neues ins Spiel bringt, wofür der Sinnüberschuss körperlicher Erfahrungen nicht allein kompensatorisch herhalten muss. Seine theoretischen Ambitionen richten sich auf ein politisches, emanzipatorisches Ziel, aber der Weg dahin, die Theorie, führt, wie er eingesteht, zu einer unablässigen, narzisstischen Selbstthematization von Fragen der Identität:

»Too many intellectuals continue to defend the endless theoretical elaborations of difference, fragmentation, and hybridity without asking how these might be articulated into the real struggles that are changing life in the United States« (Grossberg 1997, 2).

Hier ist es vor allem die Zirkularität eines Diskurses über Identität, die Grossberg als tautologisch kritisiert: »We seem to be content with rediscovering what we already know« (ebd.). Die Einführung eines realen Momentes von sozialen Konflikten in einer Gesellschaft, die nicht mehr mit narzisstischen Gedanken über Bewusstsein und Identität oder über Kultur und das Selbst als Effekt eines Textes vereinbar ist, stellt den Einbruch einer wie auch immer gearteten Realität in den Diskurs dar. Das steht aber in einem Antagonismus zu einem Zugang, der gerade aus der Infragestellung dessen, was gesellschaftlichen Vereinbarungen entsprechend als Realität zu gelten hat, sein kritisches Potenzial schöpft. Das Denken und Handeln sollen sich aber von der Theoretisierung der Realität und der Identität wegbewegen, weil, wie Grossberg mit Gayatri C. Spivak anführt, diejenigen, die über Identität sprechen, meist die sind, die sich den Luxus des Besitzes einer Identität leisten können (ebd.). ◀122

Deutlich wird mit diesem Hinweis auf die Realität der sozialen Verhältnisse und der Unbrauchbarkeit der Theorie für deren Probleme, dass nach alternativen Formen des Handelns und der Politik gesucht wird, die die Theorie – auch die oftmals so pragmatischen Theorien der Cultural Studies – anscheinend nicht mehr anbieten kann. Aber diese Suche korrespondiert auch mit einer Tendenz strukturalistischer und poststrukturalistischer Theorieansätze, im Moment des Körperlichen ein die Allmachtsansprüche der Theorie infragestellendes Moment der Singularität zu betrachten. Ein Beispiel dafür findet sich bei Roland Barthes: Der »frühe« Roland Barthes etwa beschreibt, Techniken der Semiotik anwendend, Fotografie als rhetorisches (und damit auch ideologisches) Ausdruckssystem, wobei das Sichtbare zugunsten dessen, was sichtbar

gemacht werden soll, zurückgedrängt wird. ◀123 Der ›späte‹ Barthes spricht in »Die Helle Kammer« (1985) dagegen über einen unrhetorischen, unmittelbaren, körperlichen und ›realen‹ Effekt des Fotografischen. Dabei macht er deutlich, dass ihn die Beschreibung der Rhetorik der Fotografie, eine Darstellung ihres Gebrauchs und der sie begleitenden Diskurse, nicht mehr interessiert. Auf einen Text eines »ominösen Soziologenteams« über Fotografie verweisend, ◀124 der diesen Gebrauch und Diskurs darstellt, offenbart Barthes eine Art Abwehrreflex gegen Theorie. Er setzt einen anderen Diskurs dagegen, der die Gleichmütigkeit und Interesselosigkeit dieser Sprache zu überwinden helfen soll. Dieser Diskurs verweist auf die eigene, besondere Erfahrung von Fotografie. Das Moment einer Theorieabkehr erscheint – so literarisch sie ausformuliert ist, so bewusst sie sich ihrer eigenen Widersprüchlichkeit ist – als eine verdichtete Darstellung des Problems, das in der Anwendung eines wissenschaftlichen Diskurses auf eine mediale Erscheinung auftaucht:

»Jedesmal, wenn ich etwas über PHOTOGRAPHIE las, dachte ich an ein bestimmtes Photo, das ich liebte, und das versetzte mich in Zorn. Denn ich sah immer nur den Referenten, den ersehnten Gegenstand, die geliebte Gestalt; doch eine lästige Stimme (die Stimme der Wissenschaft) sagte mir dann im strengen Ton: ›Kehr zur PHOTOGRAPHIE zurück. Was du hier siehst und was dich leiden macht, fällt unter die Kategorie ›Amateurphotographie‹, die ein Soziologenteam behandelt hat: es belegt nichts anderes als das soziale Protokoll einer Integration, das den Zweck hat, die Institution der Familie zu stabilisieren, und so weiter.« Dennoch blieb ich hartnäckig: eine andere, stärkere Stimme trieb mich, den soziologischen Kommentar zu leugnen« (Barthes 1985, 15).

Barthes bemüht sich hier darum, die eigene Stimme zu erforschen oder zu kontrollieren, denn was hier scheinbar als der fremde Diskurs der Soziologie auftritt, ist tatsächlich auch sein eigener Diskurs einer semiotisch fundierten Kritik an Bildern und Zeichen, den er miterfunden und erst möglich gemacht hat. Interessant erscheint mir an dieser Formulierung ihre Korrespondenz zu Cavells Auseinandersetzung mit Wittgensteins Spätphilosophie: Cavell beschreibt die Existenz zweier miteinander ringender Stimmen in Wittgenstein, die zwei grundlegende Möglichkeiten eines Diskurses bezeichnen – eine Stimme der Versuchung, die zu einer von der Realität abgewendeten Form von Philosophie führt, und eine Stimme der Korrektur, die sich der Sprache des Alltags anzunähern versucht. ◀125 Dies scheint ein Moment theoretischer Beschäftigung darzustellen, bei der die eigene Erfahrung den theoretischen Diskurs hintergeht. Will man diesen Effekt produktiv machen, darf die Beschäftigung mit Erfahrung nicht als die nicht-wissenschaftliche Seite einer Auseinandersetzung betrachtet werden, sondern als Auseinandersetzung mit dem, was sich

dazu drängt, in einem Diskurs, der noch erfunden werden muss oder der sich ständig neu erfindet, beschrieben zu werden.

Existenzmodus und Intensität

Die Rede vom Körper in den Cultural Studies scheint mir nur eine Verschiebung dieser Notwendigkeit, einen Diskurs zu begründen, darzustellen, weil sie sich zunächst nicht auf die eigene Erfahrung von Gegenständen richtet, sondern eher als Teil eines umfassenden Rechtfertigungsdiskurses zu betrachten ist. Die Beschäftigung mit dem Affekt ist bei Lawrence Grossberg Teil eines großen, recht anspruchsvollen Projekts, das die Cultural Studies auch auf das Gebiet der Philosophie führt. ◀126 Das alternative Theorieprojekt Grossbergs richtet sich auch auf die Etablierung eines neuen Vokabulars. Es beschäftigt sich mit dem Gegenstand der Rockmusik und deren affektiven Reizen, weil das vor allem Grossbergs eigene Erfahrung auf besondere Weise beschäftigt. Es sei die Intensität ihrer Energien, nicht ihres Inhalts, die eine Investition in die Wirklichkeit, eine wie auch immer geartete Beschäftigung mit der Welt, motiviere (ebd., 28). Die Darstellung der Erfahrung, die sich darum bemüht, diese nicht einfach als eine sich mit der Rationalität in Konflikt befindende Emotion zu denken, geht in Richtung eines *quantitativen* Existenzmodus (auf Intensitäten bezogen). Er unterscheidet sich laut Grossberg vom *qualitativen* Modus (auf Inhalte bezogen), der in der Ideologie und in der Sprache am Wirken ist. Intensität ist auch ein Merkmal, das Cavell untersucht oder das ihm Anlass dazu gibt etwas zu untersuchen. Bedeutung wird nicht erkannt, sondern anerkannt und muss dann in Texten, die diese Bedeutung und die damit verbundene Erfahrung erläutern wollen, kommuniziert werden. Die Angleichung von Grossbergs Begriff der *affektiven Ermächtigung* und von Cavells Begriff der Anerkennung, die beide Wissen mit Reizen koppeln, macht bei beiden einen Impuls deutlich, der zu einer Beschäftigung mit dem Populären und Gewöhnlichen führt. Was jedoch einen großen Unterschied Cavells zu der in den Cultural Studies und ähnlichen Theoriebereichen geführten Affekt- oder Körperdebatte darstellt, ist, dass Grossberg und die Cultural Studies oftmals, dem Diskurs der Differenzphilosophie entsprechend, dialektischer, von Gegensätzen ausgehend denken und daher Affekt und Sprache als deutlicher voneinander getrennt erscheinen. Der Affekt setzt dem sprachlichen Zeichen der Kunst und damit ihren ideologischen Momenten etwas entgegen, das sich nicht zusammenführen lässt. Das Weltbild ist, auch wenn es vorgibt, den Dualismus überwinden zu wollen, immer noch sehr stark von einem dualistischen Verständnis geprägt, was zu einem schematischen Diskurs führen kann.

Cavells Bild von Sprache ist nicht in demselben Maße von Gegensätzen geprägt. Ihm geht es um Implikationen, um das, was Sprache nebenbei und mit anderen Mitteln transportiert, was aber als Teil des Sprachspiels *nicht* nicht als Sprache aufgefasst werden kann und sich somit in Worte fassen lässt. Intensität aufrufende Momente, wie die Momente des Affekts, ereignen sich *in* der Kommunikation und werden beispielsweise in einer Interpretation artikuliert; sie sind nicht als das zu definieren, was eine Mitteilung auf hintergründige Weise hintertreibt. Grossberg deutet solche Momente an, in denen durch die Kopplung von dem, was Menschen wichtig ist, und dem, was mit starken Reizen besetzt ist, eine Übertragung möglich wird (Grossberg 1999, 232). Das Populäre strukturiert die emotionalen Kapazitäten der ›Leute‹. Sie einigen sich auf einen ›reizvollen‹ Gegenstand, dem sie, wie Grossberg es ausdrückt, Autorität übertragen und den sie für sich sprechen lassen (eine Übertragung, die, wie er erläutert, beispielsweise dann geschieht, wenn man bei einem in Radio laufenden Song mitsingt). Eine ähnliche Form der Übertragung findet sich in dem von Cavell angedeuteten Moment, in dem wir von einem Gegenstand gelesen werden. Es handelt sich dabei um eine Art Selbstaufgabe, um eine Enttäuberung, um eine Transformation oder Ausdehnung des Selbst mit Hilfe eines populärkulturellen Gegenstandes. Die intensiven, reizvollen Momente eines Films oder eines Rocksongs steigern die Ausdruckskapazität der Leute. Die klassische Hollywoodkomödie ermutigt uns durch die von ihr dargestellte Freude an der Kommunikation zum Sprechen; ein Rocksong überträgt uns seine Stimme und bringt uns dazu, uns auf exzessive Weise zu artikulieren.

Das Banale und das Gewöhnliche

Diese die Populärkultur prägenden Impulse werden auch von anderen Autoren angesprochen. Auf interessante Weise greift Meaghan Morris auf eine Form des Gewöhnlichen und des Alltags zurück, um damit der Neigung zum Skeptizismus entgegenzuwirken. In ihrer Kritik an den Cultural Studies »Banality in Cultural Studies« bezieht sich das Banale nicht nur auf die Gleichförmigkeit der durch den wissenschaftlichen Jargon hervorgebrachten Texte und deren Hang zu Tautologien, sondern auch auf eine die Theorie transformierende Vorstellung des Banalen als des Alltäglichen. Morris bezieht sich auf de Certeau, um darauf hinzuweisen, dass die Beschäftigung mit dem Gewöhnlichen der Kultur nicht einfach nur die Anwendung einer Methode zur Sichtbarmachung von dessen Komplexität ist, sondern eine besondere Form der Wahrnehmung darstellt. Diese Sensibilität erfordert ein »displacement in the practice of knowledge« (Morris 1996, 163), ein ständiges Offenhalten des eigenen Diskurses für die Impulse des Alltags, das eine Neubestimmung und Versetzung des Ortes,

von dem aus man spricht, zur Folge hat. Der Bezug auf den Alltag bedeutet also bei de Certeau nicht eine inhaltliche Setzung, sondern eine Repositionierung des Forschenden, der sich von einer »mad and ironic banality« (ebd., 164) des Alltags affizieren lässt und dadurch seine Forschung immer wieder hinterfragen und sich neu orientieren kann.

Diese Darstellung lässt sich mit Cavells Idee des Gewöhnlichen verbinden. Dieses Verständnis betrachtet das Gewöhnliche gerade nicht als das, was verstanden wird und über das sich verfügen lässt; es stellt keinen klar zu bezeichnenden Gegenstand dar. Das Gewöhnliche ist eine Möglichkeit des Betrachtens, ein Moment der Sprache und eine Berührung mit dem Außen, welches unseren narzisstischen Trieb zu erschüttern versteht – es ist die Begegnung mit dem, was uns gleichermaßen bekannt wie fremd erscheint. Das Gewöhnliche der Alltagssprache bezieht sich auf das im Moment einer Äußerung Verstandene, das sich aber nicht festhalten lässt, weil es keine festen Kriterien für unser Sprechen – nichts, was über einen flüchtigen Einklang in unseren Sprachspielen hinausginge – gibt.

Für Morris stellen das Banale und das Gewöhnliche Impulse dar, die immer wieder dazu dienen, die Theorie von ihren eingefahrenen Beobachtungen und Darstellungen des Banalen zu entfremden und diese Vorstellungen zu hinterfragen. Morris bestreitet, dass sich das Banale auf die sich aus seiner Etymologie ergebenden Bedeutungen als das Abgebildete, Wiederholte oder das Affirmative festlegen lässt. Sie weist stattdessen darauf hin, dass das Banale immer schon Gegenstand einer komplexen und widersprüchlichen Auseinandersetzung in der Geschichte der Ästhetik gewesen ist. Gerade wegen seiner Zwiespältigkeit hat das Banale Effekte auf die Theorie, weswegen es Theorie leiten und verändern kann und soll (ebd., 165). Morris illustriert diese Vorstellung eines dynamischen Begriffs des Banalen und Alltäglichen mit einer Darstellung eigener Erlebnisse im Medienalltag. Sie stellt dar, welche Bedeutung die Serie *I Love Lucy* (1951-1957) mit Lucille Ball (eine Pionierin der Fernsehkultur, die als Darstellerin erst im Fernsehen ihr Potenzial voll entfalten konnte) für ihre Familie hatte, weil es eine Serie war, die Frauen Stimmen und Bedeutung geben konnte. Das sei der Unterschied zu der Darstellung Patricia Mellencamps, bei der dieselbe Serie für eine Politik der häuslichen Einschließung und Beschränkung von Frauen steht (ebd., 150f). Das Banale dient, wie es scheinbar naheliegend ist, nicht der Wiederholung und Affirmation, sondern es verschafft einer Stimme Gehör, ist also komplexer und fremder als der erste Blick mitteilt. Dagegen kritisiert Morris die populistischen Tendenzen der Cultural Studies-Forschenden, denen die auf die ›Leute‹ gerichtete Perspektive oft als Quelle der Autorität und gleichzeitig als Maske, hinter der sie sich verbergen

können, dient (ebd., 158). Aus dieser Kritik ist zu schließen, dass das Gewöhnliche immer die Forschenden selbst und ihre Erfahrungen als Bezugspunkt haben sollte, um die stereotypen und affirmativen Tendenzen des dem Gewöhnlichen entzogenen Wissens zu mindern. Morris deutet in ihrer Kritik an den Cultural Studies allerdings nur an, dass es eine alternative Form des Banalen und Gewöhnlichen gibt, die voraussetzt, dass die Forschenden sich davon leiten lassen. Sie macht aber gerade durch diese Zurückhaltung deutlich, dass das Gewöhnliche nicht mit etwas gleichzusetzen ist, auf das man unmittelbar Zugriff haben könnte oder das vorgefertigten Vorstellungen entspräche. Hier findet sich eine Kritik am Skeptizismus der Wissenschaftlichkeit vor allem darin, dass es nicht darum gehen kann, auf formalisierte Weise der Kunst und der Wirklichkeit zu begegnen, sondern sich immer wieder an die zufälligen, flüchtigen Momente einer jeden Erfahrung mit Gegenständen zurück zu binden. Das bedeutet, die kontingenten Bedingungen der Begegnung mit Kultur nicht zu beklagen, sondern sie als Bedingungen unseres Menschseins so anzuerkennen, dass sich daraus keine Affirmation unserer Verhältnisse ableitet. Dass sich Morris' Verständnis des Gewöhnlichen in etwa mit einem philosophischen Verständnis kreuzt, welches die Flüchtigkeit des Gewöhnlichen als die ständige Möglichkeit seiner Errettung wie Zerstörung herausstellt, macht vielleicht deutlich, dass sich die Cultural Studies nicht auf einen politischen Schematismus der Argumentation reduzieren lassen müssen und alles andere als ein einfacher, wissenschaftskompatibler Diskurs der Gegenstandsgewinnung sind. Es gibt Widerstände, die dann deutlich werden, wenn de Certeau von der Fremdheit des Alltäglichen spricht, wenn Morris das Banale als Moment der Singularität bezeichnet oder wenn Emerson, ein wenig früher, von der unglücklichen Bedingung spricht, dass sich gerade das, was wir zu greifen trachten, uns am stärksten entzieht. Das zielt auf ein Verständnis, in dem die Gegenstände der Populärkultur wieder so fremd werden können, dass das ihnen abgerungene Wissen eine Bedeutung erhält.

6.4 Die Ästhetik der Cultural Studies: Gegenstände und Methoden

Die Schwierigkeit der Cultural Studies, einen Gegenstandsbereich zu definieren, macht auf ein grundsätzliches Problem der Cultural Studies aufmerksam. Die Erweiterung des Kulturbegriffs zieht eine Erweiterung des Forschungsgebietes nach sich. Kanonisierung verbietet sich, weil ein hierarchisierender Kulturbegriff vermieden werden soll. F. R. Leavis konnte noch sein Feld begrenzen, weil es ihm um eine pädagogisch-ästhetische Vorstellung ging, die sich auf literarisch vermittelte Erfahrung stützt. Wie bereits dargestellt, lässt sich die Technik der Cultural Studies als eine Fortsetzung des Verfahrens des *close reading* verstehen. Aber diese erhöhte Aufmerksamkeit für den Text verwandelt sich in den Cultural Studies: Sie richtet sich nicht auf den Text, der etwas kommunizieren will, sondern auf den Text als offenes Objekt, das nicht in einer Beziehung zur Wirklichkeit, sondern zu anderen Texten und damit zu textlichen Wirklichkeiten steht.

Kritik: Der Impuls der ästhetischen Diskriminierung

Zu unterscheiden und einzuordnen ist, wie bereits dargestellt, ein Aspekt der Handlung der Kritik. Kritik wird als eine Tätigkeit, die zwischen gut und schlecht unterscheidet, von den Cultural Studies aus ebenso rationalen wie strategischen Gründen abgelehnt. Es geht und ging den Cultural Studies unter anderem darum, sich von einer Betrachtung und Wertung von Kultur, die bei F. R. Leavis noch eine Rolle spielte, zu emanzipieren – ein Schritt, der, so Stuart Hall, bereits von Raymond Williams in »The Long Revolution« vollzogen wurde: Kultur im Sinne der Cultural Studies besteht nicht mehr, wie noch bei F. R. Leavis, aus der Summe des Besten, das gesagt und gedacht worden ist (Hall 1996, 33). Dass Stuart Hall selbst in dieser Abgrenzung von wertenden Unterscheidungen eine Kehre vollzogen hat, ist ein interessanter Aspekt dieses Prozesses. In dem mit Paddy Whannel verfassten ›Frühwerk‹ »The Popular Arts« findet sich noch eine auf wichtige Autoren und wichtige Texte bezogene Kanonisierung des Gegenstandsbereichs. Bestimmte Mediengegenstände eignen sich in diesem Lehrbuch besser als andere zur Vermittlung von Erfahrung. Vor allem wenn es um die Vermittlung *neuer* Erfahrungen oder neuer struktureller Merkmale von Erfahrung im Sinne von Williams' Begriff der »structure of feeling« geht, wird eine kritische, unterscheidende Herangehensweise den Gegenständen benötigt – nicht um zwischen guten und schlechten Werken zu unterscheiden, sondern um den Sinn und den ›Wert‹ dieser Erfahrung erforschen zu können:

»We need the critical and evaluative approach precisely because the media themselves, their content and forms, are not neutral: we have to attend to the forms within which the new experiences are being presented, to discriminate between values, and to analyse our responses to them carefully. In educational terms at least, this is the only kind of moral control which we can apply to the sudden expansion that has taken place« (Hall/Whannel 1964, 46).

Diese Forderung einer diskriminierenden Aufmerksamkeit erstreckt sich hier noch nicht ausschließlich darauf, dass Medien Erfahrungen von den Erfahrenden auf ideologische Weise entfremden. ◀127 »The Popular Arts« diskutiert von dem Anliegen der Emanzipation der Massenkünste ausgehend die Unterschiede zwischen den Kunstformen der Massenmedien und den Ansprüchen, die von Theoretikern, Kritikern und Literaten an sie gestellt werden. Die Auswahl der Referenzautoren und -texte und auch der Ton dieser Auseinandersetzung erscheinen aus der Perspektive der heutigen Cultural Studies befremdlich, etwa weil noch von dem großen Künstler gesprochen wird, der von möglichst vielen Menschen verstanden wird und damit eine Leistung der Vermittlung erbringt (Hall/Whannel 1964, 65). Im Gegensatz zu einer Massenkunst, die die Tendenz hat, Erfahrungen zu vereinfachen, gebe es einzelne Werke innerhalb der Massenkunst, denen es gelingt, *die* Erfahrungen zu vermitteln, die als eigene Erfahrungen akzeptiert werden (ebd., 69). Whannel und Hall lassen sich also darauf ein, zwischen Autoren von Texten zu unterscheiden. Es ist von den Qualitäten der Gegenstände abhängig, in welcher Form das Werk seine Leser erreicht und welchen Wert es für sie hat. Dabei orientieren sich Hall und Whannel beispielsweise sehr stark am Jargon und Kanon der Filmkritik dieser Zeit, an den Filmemachern, die von der Autorentheorie und von den *Cahiers du Cinéma* für wichtig erachtet werden. Sie versuchen sich selbst an einem kritisch-hermeneutischen Diskurs, der beweisen soll, warum ein Andrej Wajda-Film von 1954 die Bedeutung hat, die sie ihm verleihen (ebd., 47). Ein am Ende dieses Buchs aufgestellter Kanon interessanter und wertvoller Filme, aber auch von Büchern und Platten, die studiert und gelehrt werden sollen, scheint sich ebenfalls am kritischen Diskurs dieser Zeit zu orientieren.

Die Kanonisierung mag eine Folge der Ansprüche eines Lehrbuchs sein, aber »The Popular Arts« verdeutlicht dennoch den großen Unterschied zwischen Cultural Studies gestern und heute. Poststrukturalismus und vor allem die von Foucault geprägte Formation der Diskursanalyse lassen später jede auf ›große‹ Werke und ›große‹ Autoren gerichtete Aufmerksamkeit fragwürdig erscheinen. Weil Subjektivität nur als das Produkt eines Diskurses betrachtet wird, gibt es keine Instanz im Lesenden, die sich mit diesen Werken beschäftigen und austauschen könnte, es gibt kein Kommunikationsverhältnis zwischen

Werk und Lesenden, das nicht auf problematische Weise von Verhältnissen der Macht bestimmt wäre. Dadurch wird es schwer, Werke voneinander unterscheiden zu können. Aber gerade die Unübersichtlichkeit der Populärkultur und die vergrößerte Komplexität der an ihrer Rezeption beteiligten Sinnggebungsprozesse lassen es notwendig erscheinen, Ordnung zu stiften und auf nachdrückliche Weise festzulegen, welche Werke gelesen werden sollten. Dass bestimmte Werke eher gelesen werden als andere, haben auch oder gerade die Cultural Studies nicht vermeiden können. Sie verweigern sich aber einer Kommunikation dieser Unterscheidungen. Was sich daher einstellt, ist eine implizite Kanonisierung, die damit zu tun hat, dass der Autor in der Theorie zwar tot sein mag, aber in der Rezeption, Kritik und in der Auseinandersetzung der Forschenden mit Gegenständen – zumindest in den Momenten, in denen dieselben nicht als Wissenschaftler operieren – noch immer quicklebendig ist. Ohne bestreiten zu wollen, dass *der Autor* oder ästhetische Hierarchisierungen fragwürdige Begriffe bzw. Verfahren sind, ist es dennoch wichtig, über die Möglichkeit der Kanonisierung nachzudenken, eben weil es Formen der unbewussten Eingrenzung und Ausgrenzung von Werken, die Gegenstand der Forschung werden, gibt.

Die Macht der Unterscheidungen: Simon Frith

Ein Kritiker hat einmal bemerkt, dass für jeden Autor, den semiotische und psychoanalytische Theorieversuche auszulöschen versuchten, ein Autor im Reich der Theorie neu erschaffen wurde. Diese Äußerung illustriert die Aufmerksamkeit der Filmtheorie für die immergleichen Objekte von Regisseuren wie Hitchcock, Sirk oder Fassbinder. Denn der Theoretiker hat als Leser eigene Vorlieben, die unreflektiert Eingang in einen Kanon dekonstruierter oder zu dekonstruierender Werke finden. Dies lässt sich in eine Analogie setzen zu der Präferenz, die Arbeiten der Cultural Studies für die Texte haben, die besonders kompatibel mit ihren Konzepten sind. Simon Friths Aufsatz »Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige« (1999) plädiert für eine Aneignung kritischer Verfahren und den Gebrauch ästhetischer Kriterien für die Auseinandersetzung mit Gegenständen in den Cultural Studies, um gerade solche Formen verstoßener Kanonisierungen zu vermeiden. Denn Ausgrenzungsmechanismen seien bei den Cultural Studies überdeutlich: »Es wäre recht einfach, einen Kanon populärer Texte zusammenzustellen, die aus den Cultural Studies ausgeschlossen sind« (ebd.,194f). Es sind Gegenstände der sogenannten »middlebrow culture«, beispielsweise die Musicals von Andrew Lloyd Webber, die diesen Ausschließungsmechanismen zum Opfer fallen. Er meint damit Gegenstände, die vor allem Angehörigen der Mittelschicht Vergnügen bereiten und die damit nicht

das Kriterium des vorrangigen Interesses der Cultural Studies erfüllen, sich mit der Massenkunst der subordinierten und marginalisierten Gruppen und Formationen der Gesellschaft zu beschäftigen. Es gebe in den Cultural Studies so etwas wie einen »positiven Massenkonsum«, der von der einfachen Kategorisierung ausgeht, dass etwas gut ist, wenn es von den richtigen Leuten gut gefunden wird (ebd., 194). Frith identifiziert einen Populismus der Forschenden, die sich an diesen Vorlieben ihrer bevorzugten Forschungsgegenstände orientieren. Dies geht mit einem leichten Hang zur Überidentifikation mit diesen Formationen einher, welche auch einer romantischen Vorstellung folgt, aus der Massenkultur und ihrer Rezipienten »exotische Stimulanz« zu beziehen, weil diese so etwas wie radikales Anderssein verkörpern (ebd., 210).

Das Problem ist nicht unbedingt die Anwendung oder Nicht-Anwendung von Kriterien. Das Problem entsteht, wenn nur ein Kriterium, etwa ob ein Text sich von einer bestimmten Gruppe aneignen lässt, angewendet wird. Dadurch werden alle anderen wichtigen Kennzeichen eines Gegenstandes vernachlässigt. Ästhetische Kriterien sind aber nicht nur ein Mittel zur Ausgrenzung und wertenden Kategorisierung, sondern beziehen sich auch auf die Merkmale des Gegenstandes, die für den Betrachter eine Bedeutung haben und Werke von anderen Werken unterscheidbar machen. Gegenstände nur einer Text- oder Diskursanalyse auszusetzen und ästhetische Unterschiede zu ignorieren führt zu einer folgenreichen Nivellierung von kulturellen Erfahrungen und Praktiken, folgenreich vor allem deswegen, weil die Perspektive der Neutralität nur vorgespielt bleibt. Frith verdeutlicht die Willkür des Forschenden an dem Symptom, dass Dinge für interessant gehalten werden, aber nach einiger Zeit ohne Grund aus dem Raster seines Interesses fallen (ebd., 197). Es gibt, so lässt sich im Anschluss daran behaupten, Moden und »Hypes« der Kulturwissenschaft: Madonna, Einkaufszentren, SEX AND THE CITY, ALLY McBEAL, BIG BROTHER und Ähnliches. Diese Hypes lassen sich nur teilweise damit rechtfertigen, dass die Gegenstände wirklich diese Art der Aufmerksamkeit verdienen, vielmehr wird ihre Auswahl auch von der Kontingenz gruppenspezifischer Entwicklungen bestimmt. Der Wunsch nach Aufmerksamkeit oder die Möglichkeit, sich auf ein Thema zu einigen und damit kommunikative Kräfte freizusetzen, spielen eine Rolle und führen beispielsweise zu der publizistischen Hysterie, die BIG BROTHER und seine diversen Ableger in vielen Ländern der Welt ausgelöst haben. Das Problem ist nicht, dass man sich auf Gegenstände einigt, die sich sehr einfach für die Diskussion solcher Themen wie Überwachung oder die Inszenierbarkeit unserer Lebensformen eignen. Das Problem ist, dass in dieser Vereinbarung die Achtung und Aufmerksamkeit für den Gegenstand selbst und dessen Singularität verloren gehen. Theorie in dieser Form kann nicht wirklich

sagen, wann etwas auf nachhaltige Weise interessant und relevant ist, weil sie sich immer auch besonders auf die Sachen bezieht, die interessant für die Forschenden oder die Institutionen sind, die sie vertreten. Diese Form von Theorie ist zu wenig abwartend und redet daher manchmal Phänomene herbei, die sich ohne dieses Gerede schneller verflüchtigen würden und sollten.

Frith begegnet der Gefahr einer impliziten Kanonisierung mit einer Rückkehr zu der Beschäftigung mit ästhetischen Kriterien, die in der Kunstkritik angewendet werden. Ein einfacher Grund dafür ist, dass in der Rezeption populärer Kunst ähnliche oder die gleichen Kriterien Geltung haben können wie in der Rezeption hoher Kunst. Allerdings ist diese Rezeption weniger durch eine Kunstinstitution oder einen Kunstdiskurs gesichert, welche die Sprache in der Auseinandersetzung mit ihnen regeln würden: »[...] die Ausbildung von Geschmack und ästhetischen Unterscheidungen sind in der Populärkultur genauso wichtig wie in der Hochkultur, doch es ist schwerer über sie zu sprechen« (ebd., 193). Dass ästhetische Kriterien im Massenkonsum eine Rolle spielen können, hat damit zu tun, dass es eine erhöhte und differenzierte, sich auf größere Formationen verteilende Medienkompetenz gibt, welche sich beispielsweise in Erscheinungen wie Camp oder der Fan-Rezeption manifestiert. Die Schwierigkeit, die ästhetische Erfahrung von Populärkultur in Worte zu fassen, ist aber auch der Tatsache geschuldet, dass sich Diskurse nicht einfach verdrängen lassen: Der Kunstdiskurs ist in rudimentärer Form auch im Populärkulturdiskurs zuhause. Fan-Rezeption folgt ähnlichen Kriterien wie die Rezeption von Opernwerken. Die Kritik und die Theorie gestehen aber den in diesem Zusammenhang gebrauchten Worten keine Geltung mehr zu. Frith spricht zum Beispiel davon, dass im Kunstdiskurs des 19. Jahrhunderts ausgeprägte Begriffe und Werte wie z.B. Authentizität, die eigentlich als von der Theorie verabschiedet zu betrachten sind, noch immer in allen Bereichen den Kunstdiskurs bestimmen (ebd., 206). Selbst die synthetischste Form der Popmusik kann als authentisch oder nicht-authentisch beschrieben werden. Was mit dem Kriterium gemeint ist, wird verstanden, und was damit unterschieden wird, ist signifikant. Diese Werte sind nicht nur als historische Produkte eines bestimmten Kontextes zu verstehen, sondern stehen für strukturelle, *binnenästhetische* Merkmale von Gegenständen, die deren Bedeutung für den Rezipienten sehr stark bestimmen können. Die Kriterien stehen auf vermittelte Weise mit den Erfahrungen in Verbindung, die Gegenstände ermöglichen: »Der gemeinsame Nenner dieser scheinbar widersprüchlichen Kriterien ist die Bandbreite der durch sie ermöglichten Erfahrungen« (ebd., 212). Die Forschenden selbst vernachlässigen diese Kriterien, obwohl sie ihnen geläufig sind. Und deswegen ist es so

schwierig, etwas über die Gründe dafür zu enthüllen, warum Menschen überhaupt etwas *mögen* können:

»Es scheint, daß wir Akademiker tatsächlich nicht viel über derartige ästhetische Allianzen und Unterscheidungen und deren Implikationen wissen, auch wenn wir selbst mit ihnen leben. Selbst wenn wir zu meinen wissen, was die Leute mögen, haben wir selten interessantes über die innere Struktur dieses Mögens zu sagen (eine innere Struktur, die losgelöst von soziologischen Fragebögen existiert und nicht von subkulturellen Cheerleadern bewacht wird)« (ebd., 211).

Dieses ›Mögen‹ untersuchen zu wollen, die eigensinnigen ästhetischen Entscheidungen eines Publikums zu erforschen, das sich mit der Auswahl von Gegenständen einen eigenen Raum von Erfahrungen schafft, aber auch darum bemüht sein kann, dieses Mögen zu vermitteln und sich an andere zu richten, ist eine wichtige und zu selten genutzte Forschungsoption der Cultural Studies.

In dieser Arbeit dienen die Auseinandersetzung mit Film und Cavells Filmlesarten als Ansatzpunkte für eine Kulturwissenschaft, die sich stärker mit Einzelgegenständen beschäftigt und dabei auch die eigene Beteiligung oder Subjektivität mitthematisiert. Die kritische Interpretation von Filmen stellt nämlich eine Form der Bezugnahme auf einen Gegenstand dar, die sich den Kunstwerken innewohnenden Merkmalen und von ihnen geprägten Zugangsweisen anzunähern versucht. Das führt zwar zu einer hierarchisierenden Wertung von Filmen und Erfahrungen, aber dafür erlaubt Filmkritik, den Gegenstand im Zusammenhang mit anderen Gegenständen zu betrachten. In der Kritik wird der Gegenstand immer zu einem impliziten (und subjektiv bestimmten) Gesamtkorpus von Gegenständen in Beziehung gesetzt. Das erlaubt Unterscheidungen und führt zu einer Aufmerksamkeit für *die* Gegenstände und Aspekte, welche auf nachhaltigere Weise diese Aufmerksamkeit verdienen oder in einem neutraleren Diskurs nicht beschrieben werden könnten. ◀128

Simon Frith betrachtet Filmkritik als produktive Form des Umgangs mit Populärkultur. Auch er weist darauf hin, dass es immer einen Kontrast zwischen zwei divergierenden Tendenzen und Kategorien gibt: auf der einen Seite Plausibilität, Alltagsnähe und Glaubwürdigkeit, auf der anderen Seite Ablenkung, Fantasie, Beteiligung und Alltagsferne (Frith 1999, 211). Die Divergenz unterschiedlicher, konträrer Phänomene, die aber gerade durch dieses Zusammenspiel ein spezifisches Kennzeichen von Populärkultur darstellt, führt zu einem Diskurs, der sich nicht auf einen wissenschaftlichen Nenner bringen lassen kann. Er muss auf andere, ›subjektivere‹ Diskurse übergreifen und versuchen, den Fähigkeiten eines kritischen und aktiven Publikums gerecht zu werden.

Denn dieses findet nicht etwas einfach nur relevant für seine Lebenswelt, sondern aus den unterschiedlichsten Gründen plausibel oder weniger plausibel, ästhetisch gelungen oder weniger gelungen. Diese Art der Auseinandersetzung mit Gegenständen bringt Unterscheidungen ins Spiel, die äußerst wichtig für die Arbeiten der Cultural Studies sein können und zugleich therapeutisch auf den Gleichmut ihrer Theoriearbeit einwirken.

Aus diesem Grund erscheint es wichtig, einen kritischen Diskurs mit komplexen Unterscheidungen zu fördern. Diesem Diskurs geht es nicht einfach um eine Bestimmung von gut/schlecht, sondern es wird versucht, eine Darstellung zu finden, die eine subjektiv im Kontext einer Texterscheinung empfundene Prägnanz zu vermitteln versteht. Dabei wird weder mit einem die Beteiligung thematisierenden ethnographischen Diskurs noch mit einem Blick von außen operiert. Die Aufmerksamkeit, die beispielsweise eine Fernsehserie erfordert, und die Fantasie, die dabei aufgebracht wird, lassen sich nicht einfach mit Erscheinungen der ›Aktivierung‹, der Einübung, Sozialisation oder der Selbstsuggestion erklären. Diese Begriffe erklären nicht, warum uns eine Serie mehr interessiert als eine andere. Denn um das zu bestimmen, müsste überhaupt erst einmal damit begonnen werden, zu erforschen, *welche* Aufmerksamkeit einem Gegenstand geschenkt wird. Und dabei müssten auch die Unterscheidungen thematisiert werden, deren Geltung sich nicht leichthin beweisen lässt. Die Sprache der Kritik kann eine Sprache sein, die versucht die verborgenen Motive eigener Aussagen und Empfindungen zu beschreiben und die, den Kontext der eigenen Erfahrung ergründend, Text und Leser auf einem offenen Feld begegnen lässt. Wenn Cavell in »The Thought of Movies« davon spricht, dass wir in der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand unseren Geschmack herausfordern, ihn in Frage und zur Diskussion stellen und ihn in einer nie endenden Auseinandersetzung mit den Werken, die wir kennen, lieben und erinnern, in Beziehung setzen (Cavell 1984a, 10f), dann bezieht er sich auf einen sozialen Zusammenhang, der ähnlich weit über den Text hinausweist wie ein Zugang, der versucht, den Kontext von Rezeptionen und die Beziehungen von Texten zu anderen Texten zu erkunden. Aber er verbindet diese Erkundung eines sich durch kulturelle Sozialisation bildenden ästhetischen Empfindens mit der Forderung, diesen ›Geschmack‹ oder dieses Mögen auch zu kommunizieren und sich dabei auf empfindliche Weise vor anderen zu entblößen.

Die Offenheit geschlossener Texte: Interpretationsgemeinschaft und ›media-sphere‹

Wenn wir davon ausgehen, dass die Anmaßungen der Kritik nicht abgewiesen werden müssen, brauchen wir mit den Worten der Cultural Studies gesprochen

einen Zugang, der eine Geschlossenheit des Textes nicht ausschließlich auf der Seite des *encoding*, als Versuche der Produzierenden, bevorzugte Lesarten nahe zu legen, verortet, sondern auch auf der Seite des *decoding*, also auf der Seite der Lesenden. Die Auseinandersetzung des analytischen Literaturtheoretikers Stanley Fish mit den Bedingungen von Gruppenrezeption gibt diesem Anliegen durch folgende Erkenntnis eine gute Grundlage: Was die Bedeutungen eines offenen Textes beschränkt, ist nicht als allein abhängig von seinem materiellen, sozialen Kontext zu denken, sondern als abhängig von einer spezifischen, im Austausch mit einer Gemeinschaft gepflegten Form der ästhetischen Interaktion mit einem Gegenstand, die zu einer Art Vereinbarung über seine Bedeutung führt. Fish, dessen Zugang deutliche Überschneidungen mit der Philosophie der Alltagssprache hat, stellt immer wieder folgende Frage: »Is the reader or the text the source of meaning?« (Fish 1980, 1). Seine Antworten gehen aber nie zu Lasten einer Seite der Rezeption, sondern bewegen sich zwischen zwei Extremen, dem *new criticism* (der Text ist der einzige Bezugspunkt unserer Fragestellung) und der Absolutsetzung eines Relativismus (Autorenschaft und festgelegte Bedeutungen verflüchtigen sich, weil der Text ausschließlich das Produkt seiner Aneignung durch Leser ist).

Fishs Konzept der »interpretative communities« unterscheidet sich von der Bestimmung der Kontextabhängigkeit und der sozialen Situierung von Bedeutung in den Cultural Studies, weil er Bedeutungen durch Regeln, Sprach- und Interpretationsformen einer *Gemeinschaft* begrenzt sieht, die zwar nicht die Arbeit eines Kritikers verrichtet, sich aber dennoch kritisch, unter Anwendung ästhetischer Kriterien, mit Kunstwerken auseinandersetzt. ◀129 Vor diesem Hintergrund erscheinen Veränderungen, ästhetische Entwicklungen und Transformationen der Literatur als bestimmbar. Der Text wird immer als eine Art Ereignis verstanden (ebd., 25), eingebunden in spezifische Kontexte, die zu einer »institutionalisierten« Form von Verstehen führen (ebd., 306). In gewisser Weise orientiert sich der Autor, der immer auch ein Leser ist, als Teil von Interpretationsgemeinschaften an ausgehandelten Bedeutungen und Sprachformen und kann damit sichern, dass auch die Werke zugänglich sind, die hochgradig avantgardistisch und hermetisch erscheinen, Auf seine um 1980 in dem Aufsatz »Is There a Text in this Class« entwickelte Theorie der Interpretationsgemeinschaften zurückblickend, fasst Fish das Konzept später folgendermaßen zusammen:

»What I have been saying is that there is no subjectivist element of reading because the observer is never individual in the sense of unique or private, but is always the product of the categories of understanding that are his by virtue of his membership in a community of interpreta-

tion [...] everything is produced by the activities of the reader, but the reader is a community's property« (Fish 1989, 83f).

Fish zeigt, dass der Text von jemandem besessen wird, der von etwas anderem besessen wird, weil er das Eigentum einer Gemeinschaft und ihrer Vereinbarungen ist. Anders als die Cultural Studies, bei denen Text wie Leser auch Teil einer Gemeinschaft (einer Klasse, Ethnie oder Subkultur) sind, betont Fish, dass es um ausgehandelte Werte, Kennzeichen und ästhetische Kriterien geht. Denn es ist eine durch Vorlieben und nicht durch materielle und andere extratextuelle Bedingungen bestimmte Interpretationsgemeinschaft; es gäbe sie nicht ohne den Text (nicht in dieser Form), so könnte man hinzufügen.

Wenn Jane Feuer zur Beschreibung der Campphänomene der Rezeption von DYNASTY auf Fishs Begriff der Interpretationsgemeinschaft zurückgreift (Feuer 1995, 133), dann weist sie auch darauf hin, dass Camp Gemeinschaften nicht auf willkürliche Weise unter beliebigen Texten versammelt. Es steht – ›ästhetisch‹ wie ›sozial‹ – etwas auf dem Spiel. Die Gruppenrezeption von Subkulturen reagiert auf Formen der Ausgrenzung durch die dominante Kultur, aber hinter der Inszenierung von Rezeptionsereignissen verbergen sich auch komplexe Formen der ästhetischen Interaktion mit dem, was als Text oder Gegenstand zu betrachten ist. Nicht nur Ien Ang (1986) zeigt in »Das Gefühl Dallas«, dass sich die Auseinandersetzung der Rezipierenden mit einer populären Fernsehserie nicht allein auf Formen der Aneignung bezieht, sondern dass dabei auch versucht wird, den ästhetischen Kriterien oder der Art und Weise, wie diese Gegenstände erlebt wurden, gerecht zu werden. Die von Ang untersuchten Zuschriften, in denen Menschen ihr Verständnis der Serie DALLAS in einer Sprache zum Ausdruck bringen, die zumindest Ähnlichkeiten mit einem kritischen Diskurs hat, macht Folgendes deutlich: Im Alltagsdiskurs über DALLAS findet sich auch ein ästhetischer Diskurs wieder, der gerade dadurch, dass die Menschen Probleme mit ihren von der Rezeption bestimmten Selbstbildern und ihren Vorlieben haben, deutlich macht, dass etwas auf dem Spiel steht.

Auch Nick Couldry erkundet Möglichkeiten der Kritik und vor allem auch der Gegenstandsfindung. Couldry macht auf die Problematik eines indifferenten Gebrauchs semiotischer Theorien als Universalmethode aufmerksam, die sich auf alles anwenden lässt, was untersucht werden soll. Er weist darauf hin, dass die Methode einer semiotischen, ideologiekritischen Analyse metonymischen oder exemplarischen Charakter hat und dass sich daher einer gelungenen Untersuchung wie Roland Barthes' »Mythen des Alltags« nicht unbegrenzt neue Untersuchungen anschließen lassen müssen (Couldry 2000, 75). Um zu vermeiden, dass eine wissenschaftliche Arbeit nur zur Bestätigung bestimmter

Annahmen der Theorie dient, die sich auch den Gegenstand wählt, der zu diesem Ziel hinführt, versucht Couldry sich auf die Evidenz des Textes zu beziehen, die beispielsweise darin fundiert, eine spezifische Signifikanz für eine größere Zahl von Lesern anzuzeigen (ebd., 77). Couldry bezieht sich auf John Hartleys Konzept des »practical criticism« – eine Kritik, die sich auf einzelne signifikante, »emblematische« Momente eines Textereignisses richtet, in denen Produzent, Text und Leser eine besondere Beziehung eingehen (ebd., 78). Couldry verweist somit auf ein ähnliches Moment der Zusammenfügung und Bedeutungsassoziation wie Grossberg es mit dem Konzept der »Artikulation« beschreibt (Grossberg 1992, 55). Diese nur aus Momenten gewonnene, flüchtige Bedeutung ist aber durch eine andere Ebene der Beziehung abgesichert, die Couldry mit John Hartleys Begriff der »mediasphere« bezeichnet. *Mediasphere* beschreibt die Fähigkeit der Medien, ein Geflecht von Beziehungen zu schaffen und innerhalb dieser Beziehungen Texte und Leser in spezifischen Konfigurationen zusammenzufügen. Allerdings sei es Hartley wichtig gewesen, auch den Forschenden als Teil dieses Beziehungssystems zu sehen, in dem sich diesem ein Text aufgrund seines Evidenzcharakters als zu untersuchender Gegenstand aufdrängt. Der Forschende hat daher keine Berechtigung, den archimedischen Standpunkt einer über den Gegenstand verfügenden semiotischen Ideologiekritik einzunehmen, an der sich die Cultural Studies orientieren. Er ist bereits Teil einer *mediasphere*, wenn er ein Element aus ihr auswählt, um es zu analysieren. Der Begriff der *mediasphere* hilft dabei, so Couldry, Rezeption so zu ordnen, dass man zu der Bestimmung einer relativ übersichtlichen und erforschbaren »reading formation« gelangt. Eine *reading formation* fasst Text und Leser zusammen und strukturiert ihre Beziehung auf eine Weise, dass Bedeutungen gelesen werden können. Die Erwartungen der Produzierenden, des Textes und der Leser kommunizieren in dieser Formation miteinander. Aber da eine *reading formation* sich nur auf eine vorläufig bestimmbare Instanz beziehen kann, sind die Forschenden darauf angewiesen, den Rahmen ihrer Interpretation immer offen zu halten und zu erweitern, besonders dann, wenn sie vermeiden wollen ausschließlich die Texte zu lesen, die sich so gut in den Rahmen der Theorie einfügen lassen (Couldry 2000, 83).

Couldry schafft es aber nicht, obwohl er verschiedene Ansätze wie beispielsweise die Rezeptionstheorie der Filmwissenschaftlerin Janet Staiger heranzieht, die einen Filmtext als ein von vielen weiteren Ereignissen gerahmtes Ereignis auffasst, die Möglichkeit positiv zu bestimmen, wie Gegenstände auf befriedigende Weise aus ihrem kulturellen Zusammenhang isoliert werden können. Er erreicht in seiner Argumentation einen Punkt, an dem er nur anerkennen kann, dass er mit einer »ästhetischen Macht« konfrontiert ist:

»Having said all this, there must somewhere come a point where our questioning of the texts stops and we recognize that particular texts *do* exercise power over us, and for reasons sociological ›context‹ can only partly explain. We take pleasure in programs, in films, in novels, music and dance, and these pleasures, while embedded in history (the histories of our own tastes and of wider cultural formations) contain something left over which sociology on its own has difficulty explaining: the realm of the aesthetics« (Couldry 2000, 86).

Er kommt sozusagen wie Wittgenstein an einen Punkt, an dem sich die Erklärungen erschöpfen. Er verdeutlicht das Dilemma der Cultural Studies, die zwar einen elaborierten Diskurs aufzuweisen haben, aber die Phänomene, die uns an der Populärkultur interessieren, nicht so beschreiben können, dass uns auch die Beschreibungen noch interessieren. Nur die kontaminierten Diskurse der Kritik und Interpretation überschreiten diese Grenze, aber sie führen uns auf unsicheres Gelände.

Kindheit und Erinnerung

Eine weitere Perspektive, die Unterscheidungen zwischen Gegenständen einführt, zeigt sich in dem autobiografischen, kritischen Schreiben, das Cavells Anmerkungen zur Filmtheorie und -philosophie immer begleitet. Es ist durchaus produktiv, einen Gegenstand retrospektiv erst nach 30 Jahren für eine Untersuchung so herauszustellen, zu beschreiben und zu interpretieren, wie Cavell es mit den Filmen in »Pursuits of Happiness« und »Contesting Tears« getan hat. Diese Perspektive ist vor allem deswegen wichtig, weil in der Populärkultur, anders als in der Avantgarde, das Konventionelle mit dem Neuen auf sehr heterogene Weise gemischt ist, wodurch beide Momente einen neuen und besonderen Akzent erhalten. Die ›alten‹ Erzählungen und ihre Darstellungsformen können immer wieder in neuen Genres und Formaten eine Fortsetzung finden.

Auch wenn in Frage zu stellen ist, wie weit sich diese autobiografische Perspektive auf die Cultural Studies ausdehnen ließe, so zeigt sich doch, dass Erinnerung wichtige Differenzierungen ermöglicht, in der Beobachtungen unterschiedlicher Art miteinander in Konflikt geraten. Meaghan Morris weist, wie bereits erwähnt, in »Banality in Cultural Studies« darauf hin, dass ihre Erinnerung an die Rezeption von *I Love Lucy* bestimmte kritische Annahmen über diese Sitcom in Frage stellt (vgl. Morris 1996). Annette Kuhns Aufsatz »Mandy and Possibility« ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Erinnerung der Theorie in die Quere kommt. Die Verfasserin beschreibt das Wiedersehen mit einem in der Kindheit gesehenen Filmdrama. Kuhn bildet genau den Moment ab, in dem in der Unterhaltung mit Kollegen die emotionale Erschütterung durch die Er-

innerung an den Film die auf den Text gerichtete, wissenschaftliche, strukturalistische oder auch cinephile Aufmerksamkeit durchkreuzt. Dieser Moment baut eine Art Barriere zwischen zwei Arten von Sehen auf, deren zeitlicher Akzent nicht zu übersehen ist:

»The tears had come, unbidden and insistent from some part of Annette that was decisively not the film scholar, nor even the cinephile. The grownups' conversation had been interrupted by something inappropriate and other – a child's response, troubling and hard to ignore. The little Annette had at last successfully waylaid the adult, forcing some difficult questions on the agenda« (Kuhn 1992, 236).

Für Annette Kuhn, eine der wichtigsten Autorinnen aus dem Umfeld der sogenannten *screen theory*, gibt die Durchkreuzung eines diesem Kontext angemessenen Diskurses Anlass dazu, sich darüber klar werden zu wollen, was sich hinter dieser emotionalen Erschütterung verbirgt. Für sie hat die Beziehung zur Erinnerung die Konsequenz, eine Lesart des Films zu hinterfragen und sich selbst die Frage zu stellen: Was habe ich mit der Hauptfigur der stummen Mandy zu tun, die im Nachkriegsengland auf schmerzhaft Weise lernen muss, sich zu artikulieren? Kuhns Interpretation bezieht sich dabei auf die Metaphorik der Lacan'schen Psychoanalyse, in der er vom symbolischen Eintritt in die Ordnung der Sprache spricht. Sie bezieht sich aber auch auf die konkrete Erinnerung daran, was es für sie als Kind bedeutet hat, sich artikulieren zu müssen und eine Stimme zu bekommen. Das Thema Vergangenheit, das sehr stark ihre Wahrnehmung des Films bestimmt, ist auch ein wichtiges Sujet des Films. Der Film zeigt, wie sich die Kriegsvergangenheit – durch in den Bildhintergrund gerückte Kriegstrümmer und andere Hinterlassenschaften präsent – in der affektiven Gegenwart der Bilder direkt abbilden kann (ebd., 242).

Kuhns Lesart lässt sich als eine Kritik oder Hinterfragung der semiologischen Filmwissenschaft begreifen, die eine Spannung zwischen zwei Stimmen (der wissenschaftlichen und der subjektiven) unterschiedlichen Ursprungs bestehen lässt und sie auf ähnliche Weise in eine produktive Deutung umsetzt wie Cavell, dessen Arbeiten von dem Widerstreit zweier unterschiedlicher Stimmen und Perspektiven geprägt sind. Die Erinnerung ersetzt nicht den wissenschaftlichen Zugang, aber genauso wenig kann die Theorie die Erinnerung zum Schweigen bringen.

Eine Kanonbildung des Populären, ästhetische Unterscheidungen, die Bestimmung einer kritischen Gemeinschaft als sozialer Bezugspunkt der Theorie sowie die Auseinandersetzung mit dem Biografischen können als Möglichkeiten gesehen werden, die Cultural Studies zu erweitern und auf einen Raum hinzuweisen, der außerhalb ihres Diskurses liegt. Cultural Studies können mehr

sein als symptomatische Lesarten, in denen semiologische Interpretationstechniken als Mittel der Ideologiekritik angewandt werden und in denen der Text immer bestimmte Effekte ausübt. Sie können mehr leisten als Identität und Möglichkeiten der Identität in einem das Zentrum verlierenden Bild von Subjektivität zu bestimmen, in welchem sich Identität im Rahmen der äußeren Bedingungen von Existenz selbst herstellen kann. Sie lassen sich auch nicht, wie in dem Versuch von Fred Inglis, die Cultural Studies für die Geschichtswissenschaft zu vereinnahmen, auf ein historisches Studium der Artikulation von Werten und Bedeutungen verkürzen (Inglis 1993, 28). Denn Cultural Studies könnten auch Folgendes sein: eine Disziplin, die sich in der ästhetischen Lesart von Gegenständen zwar auf einen unreinen Kontext und einen vieldeutigen (mit zuweilen gefährlichen Konnotationen belasteten) Diskurs einlässt, aber gerade dadurch bestimmen kann, welche ›populären‹ Gegenstände auf nachhaltige Weise wichtig und bedeutend sind und zu einer Kommunikation der von ihnen erregten Erfahrungen einladen. Sie können auch eine Formation sein, die erkundet, welche Wirkungen Texte auf ein Subjekt als Teil eines unterscheidungsfreudigen Publikums haben. Vielleicht können dann die Cultural Studies und unsere Kultur endlich so etwas wie ein Gedächtnis bekommen.

Eine in dieser Arbeit bereits angesprochene Form des Sehens versucht folgenden zwei Gefahren von Cultural Studies und ihrer Auseinandersetzung mit der Populärkultur zu begegnen: Es gibt einen Blick, der sich methodisch so sehr auf eine offene Fläche richten lässt und in die Breite eines endlosen Horizontes geht, dass er nichts mehr auffasst. Es gibt aber auch einen Blick, der sich in symptomatischen Lesarten, die immer die Frage danach stellen, welche Bedeutungen sich wirklich in einem Text verbergen, zu sehr auf Einzelphänomene richtet und sich in der Darstellung der unsichtbaren Rahmungen und Strukturierungen des Textes, die nur der Forscher sehen kann, in der Tiefe des theoretischen Ozeans verliert. Hier soll eine Alternative begründet werden, eine neue Form der Beschreibung, die einer bestimmten, noch viel zu wenig beschriebenen Medientechnologie die Möglichkeit ihrer Entfaltung gibt. Es ist ein sich am endlosen Horizont der Landschaft des Fernsehens verlierender Blick einer an viele Mitseher angeschlossenen, aber dennoch einsamen Rezeption; ein Blick, der immer wieder von einzelnen Erscheinungen in besonderer Weise affiziert wird und dazu gedrängt wird, diese beschreiben und verstehen zu wollen.

6.5 Unreading the Popular: Cavell und Cultural Studies

Die Darstellung der Cultural Studies versucht deutlich zu machen, dass sich einige Probleme der Theorie auf Defizite ihres Diskurses beziehen. Die Cultural Studies bieten wie viele andere Theorien eine Technik der Analyse an, die von ihren Anwendern oftmals zu indifferent an unterschiedlichste Gegenstände herangetragen wird. Die Anliegen und Ansätze der Cultural Studies sind aber nicht neutral und indifferent. Ihre Theorien geben nicht nur vor, einer politischen Strategie zu folgen, sondern sie haben tatsächlich die politischen Bedingungen von Kultur verändert und verändern sie noch immer: Sie haben (nicht bei allen) eine deutlich sichtbare Spur in einem von Dogmatismus bestimmten elitären Kulturverständnis hinterlassen. Dieses veränderte Verständnis strahlt nicht nur auf die von den Cultural Studies bevorzugten Gegenstände der Alltagskultur aus, sondern auf alle Kunstformen, deren Abhängigkeit von Zusammenhängen sozialer, ökonomischer wie ästhetischer Art vor Auge tritt. Daher wäre es fatal, die Cultural Studies hinter sich lassen zu wollen und zu einem statischeren Verständnis von Kunst zurückzukehren.

Diese Arbeit weist auf eine Veränderung der Kultur und der Theorie durch den Anspruch des Gewöhnlichen hin. Der Titel einer wichtigen Arbeit eines der Hauptvertreter der Cultural Studies, »Reading the Popular« von John Fiske, führt sehr deutlich vor, dass Aneignungsformen auf ein über den Text verfügendes Lesen basiert sind. Die von der Irritation des Gewöhnlichen fundierte Perspektive propagiert im Gegensatz dazu kein über den Text verfügendes Lesen, sondern ein ›unreading‹ des Populären, das die Momente des Unverfügbaren im Austausch mit populärkulturellen Texten herausstellt. Das ›unreading‹ bezieht sich, wie wir im anschließenden Kapitel sehen werden, vor allem auf den Gegenstand des Fernsehens. Die fortgesetzte Neigung, die künstlerischen Leistungen des Mediums nicht anzuerkennen oder zu erforschen, haben mit einer irritierenden Erscheinungsform des Fernsehens, seiner Gewöhnlichkeit, zu tun. Daher ist es notwendig, durch eine Verschiebung der Analyseposition den Gegenstand neu zu fokussieren. Diese Verschiebung findet sich in Cavells Modell von Lesen, das sich auf die Offenheit des Lesenden gegenüber dem Text und der Welt bezieht und die Möglichkeit einer Rückprojektion des Textes auf den Lesenden einschließt.

Alltag und Kulturphilosophie

Neben einem alternativen Modell des Lesens, das andere Formen der Analyse und Interpretation ermöglicht, ist es auch wichtig, auf die Analogien zwischen der Philosophie der Alltagssprache und dem Gewöhnlichen hinzuweisen.

»Must We Mean What We Say?« bemüht sich um einen Anschluss an kulturwissenschaftliche und ästhetische Fragestellungen, der von dieser Richtung der Philosophie häufig verweigert wird. Die Fokussierung auf Sprache als Lebensform bei Wittgenstein legt nahe, dass es Überschneidungen mit Cultural Studies gibt, aber Wittgensteins Definition der Philosophie, »[s]ie lässt alles, wie es ist« (Philosophische Untersuchungen, § 124), konfligiert mit deren politischen Verständnis. Cavell weist allerdings in »Wittgenstein als Philosoph der Kultur« darauf hin, dass es hier um eine Vorstellung von Alltäglichkeit geht, die den Menschen anspricht und verändert und stimuliert. Bei Wittgenstein (und auch bei Thoreau und Emerson) wird das Alltägliche nicht mit Konventionen oder Normen gleichgesetzt, sondern erfüllt die Funktion der Irritation des Menschen und seiner Kultur. Das Alltägliche erlöst uns aus dem Alltäglichen:

»Wittgensteins Einsicht, die die Intuition teilt, daß die menschliche Existenz nicht der Reform, sondern der Reformation bedarf, einer Veränderung von der Struktur einer Verwandlung, besagt, daß das Alltägliche und nur das Alltägliche die Macht besitzt, das Alltägliche zu verändern, die menschliche Welt bewohnbar zu lassen, und dennoch zu verwandeln. Man kann sich die Praxis des Alltäglichen denken als die Überwindung des mechanischen Nocheinmal und Nocheinmal oder der Kopie oder der Imitation durch die Wiederholung, des Zählens durch das Erzählen, des Rufens durch das Sich-in-Erinnerung-Rufen. Es ist das Vertraute, in das ein anderes Vertrautes einfällt« (Cavell 1998, 12).

Das ist eine philosophische Deutung des Alltags, die sich von der Deutung der Cultural Studies unterscheidet. Dieser Alltag bezieht sich nicht nur auf eine Kultur, die im Gegensatz zur offiziellen, institutionell abgesicherten Kultur steht, sondern auch im Gegensatz zu der Verleugnung und Vernichtung des Alltäglichen. Der ›Einfall des Vertrauten‹ bezeichnet die durch das Alltägliche veränderte Perspektive und eine Wahrnehmung, die weniger von Antizipationen bestimmt ist und intensive Momente der Überraschung erlaubt, aber uns immer wieder herausfordert, diese Momente, die flüchtig sind, auch wahrzunehmen. Es gibt etwas in der Erfahrung, das uns nicht gleichgültig lässt und dazu führt, ein Ereignis von vielen herauszustellen, was aber auch von der Fähigkeit zur Animation abhängig ist – unsere Beseelung des Gegenstandes, aber auch unsere Beseelung durch den Gegenstand. Wir können nicht feststellen, dass etwas Bedeutung hat, sondern wir müssen es hinnehmen. Cavells Aneignung von Wittgenstein versteht es als dessen wichtigsten Beitrag, die Philosophie als durch den Anspruch des Gewöhnlichen verändert neu zu denken. Wittgensteins Ziel war es nicht, Philosophie durch die Perspektive der gewöhnlichen Sprache zu einem Ende zu bringen, sondern sie durch das Gewöhnliche zu er-

neuern (ebd., 24). Die Cultural Studies erneuern die Kritik und Kulturtheorie auf eine ähnliche Weise. Sie sind auch deswegen entstanden, weil ihre ersten Vertreter auf den Anspruch der Volks-, Populär- und Massenkultur reagiert haben und ihre Perspektive durch sie verändern ließen: Die Gegenstände haben sich ihnen zugewandt, bevor sie sich ihnen zugewandt haben.

Diese philosophische Deutung des Gewöhnlichen bei Wittgenstein könnte das methodische Spektrum der Cultural Studies erweitern, indem diese Perspektive sie darin bestärkt, dem Anspruch von Gegenständen gerecht werden zu wollen und die Annäherung an sie nicht rechtfertigen zu müssen. Darüber hinaus kann Cavell aber wenig Hinweise darauf geben, wie sich Wittgensteins Arbeiten als Kulturphilosophie verstehen ließen, auch wenn er sich darum bemüht, einige, allerdings auch problematische, Affinitäten zwischen Wittgenstein und Kultur deutlich werden zu lassen. ◀131 Die Anregungen Wittgensteins für eine kulturphilosophische Deutung stoßen deswegen an ihre Grenzen, weil er der Philosophie nicht die privilegierte Stellung der Kritik an der Kultur und an den Lebensformen zugesteht (ebd., 28). Wittgenstein führt uns vor, was Cavell in »Cities of Words« (2004) die Dürftigkeit der philosophischen Position nennt: Philosophie spricht nicht zuerst (ebd., 186). Philosophie kann nur antworten, aber sie kann, wie der Essay »Wittgenstein als Philosoph der Kultur« feststellt, sensibler und aufmerksamer als alle anderen dafür sein, wann etwas beantwortet werden muss:

»Die Tugend der Philosophie liegt darin, dass sie antwortet. Was die Philosophie ausmacht, ist nicht, dass ihre Antwort umfassend, sondern dass sie unermüdlich sein wird, wach, wenn alle anderen in Schlaf versunken sind. Ihre Verpflichtung liegt darin, ihr Angesprochenensein zu hören, und wenn sie angerufen wird – nur dann, und nur, soweit es von Bedeutung ist – zu sprechen« (Cavell 1998., 29).

Das lässt sich als Version des Gedankens von Kant verstehen, dass die Philosophie von den Fragen belästigt wird, von denen sie weiß, dass sie sie nicht beantworten, aber ebenso wenig ignorieren kann.

Die Widerständigkeit des Gewöhnlichen

Auch wenn Wittgensteins Auffassung, dass die Philosophie alles lasse wie es ist, den markanten Gegensatz zu Marx' Anspruch an die Philosophie darstellt, nicht zu beschreiben, sondern zu verändern, lässt sich Wittgenstein mit Cavell als eine Möglichkeit der Erschließung von Kultur aneignen. Cavells *close reading* von Wittgenstein versucht herauszustellen, dass es ihm nicht um ein Festhalten am Bestehenden geht, sondern dass die Perspektive des Gewöhnlichen eine außergewöhnliche Perspektive ist, die ebenso Gewissheiten erschüttert

wie diese festigt. Sie richtet sich gegen den philosophischen Diskurs und seine Absicherungen, die oft darauf beruhten, Worte dem natürlichen Habitat ihres Gebrauchs zu entwenden. Dieses Verständnis des Gewöhnlichen, so versucht dieser Abschnitt deutlich werden zu lassen, akzeptiert die menschliche Möglichkeit des Skeptizismus, aber es stellt den Konsens in Frage, dass es der Philosophie um eine aus dem Alltag herausgehobene Position der Kritik an dieser Welt ginge. Dieser Konsens des Skeptizismus prägt die kontinentaleuropäischen Varianten der Philosophie und findet über den Poststrukturalismus auch Eingang in die Cultural Studies. In dieser Perspektive gilt die Bedingung einer von der Abhängigkeit von Sprache bestimmten Relativität als etwas, das es hinter sich zu lassen oder zu bedauern gilt – nicht als eine hinzunehmende Bedingung unseres Menschseins.

Cavells Aufsatzsammlung »In Quest of the Ordinary« (1988) beschäftigt sich mit der Frage nach der Substanz des Gewöhnlichen. Der Titel dieser Auseinandersetzung mit der literarischen Romantik deutet an, dass das Gewöhnliche gesucht werden muss und nicht einfach da ist. Das Gewöhnliche überschneidet sich nicht mit einem naiven Common Sense, es dient nicht einzig der Ausräumung philosophischer Probleme wie in den analytischen Ausprägungen der Philosophie der Alltagssprache, sondern es entzieht sich immer unserem Zugriff. Cavell weist darauf hin, dass sich sowohl die Romantik als auch die Philosophie als Antwort auf die Kantische Philosophie (die den Zugang zur Welt als von den Grenzen der Wahrnehmung und des Verstandes beschränkt begreift) dem Gewöhnlichen zuwenden, als Versuch, eine verloren gegangene Nähe zur Welt wiederherzustellen (Cavell 1988, 4). Der Dichter William Wordsworth spricht zum Beispiel von einem Anliegen seiner Lyrik, das Gemeine (»common«) interessant zu machen (ebd., 6), was der Beziehung zu dem Gewöhnlichen eine widersprüchliche Note verleiht, denn als das Interessante kann es nicht mehr das Gewöhnliche bleiben.

Das Verständnis von Kants Philosophie und der Auseinandersetzung mit ihr drücken sich in der Romantik und in deren Fortsetzung im amerikanischen Transzendentalismus auf unterschiedliche Weise aus, zum Beispiel als das Gefühl, in zwei Welten zu leben, oder als das Gefühl einer Begrenzung oder einer Leere. Alle diese Aspekte haben mit dem Bild zu tun, das der Skeptizismus von unserer problematischen Beziehung zur Welt zeichnet. Cavells Auseinandersetzung mit Wittgensteins »Philosophische Untersuchungen« betrachtet dieses Werk als eine Antwort auf den Skeptizismus, oder besser als seine Therapie: Weil die in den Sprachspielen geteilten Kriterien einer Bedeutung flüchtig und letztendlich nicht formalisierbar oder fixierbar sind, müssen wir Wege finden, mit dieser Beschränkung und der Enttäuschung über die Fragilität unserer

Übereinstimmungen leben zu lernen (ebd., 5). Dieses Bewältigen der existenziellen Tatsache unserer Limitationen wird bei Cavell im Grunde genommen als ein Skeptizismus ohne Antworten betrachtet. Die Romantik versteht Kants Philosophie als eine Auseinandersetzung mit Begrenzungen, sie behält aber die Vorstellung bei, dass sich diese Grenzen überschreiten lassen und verstärkt damit eine Vorstellung von zwei Welten, die bei Kant nur angedeutet ist. Cavells Lesart von *IT HAPPENED ONE NIGHT* führt sehr anschaulich vor, wie dem Film, der sich lose an den Kontext der amerikanischen Romantik anbinden lässt, die Beschäftigung mit wirklichen und eingebildeten Grenzen eingeschrieben ist. Der Film ist dementsprechend von einer ähnlichen Polarität bestimmt wie die Romantik, die, wie Cavell es beschreibt, zugleich *legal* – aufgrund von Vereinbarungen und Einsichten – mit der Welt *verheiratet* («lawfully wedded»), aber gleichzeitig auch voraussetzunglos und auf verbotene Weise intim («illicitly intimate») mit ihr sein will (ebd., 32). Die Vereinbarung dieser Gegensätze bestimmt auch das Motiv der Wiederverheiratung in den Komödien und findet in dem Versuch Ausdruck, Gesellschaft und Individuum, Ehe und Liebe zu versöhnen. Was der Skeptiker vorgibt, als epistemologische Begrenzungen zu erleben, sind auch Erfahrungen der Distanz und der Entfremdung. Der Transzendentalismus reagiert auf »moderne« Erfahrungen der Kontingenz, wie in Cavells Deutung von Emersons Essay »Fate« deutlich wird:

»[...] language is our fate. It means hence that not exactly prediction, but diction, is what puts us in bonds, that with each word we utter we emit stipulations, agreements we do not know and do not want to know we have entered, agreements we were always in, that were in effect before our participation in them. Our relation to our language – to the fact that we are subject to expression and comprehension, victims of meaning – is accordingly a key to our sense of our distance from our lives, of our sense of the alien, thus alienated« (ebd., 39f).

Ebenso liest Cavell in »The Senses of Walden« Thoreaus 1854 veröffentlichten literarischen Bericht als eine Auseinandersetzung mit Kontingenz und der Abhängigkeit unserer Vorstellungen von den Bedingungen der Sprache. Diese Lesart von »Walden« bietet ugleich einen Ausweg aus dieser Abhängigkeit an, indem wir lernen, mit diesen Einschränkungen zu leben: »[...] our mind is chanced, but not forced, by language. The point is to get us to assess our orientation or position toward what we say« (Cavell 1981b, 67). Cavell versucht in »The Senses of Walden« Thoreaus Bericht über seinen Versuch, sich der Natur auszusetzen und anzupassen, als einen Text zu lesen, der Standpunkte und Perspektiven des Sprechens und Schreibens festlegt. Thoreaus Verfahren kontrastiert mit den Naturdarstellungen der Romantik, weil es bestimmt ist von einem starken Gegensatz zwischen einem Schreiben, das offenkundig als literarische

Konstruktion auftritt, und einem Schreiben, das sich auf die konkrete Wirklichkeit bezieht und deren sinnliche Qualitäten herausstellt. Bei Thoreau finden sich sehr genaue Beschreibungen von Naturerscheinungen, etwa sich über unzählige Seiten hinziehende Schilderungen eines kleinen Sees. Gleichzeitig ist Thoreaus Umgang mit Natur unverhohlen metaphorisch und allegorisch. Er macht sie auf überdeutliche Weise zum Bezugspunkt seiner Auseinandersetzung mit seinen amerikanischen Landsleuten. Dabei wird aber nie verhüllt, aus welcher Position heraus diese Aneignung geschieht. »Walden« kann als eine Reflexion über sinnliche Wirklichkeit, das Schreiben und die Sprache verstanden werden, die die Positionalität des Schreibens ins Zentrum rückt ohne die Wirklichkeit aus den Augen zu verlieren. Damit werde, so Cavell, zugleich Distanz und Nähe von Worten und Sprache beschrieben:

»Words come to us from a distance; they were there before we were; we are born into them. Meaning them is accepting that fact of their condition. To discover what is being said to us, as to discover what we are saying, is to discover the precise location from which it is said; to understand why it is said from just there, and at that time« (ebd., 64).

Cavell meint hier nicht allein den Ort, an dem sich Thoreau in seinem Experiment wiederfindet, sondern auch den Ort, von dem aus er schreibt, als eine Reflexion des Schreibens und Denkens, als eine Auseinandersetzung mit der Widersprüchlichkeit und doppelten Natur des Menschen. Er nimmt die von Wittgenstein beschriebene Flüchtigkeit des Einklangs von Sprechenden vorweg und bietet eine Möglichkeit an, mit ihr umzugehen. Thoreau entwickelt eine Vorstellung von lesender und beobachtender Passivität, die sich nicht von äußerem Wissen, sondern von Sinnlichkeiten (Natur) leiten lässt – er selbst sei zugleich Teil der Natur als auch deren durch sie veränderter Beobachter (ebd., 108).

Thoreau bietet ein Verfahren an, das die Offenheit und Verletzlichkeit, die Afizierbarkeit des Menschen in der Vorstellung des Gelesenwerdens akzentuiert. In ähnlicher Form kann man Emersons Essay »Experience« als eine Art Aufmerksamkeitsübung lesen, die diese Offenheit fordert und fördert. Diese Übung will die Aufmerksamkeit nicht für eine von unserem begrifflichen Zugriff bestimmte Natur gewinnen, sondern ähnlich wie bei Thoreau für eine passive, erleidende Form der Empfänglichkeit, die unfokussiert ist und den Gegenstand gerade dann unscharf und flüchtig erscheinen lässt, wenn sich der Fokus auf ihn einzustellen scheint. Cavell zitiert Emerson, um auf diese Herausforderung durch die Kontingenz unserer Lebensformen hinzuweisen, welche zugleich die unbequemste aber auch menschlichste Bedingung unserer Existenz ist: »I take this evanescence and lubricity of all objects, which lets them

slip through our fingers then when we clutch hardest, to be the most unhand-
some part of our condition« (Emerson 1883, 53).

Eine Annäherung des Populären an das Gewöhnliche erlaubt es, dessen Wider-
ständigkeit hervorzuheben und Kulturwissenschaft nicht als die Auseinander-
setzung mit dem Bekannten, sich Wiederholenden und Affirmativen zu be-
greifen, sondern als die Auseinandersetzung mit etwas, das uns irritiert und
verändert. Populärkultur unterläuft Erwartungen und Institutionen und bie-
tet Gegenstände an, deren Wahrnehmungsformen, wie beim Fernsehen, von
Flüchtigkeit bestimmt sein können und daher als Irritation erscheinen oder,
wie beim Film, den lang ersehnten Wunsch nach einer vom Menschen befreiten
Kunst erfüllen.

Mit Cavell und seiner Interpretation der Philosophie des Transzendentalismus
lässt sich daher auch die Frage stellen, wie das Gewöhnliche, das in den Cultural
Studies zum Gegenstand theoriebasierter Aneignungen geworden ist, wie-
der zu etwas wird, das den Reiz der Irritation behält und damit nicht Begriffs-
und Diskurssicherheit fordert, sondern außer Funktion setzt. Wie können wir
die unhandliche und unbequeme Bedingung in der Auseinandersetzung mit
Gegenständen, die uns auf eigenartige Weise berühren, meistern und ertra-
gen, wenn sie dazu führt, dass wir die Gegenstände unseren Händen gerade
dann entrissen sehen, wenn wir sie am sichersten mit unseren Theorien
und Begriffen erfasst zu haben scheinen? Kurz: Wie gelangen wir dazu, Popu-
lär- und Alltagskultur in einer Weise wieder nicht zu verstehen, dass wir dazu
verführt werden, über sie sprechen zu wollen? Die Hinwendung zum Gewöhn-
lichen ist Teil eines anspruchsvollen Projektes, uns mit uns selbst und unserer
Beziehung zur Welt zu beschäftigen. Daher ist dieses Verständnis nicht damit
gleichzusetzen, dass es eines Aufwandes bedarf, das zu betrachten und zu be-
schreiben, was wir bisher nicht gesehen haben. Diese Auffassung gibt ein ein-
faches Verständnis von den Cultural Studies wieder. Das von dieser Arbeit auf-
geworfene Verständnis weist dagegen darauf hin, dass es etwas kostet, sich
den Dingen zuzuwenden, die uns interessieren. In diesem Sinne ist es keine
Zuwendung zu den Dingen, sondern zu einem Selbst, das sich den Dingen aus-
gesetzt fühlt und das nur deswegen vorgibt, sie nicht zu sehen oder deren Si-
gnifikanz nicht zu erkennen, weil deren Gewöhnlichkeit sie vor ihm verborgen
zu halten scheint.

Lesen und Gelesenwerden

Cavell zitiert mehrmals folgenden harmlosen und unscheinbaren Satz aus Tho-
reaus »Walden«, der in seiner Interpretation als Anleitung zu einer intensiven
Form des Lesens verstanden wird, in der das Verhältnis von aktiv (der Leser)

und passiv (der Text) umgekehrt ist: »Man braucht nur an einer anziehenden Stelle im Walde lange genug ruhig sitzen zu bleiben, damit alle seine Bewohner sich der Reihe nach vorstellen« (Thoreau 1979, 228). Vor allem in »The Politics of Interpretation« (Cavell 1984b) nimmt Cavell diesen Satz für die Bestimmung einer besonderen Form von Interpretation in Anspruch, bei der wir nicht nur lesen, sondern auch gelesen werden (ebd., 51).

Im Original weist das Zitat von Thoreau noch stärker darauf hin, dass sich uns ohne unser Zutun etwas zeigt und zuwendet: »You only need sit still long enough in some attractive spot in the woods that all its inhabitants may exhibit themselves to you by turn« (ebd., 51). Cavell macht an dieser Umkehrung das von Thoreau entworfene Modell des Lesens fest, das er folgendermaßen beschreibt: Thoreau bezeichne in »Walden« das Lesen seines Werks als »erlösend«, was eine Affinität zur Vorstellung Wittgensteins habe, dass seine Philosophie therapeutische Ziele hat. Cavell verstärkt diese Analogien zur Psychoanalyse und weist darauf hin, dass es zu einer produktiven Verschränkung zwischen Lesenden und Objekt kommt, in der der Begriff der Erfahrung eine wichtige Rolle spielt: »It is not first of all the text that is subject of interpretation but we in the gaze and hearing of the text« (ebd., 52).

Im Anschluss daran nennt Cavell drei Konsequenzen, die sich aus dem Modell ergeben: (1) Der Zugang zum Text geschieht nicht mit dem Mittel der Projektion, sondern als Transfer. Das heißt, es wird nicht Wissen an den Text herangetragen, um ihn dadurch lesbar zu machen, sondern es wird versucht, mit ihm auf gleicher Ebene zu interagieren. Der Text bringt zum Beispiel im Lesenden erst eine Empfindung oder eine Bedeutung zum Vorschein. Lesen kann also nicht auf Antizipationen, die sich auf ein Wissen vor dem Text beziehen, reduziert werden. Es gibt immer ein überraschendes Moment, das aber auf eine ebenso passive wie offene und empfindliche Voreinstellung angewiesen ist. (2) Den zweiten wichtigen Aspekt des Lesens formuliert Cavell als Warnung, dass das Vergnügen auch leicht als eine Form von Verführung und Verleitung durch den Text verstanden werden kann. (3) Der dritte Gedanke des Modells weist uns darauf hin, dass dieses Risiko als kalkulierbar zu betrachten ist, denn das Ziel dieses Aufeinandertreffens von Text und Leser ist nicht Konsum (was einem negativen Stereotyp von Unterhaltung entspräche), sondern Freiheit oder Befreiung (ebd.). Cavell lässt offen, von was die Lesenden befreit werden sollen, deutet aber an, dass diese nach dem Verständnis der psychoanalytischen Therapie vom Schöpfer einer Vorstellung, vom Autor, befreit werden und dementsprechend auch von der problematischen Subjektivität des Autors und des Lesers in der Moderne.

Cavell benennt keine Autorität oder Instanz, die die Bedeutung des Textes vorgibt, sondern spricht von einer *Fantasie* des Wissens eines Textes von sich selbst, die eine Grundvoraussetzung dafür ist, vom Text verändert zu werden (ebd., 53). Er spricht also nicht davon, dass eine bestimmbare Eigenschaft des Textes als Aufhebung unserer Macht über ihn verstanden werden kann, eher dass es Reize gibt, die uns dazu führen, uns dem Wunsch hingeben zu können, von unserer Macht über den Text befreit zu werden. »The World Viewed« skizziert dieses Verhältnis in seiner Auseinandersetzung mit dem Automatismus und der Bedingung, dass mit Film für uns eine Welt gegenwärtig ist, die unsere Anwesenheit nicht benötigt. Diese Fantasie von dem Wissen, das der Text von sich selbst und unabhängig von seinem Autor hat, der nur der erste Leser seines Werkes ist (so wird in »The World Viewed« auch der Filmkünstler beschrieben), verweist auf eine Form von Wissen, in der Rhetorik, Ideologie, Antizipation keine Rolle spielen, in der ein Text nicht auf seine Textualität reduziert werden kann, sondern auf das, was er auslöst. Und diese autoren-, schöpfer- oder subjektlosen Momente gibt es immer wieder in der Populärkultur. Der unsichtbare, insignifikante Stil des klassischen Hollywoodkinos bringt diese Momente hervor. Aber auch die eigenartige Präsenz von schlechten B-Movies oder von Filmen fremder Unterhaltungskulturen (wie vor allem die Bollywood-Filme), deren Erfindungen so eigenartig sind, dass sich nicht mehr vorstellen lässt, jemand habe sie sich ausgedacht, schafft von Subjekten befreite Kunstwerke, die aus jenem magischen Reich zu stammen scheinen, das Cavell in »The World Viewed« anspricht: Die Filme haben dann keinen Ursprung mehr außerhalb der Welt, die sie darstellen, das heißt, sie ziehen sich in ihre eigene Welt so zurück, dass nichts weniger als die Welt an sich, die sich metaphysisch außerhalb unserer Verfügungsgewalt befindet, auf magische Weise reproduziert wird (Cavell 1979a, 102). So ist das, was zum Objekt einer nachhaltigen Liebe des Cinephilen oder von Camp-Aneignungen durch ein investierendes Publikum wird, in Wirklichkeit auch ein Text, dem die eigenartige Eigenschaft seiner vollkommenen Geschlossenheit zugesprochen werden kann. ◀133 Dass die Botschaft ohne Autor aber eine Fantasie ist und dass Cavell von einem Begehren spricht, diese Fantasie in bewusstem Selbstbetrug aufrechtzuerhalten, zeigt gerade, dass es keine naive Vorstellung von der Geschlossenheit und Existenz einer von Texten oder Filmen projizierten Welt geben kann. Das Wissen von der Gemachtheit eines Textes, seine rhetorischen Elemente und die erworbenen Lesekompetenzen der Betrachter lassen sich nicht einfach kasernieren. Sie lassen sich aber mit dem Wunsch nach einer passiven Anteilnahme abgleichen, so dass wir uns in Stimmungen versetzen lassen können, die Begegnungen ermöglichen,

in denen letztendlich all das problematische Wissen davon, dass ein Text gemacht ist, ausgeblendet werden kann.

Das Zufällige einer Begegnung ermöglicht am ehesten diese Form des Gelesenwerdens. Das unvorhergesehene Ereignis einer Begegnung bedeutet, dass wir nicht über das verfügen, was wir zu interpretieren beabsichtigen und nicht frei in der Wahl dessen sind, an dem sich diese Form des Lesens vollzieht. Daraus leiten sich eine Vielzahl von Vorstellungen ab: Es kann nicht gelesen werden, was noch nicht gesehen wurde; Lesen bezieht sich auf eine Erfahrung, die schon gemacht wurde; es darf nicht mit einem Set von festen Begriffen an einen Gegenstand herangegangen werden; wir *suchen* nicht Objekte, sondern haben sie bereits gefunden. Im Lesen oder Denken, so formuliert es Emerson in »Self-Reliance«, begegnen wir den eigenen, unterdrückten Gedanken wieder. Nur dann findet, worauf Cavell hinweist, ein produktiver Transfer statt (Cavell 1990a, 57). Es findet daher nicht wirklich eine Projektion von Wissen auf den Text statt, sondern der Text aktiviert Bedeutungen, die auf keine andere Weise aktiviert werden könnten. Das Selbst braucht den Austausch mit etwas, das nicht Ich ist, um sich entwickeln zu können:

»The problem is that the text's thoughts are neither exactly mine nor not mine. In their sublimity as my rejected – say repressed – thoughts, they represent my further, next, unattained but attainable, self. To think otherwise, to attribute the origin of my thoughts simply to the other, thoughts which are then, as it were, implanted in me – some would say caused – by let us say some Emerson, is idolatry« (ebd.).

Dass es etwas gibt, das weder mir noch einem anderen gehört, lässt sich sehr gut in das Lesen populärkultureller Gegenstände übertragen. Obwohl sich die Beschreibung deutlich gegen die Vorstellung wendet, ein Text gebe seine Bedeutung auf autoritäre Weise vor, lässt sich diese Deutung eben nicht auf die Anwendung von Wissen und Medienkompetenz, Aneignung, Anknüpfungen und Anpassungen an eigene Kontexte reduzieren, die den Text zum Objekt seiner Leser werden lassen. Der Lesende will verändert und überrascht werden, was nicht bedeutet, dass unsere kognitiven und emotionalen Ressourcen auf möglichst aufwendige und komplexe Weise durch auffällige Kunstwerke angesprochen werden müssen (Kultur ist eine Spielwiese, aber keine Sportarena). Die Lesenden wollen nicht als kognitiv tätiges Subjekt bestätigt werden, sondern haben auch den von der Wissenschaft unberücksichtigt gelassenen Wunsch, gelesen zu werden und Autorität zu überantworten. Es könnte auch behauptet werden, dass beispielsweise die immer intensiver werdenden Versuche von Fernsehtexten, den Betrachter als kunstsinniges und medienkompetentes Subjekt anzusprechen, diese Möglichkeit des Transfers unmöglich

machen und eine Sehnsucht nach einfachen Texten, die uns auf andere Weise überraschen, wachsen lässt. ◀134

Lesen als Methode der Philosophie

Cavells Auseinandersetzung mit Konzepten des Lesens und der Interpretation schließt die Beschäftigung mit der Stimme mit ein, der eigenen und der eines Textes. Daraus entsteht ein wichtiger Gegensatz zur für die Kulturwissenschaft so wichtigen Philosophie Derridas. Jacques Derridas Kritik an der Philosophie richtet sich auf das Ansinnen von Präsenz durch die Stimme in der Metaphysik. Cavell behauptet im Unterschied zu Derrida, dass nicht die Schrift, sondern die Stimme in der Philosophie unterdrückt werde:

»A symptom of this intimacy and abyss is Derrida's sense, or intuition, that the bondage to metaphysics is a function of the promotion of something called voice over something called writing; whereas for me it is evident that the reign of repressive philosophical systematizing – sometimes called metaphysics, sometimes called logical analysis – has depended upon the repression of the human voice« (Cavell 1984b, 48).

Die Verfahren der Philosophie der Alltagssprache gestehen der Stimme eine wichtige Rolle zu: Wir stellen uns vor, mit welcher Stimme wir Worte artikulieren, wenn wir nach dem Sinn unserer Worte suchen. Cavell versucht im Anschluss an diese Verfahren auch zu erforschen, wie er selbst als Philosoph eine Stimme bekommt. Seine Arbeiten entstehen als Kritik am logischen Positivismus und dessen Rückzug in die Idealsprache, die auch als stimmlose Sprache begriffen werden kann. Dass Derrida die Dominanz der Stimme in der Philosophie kritisiert, habe, wie Cavell in »A Pitch of Philosophy« näher ausführt, damit zu tun, dass Derrida mit der Stimme der Philosophie die Stimme der Metaphysik meint, während er selbst die Stimme des Alltags meine (Cavell 1994, 62). Anders als Derrida geht Cavell nicht davon aus, dass sich die Philosophie nur auf sich selbst beziehen kann und keine Bindung an die Welt findet. Cavell schließt an eine Vorstellung von Philosophie an, nach der sie auf Ansprüche reagiert, die an sie gestellt werden, auf Probleme der Lebenswelt, die Menschen beschäftigen. Timothy Gould weist in seinem Versuch, Cavells Philosophie als ein Verfahren des Lesens zu begreifen, darauf hin, dass diese besondere Form von Philosophie auf das Moment des Unvorhergesehenen angewiesen ist. Es ist ihr wichtigstes Kennzeichen, dass ihr Denken nicht betrieben, sondern von etwas ausgelöst wird, über das wir nicht verfügen können sollen:

»Philosophizing has its outbreaks and irruptions, and the only thing we can be fairly sure of is that it will keep starting over again. Indeed, Wittgenstein's willingness to pursue the form of

the fragment and the dialogue suggests that philosophy *must* always begin over again. Our responses to situations that call for philosophy are unpredictable. We do not know when philosophy will start to happen, or how long it will last, or to what degree of complexity we will become entangled in our words, our concepts, and our criteria« (Gould 1998, 76).

Cavell beschreibt es als ein Schlüsselerlebnis, durch die Philosophie der Alltagssprache eine Stimme bekommen zu haben. Es ist eine Befreiung von einer von philosophischen Ansprüchen überbelasteten Sprache. Das neue Verfahren begnügt sich mit der Fragestellung »was würden wir sagen, wenn...«, und wird zu einer einfachen Möglichkeit, Philosophie zu praktizieren (ebd., 69). Daraus ergibt sich eine Verwandlung von Philosophie, weil dieses Verfahren es der Philosophie ermöglicht, an jedem Ort und mit jedem Wissen zu sprechen.

Timothy Gould greift diese Berufung auf die Stimme bei Cavell auf und entwickelt daraus einen Ansatz, in dem Lesen mit der Tätigkeit des Philosophierens gleichgesetzt wird und dessen therapeutischer Akzent herausgestellt wird: Nicht das Ergebnis des Lesens ist entscheidend, sondern der Prozess des Austausches mit einem Gegenstand – der Weg ist wichtig und nicht das Ziel (Gould 1998, 14). Dass der Weg das Ziel ist, korrespondiert mit der Vorstellung von Methode als Therapie, an deren Ende nicht steht, dass das Problem gelöst ist, sondern dass es vergessen wurde. Die Analogien zwischen Freud und Wittgenstein weisen darauf hin, dass es nicht um Verstehen, sondern um Veränderung geht (ebd., 84). ◀135 Die Gleichsetzung von Lesen und Philosophie lässt sich bei Cavell bereits in einer Definition aus »The Claim of Reason« feststellen: Philosophie soll nicht als ein Set von gegebenen Problemen und Fragestellungen betrachtet werden, sondern als eine Zusammenstellung von Texten (Cavell 1979b, 3). Das heißt, dass Philosophie sich mit dem Lesen von Texten und mit der Selbstrepräsentation des Lesenden, der zu einem Thema des Textes wird, auseinandersetzt. Diese Interaktion ist wichtig für die Philosophie, weil sie produktive Formen von Fremdheiten hervorbringt: eine Entfremdung des Autors von seinem Text, der ihm »widerfährt« (Gould 1998, 115), und eine Fremdheit des Lesers, der sich selbst als Fremder erfahren muss. Das Verfahren stellt die Gewissheiten und Antizipationen in Frage, die den Eindruck vermitteln, die Bedeutung eines Textes schon vor dem Lesen erfasst zu haben (ebd., 125). Gould beschreibt die philosophische Methode des Lesens auch als eine Reihe von *Umkehrungen* (»reversals«): Der Philosoph ist nicht mehr jemand, der einen Text produziert, sondern der einen Text liest. Diese Umkehrung fasst Denken nicht als Produktion auf, sondern als eine Form der Rezeption, die mit der philosophischen Disziplin der Textkommentierung nur unzureichend erfasst würde. Die zweite Umkehrung betrifft das Gelesenwerden und fordert vom Lesenden eine spezifische

Form von Passivität. Der dritte wichtige Aspekt weist darauf hin, dass dem Text die Rolle seines Lesers eingeschrieben sein muss; es muss etwas im Text sein, das den Leser dazu ermutigt, diese Rolle einzunehmen (ebd., 148).

Eine als Lesen verstandene Philosophie ermöglicht das produktive Verfahren einer kritische Lektüre, die die Beziehung zwischen Text und Lesenden kommentiert (ebd., 149). Dieser Ansatz zielt auch darauf – und vor allem hier liegt das produktive Potenzial für eine Kritik der Populärkultur –, dass ein Film oder ein anderer Text nicht zum Vehikel symptomatischer Lesarten gemacht oder dazu verwendet wird, bestimmte Erkenntnisse zu illustrieren. Die Rechtfertigung zur Aufrechterhaltung eines Interesses am Film scheint dabei eine problematische Hierarchie guter und schlechter Filme herzustellen. Dieser Zugang vermeidet aber, das Verfügen über einen Text zu behaupten und weist stattdessen darauf hin, dass wir von ihm besessen werden. Einen Text auf diese Weise verinnerlicht zu haben und nicht allein dann zu besitzen, wenn er interpretiert und analysiert wird, führt bei Cavell unter anderem dazu, dass er sich in »Pursuits of Happiness« und »Contesting Tears« Hollywoodfilmen zuwendet – 30 bis 40 Jahre nachdem sie zum ersten Mal im Kino gesehen wurden. Lesen ist eine Transaktion oder ein Transfer und hat dementsprechend viel mit Projektion im Sinne der Psychoanalyse zu tun. Lesen kann auch im Kontrast zum semiotischen Verfahren des Entzifferns verstanden werden: Es geht heuristischer vor, es fokussiert keine Details, sondern es fasst das Zeichen immer schon im Kontext anderer Zeichen auf (im besten Fall beispielsweise im Kontext eines gesamten Filmtextes) (ebd., 183). Aber das Lesen bezieht sich vor allem auf den schwer zu beschreibenden Moment, in dem wir zu Lesern eines Textes gemacht werden und es über Jahrzehnte bleiben, weil wir über den Gegenstand auch über den Zeitraum der wissenschaftlichen Beschäftigung hinaus nachdenken und ihn in Erinnerung behalten. Das ist einer der wichtigsten Beiträge Cavells zu einem alternativen Verständnis von Kulturwissenschaft – die Auseinandersetzung damit, warum wir uns mit diesem Text/Objekt und nicht mit einem anderen beschäftigen, aber auch welche Wünsche und Vorstellungen an einen Text herangetragen werden. Es gibt einen Wunsch nach Fremdheit, nach einer Perspektive, in der das Objekt unsere Gewissheiten durchkreuzt und unserem Hang zum Narzissmus etwas entgegensetzt.◀136 Auch Camp kann die Möglichkeit zu bieten, uns selbst und unserer Kultur aus dem Weg zu gehen, das Subjekt vor den Institutionen der Kunst zu bewahren und als Außenseiter anzusprechen. Deswegen kann Camp auch intensive Erfahrung ermöglichen – etwas, das die Theorie, die nur von den Investitionen von Camp-Lesarten, von einer gleichmütigen Praxis der Textaktivierung spricht, viel zu selten bedenkt.

Das folgende Kapitel bezieht sich auf das Fernsehen und behauptet, das *Andere* oder das Anderssein unserer Welt am Ort der kommerziellsten und ökonomisch zwiespältigsten Institution von Kunst vermuten zu können. Dieser Ansatz versteht sich auch als eine Geste der Verweigerung, die Campwahrnehmung auf die Theorie transferiert. Das Andere dort auch finden zu können, hat mit der Erscheinungsform des Mediums zu tun, dessen Dispositiv Ähnlichkeiten mit einem von Tieren bewohnten Wald hat. Das Fernsehen, so werden wir sehen, erlaubt eine womöglich weniger nachhaltige, aber dafür umso komplexere Form, sich selbst aus dem Weg zu gehen als das klassische Kino in der Lesart von Cavell. Fernsehen ermöglicht eine Auslöschung von Subjektivität, die das Selbst von dieser Welt befreit, um es auf andere Weise wieder empfänglich für die Welt zu machen. Ein Aspekt des ›unreading‹ ist, dass wir nicht nur nicht über das Fernsehen lesend verfügen, sondern dass uns der Fernsehtext verändert und unmittelbar berührt, dass er unsere Lebensformen verbessern kann, indem er die kulturelle Selbstbezogenheit in Frage stellt und therapiert. Denn mit Fernsehen kommt die Kunst nach Hause und gibt ihr die von der Kunstinstitution und dem Kunstdiskurs sedierte Transgressivität zurück. Welcher Art diese Kunst und ihre Gegenstände sind und welche Autorität sich an ihnen ausmachen lässt, werden die die Arbeit beschließenden Fernsehlesarten vorführen.

DAS FERNSEHEN, DAS POPULÄRE UND DAS GEWÖHNLICHE

Dieses Kapitel nimmt vorrangig eine philosophische Deutung der Alltags- und Populärkultur vor und wird die Bezugspunkte zwischen den Kulturwissenschaften und der Philosophie und Literatur deutlich werden lassen. Das Fernsehen wird als wichtiger Gegenstand dieser Perspektive begriffen und daher in diesem Abschnitt in einen philosophischen, ästhetischen und geschichtlichen Zusammenhang eingeordnet. Das Gewöhnliche wird dabei nicht nur im Zusammenhang mit bestimmten Voraussetzungen diskutiert, die mit dem Dispositiv Fernsehen verbunden sind und es von anderen Medien unterscheiden, sondern auch in seinem Verhältnis zu den ästhetischen Eigenschaften der Einzelgegenstände, die mit diesen Voraussetzungen verknüpft sind. Cavells eigene Auseinandersetzung mit dem Fernsehen scheut noch davor zurück, auf Einzelgegenstände einzugehen und bezieht sich stärker auf die Erscheinungsform, gesteht aber ein, dass seine eigene Irritation über das Medium Fernsehen noch unverarbeitet ist und ihm dies die Möglichkeit nimmt, über das Medium zu sprechen. Weitere Motive und Gründe, die die Theorie und die Kritik davon abhalten, über das Medium nicht zu sprechen, werden im Laufe der Einführung zu den Fernsehlesarten angesprochen. Allerdings wird auch eine Veränderung thematisiert: das Entstehen eines ästhetisch selbstbewussten Fernsehens, das es zugleich erleichtert, über das Medium zu sprechen, aber ebenso neue Probleme einführt und dessen Gewöhnlichkeit in Frage stellt.

Tatsachen des Fernsehens

Cavells einziger Aufsatz zum Fernsehen ermöglicht einen etwas deutlicheren Brückenschlag zu den Arbeiten der Cultural Studies. ◀137 Er entstand auf Anregung der Zeitschrift *Daedalus* als Teil einer 1982 herausgegebenen Sondernummer »Print Culture and Video Culture«. Der Text beschäftigt sich mit Vorstellungen und Vorurteilen über das Medium und nimmt diese als Grundlage zur Bestimmung der ästhetischen Besonderheiten des Fernsehens. Cavell will ergründen, warum diese Vorstellungen ein so negatives Bild des Mediums zeichnen, beispielsweise, dass das Fernsehen ein ästhetisch armes Medium sei oder dass es süchtig mache und Ähnliches. Viele dieser Vorstellungen, so stellt Ca-

vell fest, beziehen sich tatsächlich darauf, dass uns allzu häufig noch die Worte dafür fehlen, um die ästhetischen Besonderheiten dieses Mediums zu beschreiben (Cavell 2002a, 128) – ähnlich wie es bei Film lange keinen Diskurs gegeben hat, um dieser so flüchtigen und gleichzeitig so unmittelbaren Kunstform gerecht zu werden. Fernsehen erzeuge eine Art Staunen im Intellektuellen, weil er Dingen Anerkennung zollen lernen muss, für die er noch keine Begriffe hat (ebd., 130). Hier wird deutlich, dass sich Cavell auch an den Verfahren der *ordinary language philosophy* orientiert und die mit dem Fernsehen verbundenen Sprachspiele untersucht.

Eine erste Bestimmung eines ästhetischen Unterschieds bezieht sich auf die Eigenschaften des Seriellen im Fernsehen und dessen Fähigkeit, den Alltag abzubilden. Das Serielle ist auch ein wichtiger Grund dafür, warum Cavell, der in dem Text an der Auseinandersetzung mit Genre in »Pursuits of Happiness« anschließt, nicht von einem Genre als Medium, sondern von Genre als Zyklus spricht. Das dem Fernsehen zugerechnete ›Serie-Episode-Prinzip‹ ist stärker von äußeren Notwendigkeiten bestimmt (ebd., 134), was bedeutet, dass alles, was in einer Episode passiert, nur dazu dient, die Serie fortzuführen und dass die Ereignisse und Darstellungen innerhalb einer Episode austausch- und variierbar sind. Vor allem in der Situationskomödie werden kleinere Katastrophen und Irritationen eingeführt, die am Ende jeder Episode ausgeräumt sind. Aber gerade diese formelhaften Aspekte der Logik der Fernseherzählungen ergeben wichtige Überschneidungen mit dem Alltag und dem Gewöhnlichen. Das Formelhafte lässt Raum für Improvisation, es gibt den Figuren immer wieder die Möglichkeit, den an sie gestellten Herausforderungen und Irritationen zu begegnen. Diese Improvisationen stellen eine Beziehung zu einem Alltag her, der uns dazu zwingt, uns dem Zufälligen in unserem Leben unterzuordnen (ebd., 142).

Film und Fernsehen unterscheiden sich also durch das äußere Kennzeichen des Seriellen. Wichtiger sei allerdings, so stellt Cavell heraus, der Unterschied in der Wahrnehmung von Film und Fernsehen. Während Cavell in seiner Ontologie Film als eine Abfolge automatischer Weltprojektionen bezeichnet, definiert er das Medium des Fernsehens als einen »Strom simultaner Ereignisrezeptionen« (Cavell 2002a, 144). Das Fernsehen markiert das, was es von der Welt zeigt, schon im Voraus als Ereignis, während Film, ohne Zugriff einer menschlichen Hand, die Welt und nicht ein Ereignis projiziert. Dieser Aspekt wird bereits in einer Passage aus »The World Viewed« herausgestellt, die von Cavell zitiert wird:

»Freilich: in einer Live-Sendung im Fernsehen ist, was uns gezeigt wird, während es sich ereignet, nicht die Welt, sondern ein Ereignis, das aus der Welt herausragt. Es geht dabei nicht darum, etwas sichtbar werden zu lassen, sondern darum, etwas durch einen Bericht abzudecken, es im Blick zu lassen (wie wenn man jemanden in Schach hält mit einer Pistole)« (ebd., 144).

Die Unterschiede zwischen dem Medium Film und dem des Fernsehens werden in »Die Tatsache des Fernsehens« folgendermaßen beschrieben: Film fordert die Wahrnehmungsform des Betrachtens und das Fernsehen die des »monitoring«. Der Doppelsinn von »monitoring« ist wichtig, weil er auch auf das Gerät hinweist, mit dem das Überwachen geschieht. Der Gebrauch des Wortes »monitoring« hat Ähnlichkeiten mit dem Gebrauch des Wortes screen in »The World Viewed«, das zugleich die Leinwand selbst und den Schutz meint, den diese bietet, weil sie die Welt von uns abschirmt. Ähnlich wie in Cavells Filmontologie sind Bestimmungen des Mediums auch das Ergebnis von Ausblendungen. Denn letztendlich haben wir es nur mit »visuellen Feldern« und »seltsamen Geräten« zu tun, die in unseren privaten Raum nicht als Empfangsapparate, die mit einer problematischen und komplexen Institution verbunden sind, sondern als Monitore eingedrungen sind (ebd.). Die *überwachte* Welt im Fernsehen und die *betrachtete* Welt im Film unterscheiden sich eher auf der Ebene von Konnotationen, denn bei beiden spielt es in der Wahrnehmung keine Rolle, dass ein Gegenstand projiziert oder übertragen wurde: Die ästhetische Tatsache des Repräsentierens und die technologische Tatsache des Übermittels können ausgeblendet werden. Bei beiden gibt es also einen wichtigen Aspekt des Automatismus, der unsere Aufmerksamkeit dafür entzieht, wie etwas zum Erscheinen gekommen ist. Es ist daher nicht allzu ertragreich, über die Vorgänge nachzudenken, die mit einer Projektion oder einer Übermittlung in Zusammenhang stehen, weil diese eben im Moment der Projektion oder Übermittlung nicht sichtbar sind. Dieser Aspekt und der Aspekt des Seriellen bilden den Hintergrund für Cavells Definition der Ästhetik des Fernsehens:

»Seine erfolgreichen Formate können als Offenbarungen (Anerkennungen) der Voraussetzungen des Überwachens verstanden werden und als Verfahren der Serie-Episode-Komposition; einem ästhetischen Verfahren, das die Basis des Mediums eher durch das Format als durch dessen einzelne Verkörperungen anerkennt« (ebd.)

Format bezieht sich hier nicht so sehr auf narrative Gegenstände, sondern auf nahezu alles, was es im Fernsehen gibt, also Sport, Spielshows, Talkshows etc. Alle diese Formen erscheinen meist im Modus der Gegenwärtigkeit, der Simultaneität und des *Live* im Unterschied zur Projektion, die den Betrachter aus der Welt ausblendet. Diese Lebendigkeit manifestiert sich beispielsweise in der Ge-

selligkeit und dem Gerede einer Talkshow, wobei es aber von nachrangiger Bedeutung ist, ob Fernsehen tatsächlich *live* ist. Cavell greift hier ein häufig dem Fernsehen zugeschriebenes Motiv auf, nämlich dass es uns im Gegensatz zum Kino auf recht unvermittelte und beiläufige Weise die Gegenwart von Menschen vorführen kann. Cavell betont eher den phatischen Charakter, den diese Vermittlung von Anschluss hat, das heißt, wichtig ist nicht, *was* geredet wird, sondern *dass* gesprochen wird. Daher sei die Fähigkeit des Moderators, in Gesprächssituationen zu improvisieren, so wichtig. Es mache einen Teil ihres Reizes aus, dass es den Moderatoren zum Beispiel immer wieder gelingt, den schwierigen Moment der Vorstellung eines neuen Gastes elegant zu meistern – eine Fähigkeit, die uns im Alltag häufig fehle (ebd., 148). ◀138 Der Monitor wird in diesem Aufsatz dementsprechend als eine Art Türöffner verstanden, der mir anzeigt, wer mich besuchen kommen wird, mich aber auch vor ungebetenem Besuch schützt. Cavell weist darauf hin, dass die Funktion der Überwachung auch bei der Inszenierung einer Live-Sendung zum Tragen komme: Die Regie wählt zwischen den Monitoren aus, die jeweils einen Bereich des von der Sendung überwachten Areals abdecken (ebd., 150). Daher gibt es im Fernsehen gleichzeitig die ambivalente Konnotation des Überwachens und die weniger ambivalente Konnotation des Anschlusses an eine Öffentlichkeit.

Cavell macht die Faszination für das Fernsehen auch an der Fähigkeit des Monitors fest, neben den kleinen und großen Ereignissen auch die Ereignislosigkeit des Alltags zu übertragen und uns eine intime Beziehung zur Welt zu ermöglichen. Der Zustand der Ereignislosigkeit, den Gegenstände wie die Sitcom oder die Soap-Opera durch ihre Wiederholungen verkörpern, schafft Vertrauen. Das Fernsehen schützt uns auf diese Weise vor dem Unvorhergesehenen und wappnet uns vor einer Bedrohung, die unter anderem durch das Fernsehen selbst entsteht. Es führt uns eine Welt vor und hat dabei die Neigung, die von ihm repräsentierten Ereignisse als etwas vom Alltag Unterschiedenes zu begreifen. Das Fernsehen vereint in sich also die zwei Grundtendenzen des Ereignisses und der Ereignislosigkeit, die hier mit Alltag gleichgesetzt wird. ◀139 Ereignislosigkeit bezeichnet eine Konstante in der Wahrnehmung von Fernsehen, von der abhängig es nicht eine Abfolge (»succession«), sondern einen Strom (»stream«) von Bildern oder Ereignisrezeptionen gibt: Das Fernsehen erweckt mit diesem Bilderfluss den Eindruck, sich auf etwas zu beziehen, das nicht durch das Medium geschaffen wird, sondern immer da ist. Fernsehen hat keine Narration, die sich von einem Punkt zum anderen entwickelt, es kennt nur den Normalzustand (der überwachten Wirklichkeit) und die momentane Erschütterung dieses Zustandes durch Irritationen. Es werden nicht Bilder aneinandergereiht, um durch Montage einen neuen Sinn zu erzeugen, es wird vielmehr aus simul-

tanen Ereignissen im Modus des Umschaltens, der sich von der Montage unterscheidet, ein Ereignis ausgewählt und gezeigt. Cavell vermutet daher, dass das serielle Verfahren zutiefst undialektisch ist (ebd., 151).

Es ist wichtig, hier anzumerken, dass diese Beobachtungen Versuche sind, Eingebungen und Vorstellungen zu folgen, die vom Fernsehen hervorgerufen werden. Es handelt sich nicht um eine abschließende und systematische Bestimmung der Ontologie des Fernsehens, sondern der Text will erklären, warum Fernsehen dazu führt, bestimmte Dinge zu sagen und bestimmte Dinge nicht zu sagen. Der Text versucht möglichst viele mit dem Fernsehen verbundene Phänomene anzusprechen und dabei die Zusammenhänge der Fernsehnehmung zu ergründen. Cavell zielt auch nicht darauf, Grenzen zwischen Film und Fernsehen zu fixieren, sondern nur bestimmte Affinitäten televisuellen Erzählens und Darstellens von denen des Films zu unterscheiden. Einer dieser angedeuteten Unterschiede bezieht sich zum Beispiel auf die Fähigkeit des Films, die ganze Aufmerksamkeit für einen Ausschnitt aus der Welt oder aus der Natur zu gewinnen. Film fordert – darauf weisen unter anderem bereits der Begriff der ›photogénie‹ der frühen französischen Filmtheorie oder Siegfried Kracauers »Theorie des Films« (1964) hin – durch die mögliche Lenkung des Blicks auf ein unscheinbares Detail die Wahrnehmung heraus und lässt die Menschen Neues sehen. Dagegen bezieht sich die Wahrnehmung beim Fernsehen – im Interesse an der Wahrung der Konstanz eines Normalzustands – symptomatisch auf jedes Ereignis und jede Veränderung, aber nicht auf die Dinge selbst. Das bedeutet, dass die Poesie der sinnlichen Welt im Fernsehen keine Heimstatt findet (ebd., 152). Das vom Fernsehen betonte Interesse am Normalzustand führt dazu, dass unsere Wahrnehmung nicht herausgefordert wird, unsere Gleichgültigkeit nicht aufgehoben und keine Neigung erzeugt wird, im televisuellen Bild etwas zu entdecken und ein Detail zu fokussieren.

Das Fernsehen ist aber auch von der gegenläufigen Tendenz geprägt, das Ereignis herauszustellen, das in den Nachrichten und in anderen Sendeformen als das dramatische Ereignis inszeniert wird. Damit wird der Lust des Menschen an Katastrophen oder an einer Dramatisierung und Theatralisierung seiner Existenzform entsprochen, um dadurch der Irritation des Normalen, die den Menschen auf die Bedingungen seines Daseins aufmerksam machen würde, aus dem Weg gehen zu können. Theatralisierung wurde im Zusammenhang mit »The World Viewed« und »Contesting Tears« als ein Symptom des Skeptizismus thematisiert, als Ausdruck des Gefühls, dass die eigene Lebensform immer mehr an Authentizität verliert. Cavell untersucht aber nicht so sehr diese problematische Bedingung des Fernsehens, die eine gängige Ansicht über das Medium darstellt, sondern er betont das Interesse des Fernsehens an der Ereignis-

nislosigkeit und der »langen Dauer«, um damit einen Begriff der *Annales*-Schule aufzugreifen und an deren Beschäftigung mit Alltagsgeschichte anzuknüpfen. Alltäglichkeit spielt im Fernsehen eine wichtige Rolle. Denn ein Interesse, das so nachhaltig ist und über einen so großen Zeitraum aufrecht erhalten werden kann wie durch eine über Dekaden laufende Soap-Opera, gibt es in keinem anderen Medium (ebd., 156). Fernsehen verleiht damit der langen Dauer Ausdruck, es bildet in der epischen Erzählweise einer Soap-Opera Geschichte nicht als Entwicklung, sondern als Zustand ab, was eine große Nähe zum Alltag herstellt:

»Wie schrecklich auch die Ereignisse von Soap Operas sein mögen, sie sind der pure Alltag und handeln von Übergängen und Abgründen des Gewohnten, was vielleicht die Leichtigkeit erklären könnte, mit der Teile ihres Publikums die Figuren (wie es scheint) als ›wirklich‹ auffassen« (ebd., 157).

Dass wir die Figuren als wirklich auffassen und ihre Gegenwart im Wahrnehmungsfeld der in unserem Zuhause aufgestellten Monitore spüren, hat also weniger damit zu tun, dass wir ihnen ihre Wirklichkeit zusprechen oder dass die Figuren wirkliches Verhalten überzeugend imitieren, sondern damit, dass die Form der Vermittlung Alltag abbildet. Das ist eine der deutlichsten Affinitäten, die Cavell zwischen dem Populären und dem Alltäglichen herstellt. **140** Aber trotz dieser Hinweise auf die Alltäglichkeit des Fernsehens lässt Cavell in diesem Text eher den prekären Status des Mediums und dessen unheimliche Effekte in den Vordergrund treten. Das wird beispielsweise in dem medienarchäologischen Hinweis deutlich, dass das Fernsehen Ähnlichkeit mit einer Moviola habe – einem Filmsichtgerät, das beim Schneiden des Films eingesetzt wird –, weil dieses Gerät dazu diene, den Film nicht zu betrachten, sondern zu überwachen. Auch wegen dieser Affinität ließe sich behaupten, dass im Fernsehen ausgesendete Filme eher überwacht als betrachtet werden, weil über deren visuelles Material verfügt werden könne (ebd., 159). Hier stoßen wir allerdings auf einen problematischen Punkt. Denn wenn wir diese Hinweise als ontologische Festlegungen lesen, würde dies bedeuten, dass sich ein Film im Fernsehen nicht betrachten lässt, dass er also eine vollkommen andere Beziehung zu seinem Zuschauer eingeht als im Kino und nicht eine Welt für den Zuschauer in der idealen reflexiven Distanz entfaltet. Im Grunde genommen würde dies bedeuten, dass unser Verständnis von Filmkultur, das häufig so stark mit unserer cinephilen Sozialisation durch das Fernsehen zu tun hat (und vor diesem Hintergrund wird auch diese Arbeit verfasst), sich auf eine Geschichte des Films und auf ein ästhetisches Material bezieht, das nichts mit dem zu tun hat, mit dem sich Cavell beschäftigt.

Die Vorstellung, ein Film werde im Fernsehen überwacht, verliert ihren negativen Akzent durch die Tatsache, dass Fernsehen uns auf intensive Weise an seinen Darstellungen – ob sie nun von ihm selbst oder von einem anderen Medium stammen – beteiligen kann. Das heißt, die eigene Erfahrung mit Filmen im Fernsehen durchkreuzt eine auf den ersten Blick nicht unplausibel wirkende ontologische Festlegung. Es liegt an einem selbst, so macht Cavell deutlich, ob man sich diesen Vorstellung hingibt oder sie sich bewusst machen und zu bannen versucht. Es bleibt ein Freiraum, denn Cavell legt sich mit seinen Beschreibungen nicht auf eine Ontologie des Fernsehens fest, sondern gibt Vorstellungen und Gedanken wieder, die das Fernsehen nahe-zulegen scheint, und versucht diese einzuordnen –, unter anderem auch die Angst vor dem Medium, die in so vielen Äußerungen über das Fernsehen zum Ausdruck kommt.

Dass die Angst vor dem Medium eine übertriebene, falsche und gar hysterische Angst ist, macht Cavell am Ende des Aufsatzes deutlich. Er beschäftigt sich mit einem in den 1970er Jahren äußerst populären Werk des Medienkritikers Jerry Mander und entlarvt in dessen Arbeit »Schafft das Fernsehen ab« (1979) (engl. Titel »Four Arguments for the Elimination of Television«, 1978) einige Mängel der Argumentation. Denn neben den Vorwürfen, dass das Fernsehen süchtig mache und nicht nur die Fantasie zerstöre, sondern auch die Zerstörung der Natur durch die Entfremdung von ihr fördere, zieht Mander, um die manipulativen Möglichkeiten des Fernsehens deutlich werden zu lassen, die Beschreibung einer Beeinflussungsmaschine heran, wie sie Viktor Tausk in einem einflussreichen Aufsatz über Schizophrenie von 1919 dargestellt hat. Der falsche Gebrauch von Begriffen zeigt sich bei Mander darin, dass er Fernsehen als tatsächliche Verkörperung dieser Maschinen betrachtet, während Tausk ausdrücklich darauf hinweist, dass die Annahme, es gebe diese Maschinen, bereits ein Symptom von Schizophrenie darstelle (Cavell 2002a,

Der Filmkritiker Serge Daney, der sehr viel über die Beziehung zwischen den beiden Medien nachgedacht hat, weist darauf hin, dass Film im Fernsehen einen anderen Status für die Wahrnehmung habe. Fernsehen überwacht den Film, indem es Informationen über einen Film als Artefakt liefert: »Sobald das Fernsehen einen »Kinofilm« ins Programm nimmt, macht es seine Arbeit, die vor allem darin besteht, eine *Information* weiterzugeben. Es informiert über einen früheren Stand des Audiovisuellen, über andere Arten, Bilder und Töne zusammenzufügen« (Daney 2000, 253). Aber Daney ist etwas widersprüchlich, denn an anderer Stelle macht er deutlich, dass im Fernsehen überaus intensive Filmwahrnehmungen möglich sind. Er erwähnt zum Beispiel die zufällige, nächtliche, televisuelle Begegnung mit dem Charles Laughton Film *NIGHT OF THE HUNTER* (1957); er beschreibt das überraschende Moment der Rezeption und den intensiven Eindruck, den der Film dadurch auf ihn gemacht habe (ebd., 157). Diese Art der Begegnungen sind dem televisuell geprägten Cinephilen durchaus nicht unbekannt. Thierry Jousse (2006) weist in einem Artikel des Online-Magazins *Rouge* auf die nahezu unbegrenzten Möglichkeiten hin, die Kabel- und Satellitenfernsehen dem Cinephilen mittlerweile bieten. Wie lässt sich dann von der Armseligkeit der Filmwahrnehmung im Fernsehen sprechen, wenn diese dennoch intensive Begegnungen mit Filmen ermöglicht?

160). Cavell weist auf eine Ungenauigkeit hin, die in hysterischen Ausfällen der Theorie oder des Common Sense gegenüber dem Fernsehen häufig zu finden ist. Diese Fehler, aber auch der immense Erfolg solcher Bücher, wie sie der Medientheoretiker Neil Postman verfasst hat, sind Symptome für eine Angst, die ihr Echo in den Vorstellungen der Kollegen und Freunde über das Fernsehen finden, die Cavell am Anfang des Aufsatzes zitiert. Diese Angst wird gleichermaßen vom Fernsehen und von der Welt ausgelöst und steht im Zusammenhang mit der Bedingung des *monitoring*. Das Fernsehen versinnbildlicht beispielsweise soziale Vereinsamung und Exklusionstendenzen: Das Heim wird zu einem Ort der deutlichen Grenzziehung zwischen innen und außen, zwischen dem Fremden und dem Eigenen, weil das Off, der Außenraum der Welt, zum Teil durch das Fernsehen zum Raum der Bedrohung einer Gemeinschaft von Eingeschlossenen wird, die sich in das Zuhause zurückziehen. Sie sind mit der Welt durch das Fernsehen nur noch auf symbolische und zum Teil pathologische Weise verbunden. Diese Entwicklung findet für Cavell beispielsweise in der Verödung der Innenstädte Ausdruck, in der dramatischen Ghettoisierung einiger Stadtteile New Yorks, die von massiven ökonomischen Veränderungen in den 1970er Jahren verursacht wurden.◀141 Cavell sieht diese Angst nicht nur als eine soziologische Entwicklung oder als eine von diskursiven Strategien ausgelöste Neigung zur Paranoia, also nicht nur als eine Angst, die für bestimmte Ziele erzeugt wird, sondern auch als eine tiefergehende Angst vor einer im metaphysischen Sinne unbewohnbar werdenden Welt:

»Die Angst vor dem Fernsehen (die Angst, die so groß ist, dass sie die Angst vor dem Fernsehen erklären kann) ist die Angst davor, dass das, was es überwacht [*monitors*], die wachsende Unbewohnbarkeit der Welt ist, die unwiderrufliche Umweltverschmutzung, eine Angst, die von der Welt auf den Monitor verschoben wird (so wie wir die Angst vor dem, was wir sehen und was wir sehen möchten, in die Angst umwandeln, gesehen zu werden). Der Verlust dieser Bewohnbarkeit würde in Heideggers Perspektive den Verlust der Menschlichkeit bedeuten, ob wir am Leben bleiben oder nicht« (ebd., 161f).

Aus dieser Übertragung einer Angst vom Verursacher auf seinen Vermittler erklären sich womöglich die ambivalenten Gefühle, die mit dem Fernsehen verbunden sind und die zu übertriebenen Reaktionen führen. Diese Angst hängt nicht nur mit dem Medium, sondern auch mit unserer eigenen Haltung dem Medium gegenüber zusammen, die ihm eine Bedingung der Überwachung einschreibt, die von unserer Beziehung zur Welt abhängt. Aber diese Angst bleibt, auch wenn wir uns ihr stellen, diffus:

»Meine Hypothese ist eine Antwort auf die Forderung des Verstandes an sich selbst, die Nachlässigkeit des Missverhältnisses zwischen der Tatsache des Fernsehens und der Tatsache unserer Indifferenz gegenüber seiner Bedeutung zu bekämpfen. [...] das, was diese Vorrichtung überwacht, sind [...] so häufig Szenerien des Abgeschottet-Seins, eine so eindringliche Referenzlinie für Normalität und Banalität, dass es nahe liegt, dass das, was ausgeschlossen ist, jener Verdacht, dessen Eintreffen wir um alles in der Welt verhindern wollen, so monströs sein muss wie der Tod des Normalen und Vertrauten schlechthin« (ebd., 162).

»The World Viewed« führt ähnliche Gedanken vor, die den Weltbezug des Menschen, das Medium, seine Ästhetik und den Tod miteinander in Beziehung setzen. Film lässt Welt als vollständig erscheinen, und dies kann ebenso als ästhetische Geschlossenheit wahrgenommen werden – als das Gefühl, dass nichts fehlt – wie auch als belastendes Gefühl, dass die Welt mich nicht braucht und mich überlebt. Dem Fernsehen gelingt es aber nicht, diese Vollständigkeit und Geschlossenheit zu evozieren, eine Welt außerhalb unserer Subjektivität zu beglaubigen. Der flüchtige, kontrollierende Blick lässt Natur nicht als Natur erscheinen und Wirklichkeit auch nicht als Wirklichkeit. Die von Cavell beschriebene Angst bekämpfen zu wollen, bedeutet, dass wir uns darum bemühen, auch im Fernsehen Welt zu *betrachten*, das heißt, empfänglich zu werden für eine Natur, die sich uns annähert, anstatt diese Natur einem festlegenden, kontrollierenden Blick zu unterwerfen..

Für Cavell kann Fernsehen diese Wahrnehmung fördern, wenn es sich darum bemüht, diesen bestimmenden Blick zu vermeiden und sich weniger von den äußeren Mechanismen der Strukturierung des Raums und der Zeit unseres Alltags leiten zu lassen. Es soll ›wirkliche‹ Inhalte anbieten, seine überwachende Aufmerksamkeit häufiger Menschen widmen, die »wirklich etwas zu sagen haben«, und es soll nach »sinnvollen Zusammenhängen und nach dem Schönen in seinen Ereignissen suchen« (ebd., 163). Es befreit uns dann von unserer Gleichgültigkeit, wenn es sich nicht mehr darauf beschränkt, das Alltägliche als eine strukturierte Abfolge von Zuständen wiederzugeben, sondern wenn es diese Darstellungsoption mit Bedeutung füllt. Das Fernsehen, das Cavell beschreibt, ist noch nicht zum Medium geworden, da die Betrachter und die Macher es nicht zulassen, es von der Bedingung der Überwachung, die die Beziehung zur Welt markiert, zu emanzipieren. Cavell versteht Medium als besondere Form der Mitteilung: »A medium is something through which or by means of which something specific gets done or said in particular ways« (Cavell 1979a, 32). Diese kommunikative Funktion, die das Fernsehen zu einem gleichrangigen Objekt in einem kommunikativen Verhältnis macht, erhält es erst, wenn es ein Format in ein Medium verwandelt, beispielsweise wenn es den Wiederholungen und

der langen Dauer, die im Seriellen verkörpert sind, eine Bedeutung gibt, die über die von Cavell beschriebenen Anklänge an das Gewöhnliche hinausgeht. Eine kritische Auseinandersetzung mit Fernsehen, die an Cavell anschließt, könnte herausstellen, dass die Serie dann zu einem Medium wird, wenn sie im Zuschauer den Eindruck der Geschlossenheit vermittelt. Serien feiern mehr als ihre endlose Wiederkehr, die unsere Zeit strukturiert. Eine Serie kann selbst zu einem aus dem Strom der Bilder herausgehobenen ästhetischen Ereignis werden, und sie fordert die Aufmerksamkeit heraus, weil sie anders als das Kino keine sichere Heimstatt für die Wahrnehmung des Gegenstands anbieten kann, also immer wieder von Neuem die Frage stellt, ob sie interessant ist oder nicht. Das Fernsehen nähert sich, so werden wir sehen, diesen Möglichkeiten an. Das Fernsehen hat aber, auch wenn Cavell nicht darauf eingeht, spezifische Qualitäten, die eine ähnliche Beziehung zu ihm erlauben wie zum klassischen Kino, immer besessen.

Das ›neue‹ Fernsehen

Diese Arbeit situiert sich vor dem Hintergrund eines Paradigmenwechsels in der Fernsehästhetik und einer tiefgreifenden Veränderung unseres kulturellen Haushalts, die allerdings noch längst nicht anerkannt oder verarbeitet sind. Denn das Fernsehen oder bestimmte Formen des Fernsehens leiden noch immer unter einer ungerechtfertigten Missachtung. William Boddys Darstellung der Missachtung des Fernsehens gibt viel von den Ansichten wieder, die den Blick verstellen und das Fernsehen unerwachsen und kindlich zu halten versuchen:

»For nearly half a century media scholarship and popular culture in the USA have shared a general view of the television medium as quotidian, advertising-dominated, audio driven, visually impoverished, female-centred and passively consumed. Unlike the cultural positioning of cinema since the 1940s, increasingly associated with the possibilities for artistic status, personal expression, cosmopolitanism and high cultural prestige, US television was constructed in terms of its domesticity, liveness, and its role as an indispensable agent of national identity« (Boddy 2000, 68).

Boddy sieht diese Missachtung als das Produkt einer unterschiedlichen diskursiven Rahmung beider Medien, die eine Eigendynamik entwickelt hat und das Fernsehen immer auf bestimmte Eigenschaften festlegt, wohingegen Film sich zum Vehikel einer dem Medium zugeschriebenen kulturellen Erlesenheit machen lässt. Eine dem Fernsehen in den 1970er Jahren gewidmete Sondernummer der Zeitschrift *Film Comment* macht diesen Unterschied durch den Hinweis auf die Anonymität der kreativen Figuren des Fernsehens deutlich. Diese sind

nahezu unsichtbar, weil ihnen keine künstlerische Autorität zugeschrieben wird. Richard Corliss beschreibt den hohen ›archäologischen‹ Aufwand, den es bereitet habe, Produzenten, Regisseure und Autoren von amerikanischen Fernsehformaten aufzulisten und deren häufig im Dunkeln bleibenden Biografien nachzuzeichnen. Corliss prognostiziert, dass dieses Defizit überwunden sein wird, wenn Fernsehen bald auf eine ähnliche Weise kanonisiert ist wie Film (Corliss 1979, 45). Nahezu dreißig Jahre später hat sich daran mit wenigen Ausnahmen allerdings wenig geändert. ◀142

In den letzten Jahren allerdings beginnen einige Formen des Fernsehens sich als erwachsen und dem Film gleichrangig zu verstehen. Eine von *Arte France* 2005 produzierte und ausgestrahlte Sendung, *SERIENSCHMIEDE HOLLYWOOD* von Olivier Joyard und Loïc Prigent, belegt einige dieser Veränderungen mit einfachen, aber eindrucksvollen Tatsachen. So haben einzelne Folgen von Fernsehserien mittlerweile ein höheres Budget als etliche Filme. Diese Entwicklung wird von ästhetischen Veränderungen begleitet, die auch immer Veränderungen des an das Fernsehen herangetragenen ästhetischen Diskurses sind. Die Produzenten, Regisseure und Autoren von Serien wie *24*, *EMERGENCY ROOM*, *SEX AND THE CITY*, *THE SOPRANOS* oder *SIX FEET UNDER* lassen ein neues Verständnis ihrer Fernsehkunst deutlich werden. Unter anderem sprechen die Repräsentanten des künstlerisch ambitionierten Bezahlsenders HBO und anderer Institutionen von einem ›Autorenfernsehen‹ im wörtlichen Sinne – nicht nur weil es eine ähnliche Aufmerksamkeit verdient wie die Filme des klassischen Kinos, für die die Autorentheorie entwickelt wurde, sondern auch, weil hier der Drehbuchautor und nicht der Regisseur die wichtigste Instanz ist. Wie selbstverständlich wird auch von künstlerischen Vorbildern wie Fassbinder, Godard oder Robert Altman gesprochen und es wird deutlich, dass das in der Auseinandersetzung mit der Filmkunst errungene Wissen jetzt auf Fernsehen angewandt wird. Das Medium ist erwachsener geworden. Es spricht im Bezahlfernsehen, welches, wie von einer in der Sendung vorgestellten Statistik belegt, in den USA mittlerweile einen höheren Marktanteil hat als das Sendefernsehen, ein erwachseneres Publikum an. Die Medienwissenschaftlerin Ellen Seiter, eine der in dieser Sendung befragten Wissenschaftlerinnen, beschreibt diese Veränderung mit folgenden Worten: »Das populäre Kino wird immer plumper und das TV-Serienfernsehen immer raffinierter«.

Dass das sogenannte Qualitätsfernsehen ein Pendant zum klassischen Hollywood darstellt, wird auch in einer 2003 erschienenen Ausgabe der *Cahiers du Cinéma* herausgestellt, die, ebenfalls unter Beteiligung von Olivier Joyard, einen großen Teil dem US-Serienfernsehen gewidmet hat. Joyard spricht von einem ›goldenen Zeitalter‹ der amerikanischen Fernsehserie und zitiert als Be-

leg für die ästhetische Profilierung des Fernsehens eine Äußerung des legendären Filmessayisten Chris Marker. Dieser weist darauf hin, dass das Fernsehen der Bezugspunkt für sein Bedürfnis nach Erzählung (»fiction«) sei. Es gebe dort ein Verständnis von Story (»récit«), Verknapfung, Kadrierung, Montage, Dramaturgie und den Darstellungen der Schauspieler, das nirgendwo sonst eine Entsprechung findet, am wenigsten in Hollywood (Marker, zit. nach Joyard 2003, 13). Diese im Hinblick auf Hollywood etwas polemische Bemerkung Markers macht deutlich, so Joyard, dass eine cinephile Leidenschaft ihre Quelle mittlerweile im Fernsehen finden kann. Die Macher von Serien wie 24, THE SOPRANOS oder EMERGENCY ROOM werden dabei von einer ökonomischen Institution unterstützt, die vergleichbar sei mit dem Studiokino des klassischen Hollywoods, also einer arbeitsteiligen Produktion, die kreative Kompetenz und Schnelligkeit erfordert, die aber dadurch auch eine sehr intensive Beziehung zur Gegenwart herstellen kann (ebd., 14). Joyard zitiert als Beleg für diese Ansicht Joel Surnow, einen von zwei maßgeblichen Schöpfern der Serie 24. Surnow spricht aus dem Grund von einem goldenen Zeitalter der amerikanischen Serie, weil die Fernsehstudios und Produktionsfirmen größere kreative Freiräume böten als die Filmstudios, was mit der Infantilisierung des Publikums des amerikanischen Unterhaltungskinos zu tun habe und was es dem Fernsehen erlaube, erwachsene Zuschauer anzusprechen.

Jane Feuer weist in »Seeing through the Eighties« (1995) darauf hin, dass ein Paradigmenwechsel, der Fernsehen als Kunst verstehen lässt, bereits Ende der 1980er Jahre stattgefunden hat. Allerdings macht sie auch deutlich, dass es vor allem eine Veränderung oder Etablierung eines das Fernsehen begleitenden Kunstdiskurses war, die diese Entwicklung möglich gemacht haben:

»By ›art discourse‹ I mean that the definition of what is artistic is determined discursively: It is culturally constructed by social groups who have the power to define aesthetic value for their times« (Feuer 1995, 82).

Das Fernsehen ist keine Kunst, das heißt es hat kein ästhetisches Renommee, aber es kann dieses, wie alle anderen Formen auch, durch einen Diskurs erhalten. Dies ist nicht nur eine willkürliche Zuschreibung von Kunst, die bestimmten Serien – Feuer spricht hier vor allem von der ersten Yuppie-Serie THIRTYSOMETHINGS – dabei hilft, sich auf dem Fernsehmarkt zu positionieren. Dieser Diskurs gibt etliche von den in der Gesellschaft kursierenden Vorstellungen von Kunst wieder, er bezieht sich gleichermaßen auf die Ökonomie wie auf die Ästhetik einer Serie (ebd.).

Die Serie THIRTYSOMETHINGS interessiert Feuer deswegen so stark, weil sie eine der ersten ist, in der ein Kunstdiskurs zu einem Teil der Darstellung in der Se-

rie und der Präsentation der Serie selbst wird. Im Gegensatz zu STAR TREK beispielsweise, dessen Ereignishaftigkeit nicht von den Produzenten intendiert, sondern nachträglich durch bestimmte Formationen des Publikums und dessen Rezeptionspraktiken hergestellt wurde, sind die Ereignishaftigkeit und das Herausstellen der ästhetischen Besonderheit von THIRTYSOMETHINGS Teil einer bewussten Strategie der Produzierenden, erfolgt also von oben und nicht von unten (ebd., 97).

Diese Fernsehkunst unterscheidet sich von der Fernsehkultur, wie sie John Fiske mit den Methoden der Cultural Studies in den 1980er Jahren in »Television Culture« (1987) beschrieben hat. Während Fiske (noch) sein methodisches Wissen dafür investieren musste, die Komplexität einer Kunst begreifbar zu machen, die sich selbst nicht als Kunst begreift, beschreibt Feuer ein neues Phänomen einer Fernsehkultur, die Begriffe des Kunstdiskurses in den Produktionskontext aufnimmt. Feuer weist zum Beispiel darauf hin, dass Brechts Ästhetik der Verfremdung und des Antirealismus – in Musicalszenen, Traumsequenzen und anderen Brüchen in der linearen Erzählform – inkorporiert wird, dass dieser Modernismus dabei aber auch seinen radikalen Akzent verliert und selbst zu einer Konvention wird: »[...] Brechtian modernism has become an art discourse accessible to the upscale TV audience rather than a radically transgressive break with the notion of art« (ebd., 74).

Die Verfremdungseffekte verlieren durch das Ausmaß ihrer Anwendungen in Serien wie ALLY McBEAL oder THE SIMPSONS ihren kritischen Akzent. Sie ordnen sich in das Repräsentationssystem nahtlos ein, obwohl sie eigentlich nach der Vorstellung der Theorie dessen Natur entlarven müssten. Selbst die überaus konservative und ästhetisch eher unambitionierte Serie SEVENTH HEAVEN leistet sich, wie bereits erwähnt, in einer 2005 ausgestrahlten Folge den narrativen Exzess, sich am Ende in ein Musical zu verwandeln. Solche Szenen sind zwar immer noch einigermaßen auffällig und eigenartig und irritieren ein wenig, aber es lässt sich nicht sagen, dass dieser Bruch in der Erzählordnung kognitive Unwetter auslöst, die zum Nachdenken über Repräsentation einladen. Die Gegenstände erfüllen damit ein Kriterium von Komplexität, das sie als Angehörige des Qualitätsfernsehens zu erfüllen haben. Diese Mechanismen lassen an Fredric Jamesons Begriff des »Surrealismus ohne das Unbewusste« denken. Jameson beschäftigt sich in dem gleichnamigen Aufsatz mit populärer Videokultur, der sogenannten MTV-Ästhetik und dem Experimentalfilm (Jameson 1994). Die Formulierung ist überaus kritisch gemeint und bezieht sich auf die Tatsache, dass die Abweichungen und Exzesse, die in der Moderne noch sehr behutsam eingesetzt worden waren und einen Anlass brauchten, in der Postmoderne allgegenwärtig sind. Dabei hat dieser Surrealismus nichts

mehr mit einer Kunstform zu tun, die durch die Bezugnahme auf die Entdeckungen der Psychoanalyse den Wunsch hegte, die herrschenden Verhältnisse zu zerstören (ebd., 185). Aber diese Formulierung gibt auch die simple Tatsache eines künstlerischen Mechanismus wieder: Darstellungsformen, die in überaus voraussetzungsreichen Kontexten hervorgebracht worden sind, lassen sich auf andere Kontexte übertragen, wo sie die dort beheimateten Gegenstände zu bereichern vermögen.

In welche Zusammenhänge die Kunst des Fernsehens verstrickt wird, wird vor allem bei John T. Caldwell deutlich. Caldwells »Televisuality« (1995) untersucht die Abhängigkeiten zwischen technischen, ökonomischen und ästhetischen Entwicklungen und die Diskurse der Produzierenden, die diese begleiten. Er fokussiert ein ästhetisches Erwachsenwerden des Fernsehens vor dem Hintergrund einer widersprüchlichen Geschichte des Fernsehens. Das wird vor allem dann deutlich, wenn er das televisuell selbstbewusste Medium der 1990er Jahre mit dem Fernsehen der 1970er und frühen 1980er Jahre kontrastiert. Caldwell schildert in dem Kapitel »Unwanted Houseguests and Altered States« die dialektische Komponente einer Entwicklung, durch die das Fernsehen zu einem Bild und zu einer Visualität kommt, die als eigenständige ästhetische Beiträge des Mediums betrachtet werden können. Caldwell weist darauf hin, dass das frühe Fernsehen noch mit der Kunst des Bildes experimentiert habe. Das klassische Fernsehen des Live-Dramas der 1950er Jahre verstand sich beispielsweise eher als Derivat anderer großer Kunstformen wie Literatur und Theater und zog sich nicht wie das Fernsehen der 1960er und 1970er Jahre auf ein kunstfeindliches und unauffälliges Fernseh-Sein zurück (Caldwell 1995, 48). Das Fernsehen der 1970er und frühen 1980er Jahre orientierte sich an einem schematisierten, unauffälligen »bread and butter«-Stil der televisuellen Grundversorgung, dessen einzige Abweichungen und Exzesse darin bestanden, Schauobjekte wie weibliche Körper in CHARLIE'S ANGELS oder Sportwagen in MAGNUM PT vor die Kamera zu setzen (ebd., 58). Das emanzipierte und vollkommen entwickelte Fernsehen, dessen Ausbildung ebenso viele ökonomische, technische wie ästhetische Ursachen hat, beendet diese Kunstfeindlichkeit in den späten 1980er Jahren. Der neue Status begründet sich mit Serien wie HILL STREET BLUES, die ihre Unverwechselbarkeit über den Stil und nicht über den Inhalt herstellen und sich damit als selbstbewusste, ästhetische Objekte positionieren (ebd., 65). Aber auch mit den videografischen Spielereien des Musikfernsehens der 1980er Jahre etablierte sich das Fernsehen als von anderen Kunstformen emanzipierte Kunst.

Dieser zum Teil offensichtliche und aufdringliche Kunststatus verhindert jedoch nicht, dass das Fernsehen immer noch ein problematischer Gegenstand

bleibt, was sich vor allem darin zeigt, dass es noch immer keine eigenständige Disziplin der Fernsehkritik oder gar Fernsehwissenschaft gibt. Simon Frith nennt in einem Artikel der Zeitschrift *Screen* aus dem Jahr 2000 Fernsehen aus diesem Grund eine »black box«, eine mysteriöse, undurchsichtige und auch von der Wissenschaft vernachlässigte Institution (Frith 2000, 33). Serge Daney weist ausdrücklich darauf hin, dass das Fernsehen auch keine Fernsehkritik verdiene. Die Gründe dafür lauten folgendermaßen: Wir werden als Betrachter vom Film bewegt, aber Fernsehen hält uns immer in einer gleichen, bequemen, unbeweglichen und sicheren Entfernung gefangen und bildet somit keine Neigung dazu aus, darüber nachzudenken und zu schreiben: »Beim Fernsehen sind wir brav wie Engel. Das erklärt auch, warum es keine Fernsehkritik gibt« (Daney 2000, 160). Es ist für Daney nicht erwachsen, sondern kindlich, weil es in der reinen Gegenwart gefangen ist, und so anders als das Kino kein Verhältnis zu sich selbst findet (ebd., 194). Aber Daneys Äußerungen sind auch das Produkt einer enttäuschten Liebe zu einem Medium, dem er sich im Gegensatz zu anderen Filmkritikern durchaus gewidmet hat. Kurz vor seinem Tod 1992 resümiert er: »[...] ich verzichtete darauf, verkrampft dieses Ding zu lieben, das Liebe »verbraucht«, aber keine erzeugt: das Fernsehen« (ebd., 179). Das Aufzehren der dem Fernsehen gewidmeten Liebe hat für Daney damit zu tun, dass es kein wirkliches Bild des Fernsehens gibt, sondern stattdessen nur das *Visuelle*, das das Bild nicht ersetzen kann. Das Medium, so fährt Daney an derselben Stelle fort, öffnet zur Gesellschaft, aber nicht zur Welt. Daney entwickelt diese Kritik vor allem in seiner Auseinandersetzung mit dem Nachrichtenfernsehen und wie dieses den zweiten Golfkrieg Anfang der 1990er Jahre begleitet hat, weniger an narrativen, geschlossenen Fernsehformaten. Seine Kritik soll darauf hinweisen, dass das Fernsehen Bilder generiert und erfindet und ständig eine Sichtbarkeit vorspielt, die eine erfundene Sichtbarkeit ist. Seine Bilder sind keine Abbildungen, sondern beziehen sich auf sich selbst, und das fordert einen kontrollierenden, lesenden Blick, nicht einen, der unmittelbar auf das Bild bezogen ist. Das Visuelle hindere uns gar am Sehen:

»Das Visuelle wäre die optische Überprüfung eines rein technischen Ablaufs. Das Visuelle ist ohne Gegenschuss, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so wie ein pornografisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts anderes. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer *mehr und weniger als es selbst*« (Daney 2000, 205).

Daneys Kritik bezieht sich vor allem auf die ersten Erfolge des von CNN geprägten Sendeformats des Nachrichtenfernsehens in den frühen 1990er Jahren und dessen zwiespältigen Beiträge zu den Bildpolitiken des zweiten Golfkriegs. Aber über diese Kritik hinaus vermisst Daney am armseligen Fernsehbild auch die Möglichkeit der Bezeugung seiner Andersheit. Es ist mit sich selbst zufrieden, es ist im Unterschied zum visuell dichteren Filmbild nicht überwältigend. Es lässt sich, weil es zeichenhafter ist, eher dekodieren oder lesen als das Filmbild, das noch immer nicht gelesen, sondern gesehen wird.

Man müsste sich, um dieser Kritik zu begegnen, die Frage stellen, was das Fernsehbild zum Kinobild werden lässt, wann es den Status erhält, nicht mehr gelesen werden zu können und wann diese Lesbarkeit des Bildes nicht mehr negativ konnotiert ist. Caldwell sieht beispielsweise gerade in den technischen Möglichkeiten, die das Fernsehbild als anderes, als geschaffenes Bild markieren, eine Möglichkeit seiner Vollständigkeit und seiner Emanzipation vom Filmbild. Das visuell armselige Medium entwickelt – etwa durch die einfachere Adaptation komplexer Filmtechniken, aber auch durch Weiterentwicklung eigener spezifischer Merkmale in der Videotechnik – eine eigene Televisualität, was zunächst nichts anderes meint als eine größere Auffälligkeit des Bildes. Diese Auffälligkeit wird von Caldwell (2002, 167) auch als ein Exhibitionismus des Fernsehens bezeichnet, was die Konnotation einer unangenehmen Aufdringlichkeit des Fernsehbildes mit sich führt. Das narrative Fernsehen versucht zunehmend sich einem gleichmütigen und unauffälligen Mäandern der Bilder zu entziehen. Will Straw weist darauf hin, dass sich dieses Fernsehen nicht mehr in den von Raymond Williams beschriebenen *flow* einpasst. Es muss sich als Gegenstand in einer Masse von Gegenständen bewähren und ist daher auf eine stärkere Markierung seiner Geschlossenheit angewiesen:

»[...] television programmes are increasingly designed for an existence separate of the sorts of flow in which we once expected them to appear, endowed with a self-sufficiency that allows them to fit into the schedules of innumerable networks and specialized cable and sat channels around the world« (Straw 2000, 117).

Statt Unauffälligkeit, die das narrative Fernsehen ähnlich wie das klassische Hollywoodkino lange ausgezeichnet hat, ringt das Fernsehen jetzt um die Anerkennung seiner Form (ebd.). Aus diesem Grund kann nicht mehr davon die Rede sein, dass die moderne kulturelle Ökonomie dahin strebt, Form und Gegenstand aufzulösen, sondern es gibt eine Rückkehr zu einer Form und zu einem Kunstwerk, das Nachleben verspricht:

»We may, in fact, amidst widespread discussion of dematerialization and virtuality, speak of an expanded life for physical artefacts, for cultural commodities whose tangible forms circulate throughout the world« (ebd., 118).

Während also bei Daney noch die Angst vor einer Virtualität zum Ausdruck kommt, nach der das Fernsehen in einer Selbstgegenwart gefangen ist, nur noch Bilder generiert, die die Dokumentation der Wirklichkeit imitieren, diese Bilder unentwegt zirkulieren und so eine parallele, in sich geschlossene Welt entstehen lässt, wird hier eine gegenläufige Tendenz sichtbar: Die Gegenstände des Fernsehens fordern immer stärker unsere Aufmerksamkeit, von uns zum Gegenstand gemacht zu werden und dadurch Geschlossenheit zu erhalten.

Als ästhetisch geschlossener Gegenstand und nicht mehr nur als Teil des ›flows‹ zu erscheinen hat unter anderem ökonomische Ursachen und muss nicht notwendig als wichtiger Schritt in den ästhetischen Evolutionen des Fernsehens betrachtet werden. Der Wunsch nach Anerkennung kann auch dazu führen, dass das Fernsehen ebenso wie bereits zuvor der Film den Kontakt zu seinem magischen Licht, wie Cavell es in »The World Viewed« formuliert hat, verliert oder dass es uns, wie in »Contesting Tears« beschrieben, nicht mehr als Betrachter in unserer undifferenzierten Kindlichkeit berührt. Aber das Fernsehen wird gerade durch die Möglichkeit interessant, die dem Kino zugesprochene Kindlichkeit und Voraussetzungslosigkeit zu inkorporieren und damit das irritierende Moment des Unterhaltungskinos fortzuführen. Es schafft neue Institutionen und Räume für die Begegnung mit Kunst. Die Häuslichkeit des Fernsehens, mit der eine Domestizierung von Medien verbunden ist, ist von der Theorie und vor allem von den Cultural Studies entdeckt und beschrieben worden (vgl. Silverstone/Hirsch 1992). Aber dieser verwandelte Alltag wird häufig zu sehr im Zusammenhang mit sozialen Formationen wie der Familie und mit der Transformation der Unterscheidung von privat/öffentlich gedacht. Dabei wäre es sehr wichtig, genau jenes Kontrastphänomen zu beachten, das durch Fernsehen ermöglicht wird. Es gestattet uns nicht nur die Begegnung mit Imitationen und Wiederholungen unseres Alltags – also mit den Daily-Talks, den Kochsendungen und den eigenartigen Alltagsdokumentationen aus allen Berufsschichten, die so interessantes Material für eine Untersuchung der Kreuzungspunkte von Alltag und Medium bieten – es gestattet uns auch die Begegnung mit ›Kunst‹ im Raum des Alltags. Während Marcel Duchamp mit seinen Urinals den Alltag ins Museum geholt hat, holt das Fernsehen die Kunst in den Alltag – und mit Kunst meine ich nicht nur die Möglichkeit, Filmen im Fernsehprogramm überraschend auf unvorbereitete Weise zu begegnen und trotz der scheinbaren Armut des Bildschirms von ihnen gefangen zu werden, son-

dern auch die Begegnung mit Fernsehgegenständen, die unsere Anerkennung suchen, die Kunst sein wollen und sind (als Teil einer eigenen Fernsehkultur) oder die zu Kunst werden, weil sie einen unmittelbaren Effekt auf uns ausüben. Ein dieses Medium bestimmendes Kontrastphänomen besteht darin, dass Fernsehen sich durch die Form seiner häuslichen Erscheinung eine Kindlichkeit erhält, die lange das Kino ausgezeichnet hat und in etlichen Ausnahmefällen noch immer das Kino auszeichnen kann, aber dass es in dieser Erscheinungsform Gegenstände zur Ansicht bringt, die über diese Kindlichkeit hinausgehen wollen, die anerkannt werden wollen. In beiden Fällen wird unsere Subjektivität auf ›ehrliche‹ Weise herausgefordert. Niemand erwartet den Ernst der hohen Kunst vom Fernsehen, daher ist die Begegnung mit ihr eine ebenso überraschende wie häufig einsame Erfahrung.

Denn Fernsehen ist nicht nur das Medium einer eingebildeten Öffentlichkeit, sondern zugleich das Medium einer ungesicherten Einsamkeit. Das macht es so schwer, über Fernsehen zu schreiben – im Gegensatz zum Kino, das sich mit Festivals und Zeitschriften gesicherte Areale schafft, um Erfahrungen zu kommunizieren. Es gibt keine Fernsehkritik, aber es ist ein Ziel dieser Arbeit, gerade diese Einsamkeit zu kommunizieren und dadurch den besonderen ästhetischen Akzent der Fernseh Wahrnehmung und ihre Anbindung an das Gewöhnliche deutlich werden zu lassen

Fernsehphilosophie des Gewöhnlichen

Diese Arbeit bemüht sich um eine philosophische Deutung des Gewöhnlichen, die über ein Verständnis in den Theorien hinausgeht, die mit dem Gewöhnlichen nur eine Alltäglichkeit, Häuslichkeit und Flüchtigkeit des Fernsehens meinen. Sie bezieht sich auf eine Begriffsanomalie, auf die ›Unheimlichkeit des Gewöhnlichen‹: Das Gewöhnliche bleibt nicht das Gewöhnliche, wenn es in den Blick fällt, es entzieht sich unserem Zugriff, es ist das, was vor unseren Augen verborgen liegt. Cavell führt dies in »Cities of Words« in der tautologisch anmutenden Formulierung zusammen, dass sich sein philosophisches Interesse auf die Gewöhnlichkeit des Außergewöhnlichen (zum Beispiel Gewalt) und auf die Ungewöhnlichkeit des Gewöhnlichen (zum Beispiel Schönheit) beziehe (Cavell 2004, 32). Das Gewöhnliche bestätigt nicht nur, sondern irritiert.

Dieser Ansatz richtet sich gegen zwei Vorwürfen: (1) Die Anbindung der Populärkultur an das Alltägliche dient nur zur Bestätigung unserer Lebensformen und zur Herstellung und Bestimmung von Normalität. (2) Populärkultur ist das ausgesprochen Nicht-Gewöhnliche und das übertrieben Künstliche. Durch eine leichte Verschiebung der Perspektive, die an die oben angesprochene Widersprüchlichkeit anknüpft, kann diesen Vorwürfen begegnet werden. Eine

Beschäftigung mit Populärkultur, die eine schematische Zuordnung negativer Eigenschaften hinter sich lässt, nutzt häufig (unausgesprochen) dieses Potenzial. Dass beispielsweise der gewöhnliche Hollywoodfilm ungewöhnlich ist, also nicht weniger voraussetzungsvoll als der künstlerisch auffallende Film, dass einfache Unterhaltungsfilme zwiespältige Reaktionen auslösen oder dass die Erzähl- und Darstellungsformen des Fernsehens zu überaus komplexen Rezeptionsformen führen, sind Erkenntnisse, die in den letzten Jahren auf so unterschiedlichen Feldern wie Neoformalismus, Poststrukturalismus und Cultural Studies errungen wurden.

Aber gibt es das Gewöhnliche nicht mehr, wenn es lesbar und deutbar geworden ist? Man könnte dieser Frage mit folgender Feststellung begegnen, ohne diese jedoch unmittelbar begreifen zu können: Das Gewöhnliche ist das, was bleibt, wenn alles in Bedeutung verwandelt ist. Es ist ein Rest, der nicht zur Projektion unseres Wissens wird und so unsere Selbstgewissheit erschüttert. Dieses Argument ist philosophisch und stützt sich nicht nur auf Cavells Betrachtung von Populärkultur, sondern auch auf eine weiterreichende Perspektive des Gewöhnlichen, wie sie alle Arbeiten Cavells skizziert. Die Perspektive basiert auf einer Gleichsetzung des Gewöhnlichen der *ordinary language philosophy* mit etwas, das über die Korrektur falschen Sprachgebrauchs hinausgeht und unser Verhältnis zur Welt zu reartikulieren versucht, um eine Nähe zu etablieren, die verlorengegangen ist und immer wieder verloren geht. Diese Arbeit legt nicht fest, dass diese Vorstellung des Gewöhnlichen immer auch das Gewöhnliche der Populärkultur meint, aber sie stellt die Affinitäten zwischen dem Begriff und dem Terrain dieser Kunstform deutlich heraus. Ziel war und ist es, einen Effekt des Fernsehens oder des Films deutlich werden zu lassen, der Gegenstände nicht zur Kunst werden lässt, ohne deswegen keine Kunst zu sein. Ihre Dispositive (von Film und Fernsehen) haben

Die Kontraste zwischen den einzelnen wissenschaftlichen Formationen sehen folgendermaßen aus: Der Neoformalismus argumentiert, dass die Gewöhnlichkeit des unterhaltenden Textes eine ein-gebildete, erlernte Gewöhnlichkeit ist. Der Stil eines auf Kontinuität ausgerichteten klassischen Hollywoodfilms fällt uns nicht auf, weil wir in die Konventionen eingeleitet sind, die auf sehr behutsame Weise verändert und unserer Wahrnehmung angepasst werden (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 4). In einem vom Poststrukturalismus inspirierten Ansatz versucht Robert B. Ray die Gewöhnlichkeit einer Filmserie wie die ANDY HARDY Filme, die in den 1930er und 1940er Jahren außerordentlich bekannt und beliebt waren, zu ergründen und damit einen von der Filmwissenschaft ignorierten Gegenstand anzueignen (Ray 1995, 177). Cultural Studies erteilen uns die Lektion, dass wir überhaupt keine Möglichkeit haben, den guten, außergewöhnlichen Text vom schlechten, gewöhnlichen Text zu unterscheiden, weil alles auf den Standpunkt ankommt und, abhängig von den jeweiligen Zusammenhängen der Wahrnehmung, außergewöhnlich ist. Cavell reiht sich in besonderer Weise in diese Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen ein. Letztlich sind alle seine Arbeiten zum klassischen Hollywoodfilm Versuche, hinter seiner vordergründigen Gewöhnlichkeit eine tiefergehende philosophische Auseinandersetzung mit unseren Lebensformen zu entdecken.

eine Neigung dazu, die Tatsache der Hervorbringung durch eine Institution, anders als etwa Kunst, die in Museen hängt, zu verbergen. Dass Fernsehen gemacht ist, wird aber nicht verborgen, um – wie es eine vom Dispositivbegriff abgeleitete Kritik beschreiben würde – das, was das Fernsehen darstellt, als normal und selbstverständlich erscheinen zu lassen. Die Tatsache, dass Fernsehgegenstände einen Ursprung haben, wird stattdessen *offen* vor uns verborgen. Wir werden nicht blind gemacht, sondern wir sehen, was wir nicht sehen. Die Offenheit dieses Verbergens erklärt sich aus einem an die Kunst herangebrachten Wunsch, sich Institutionen und menschlichen Instanzen entziehen zu können – nicht um Subjektivität auszulöschen, sondern um sich deren Lasten zu entledigen. Fernsehen ist somit eine Kunst, die keine Verabredungen braucht, die Überraschungen ermöglicht und weniger von Antizipationen bestimmt ist.

Es ist ein wichtiger Aspekt der Gewöhnlichkeit des Fernsehens, dass es sich eine Unverfänglichkeit erhält, die das Kino verloren hat. Aber es gibt noch unzählige andere Aspekte der Fernseh Wahrnehmung, die vor allem mit der Flüchtigkeit und Ambivalenz des Gewöhnlichen zusammenhängen, dass sich Dinge gerade dann entziehen, wenn wir nach ihnen zu greifen trachten. Daher zeigt sich an einem Format wie der Sitcom eine Widersprüchlichkeit: Es erscheint als eines der geläufigsten, ästhetisch armseligsten Formate und hat daher überdeutliche Affinitäten zum Gewöhnlichen. Aber lässt sich etwas Künstlicheres vorstellen als deren Settings, ihre zweidimensionale, taghell ausgeleuchtete, unplastische Welt, die nur selten durch ›location shots‹ der von ihren Figuren bewohnten Häuser unterbrochen wird? Wenn es eine Neigung dazu gibt, hier von etwas Gewöhnlichem zu sprechen, so lässt sich dies nicht mit einer Transfiguration der Wirklichkeit durch Film und Fotografie erklären, die bei Kracauer oder Bazin so wichtig ist, sondern eher damit, dass die Sitcom Bedingungen des Alltäglichen abbildet. Sie zeigt durch ihre Kargheit und Banalität, wie sich das Gewöhnliche anfühlt, was ein Motiv, aber nicht der einzige Grund dafür sein mag, warum sie so beliebt ist. Daher darf sich der Blick nicht von dem Inhalt und der Form der einzelnen Sitcom abwenden.

Die von dieser Arbeit bevorzugte Perspektive richtet ihren Blick auf den Einzelgegenstand und lässt offen, ob es sich dabei um einen Moment, eine Folge oder ein Format handelt. Sie bezieht sich auf einen ästhetischen Kontext, in dem sich spezifische Effekte des Gewöhnlichen zeigen. Eine Sitcom wie KING OF QUEENS schafft es beispielsweise in ihrer von Wiederholungen und Ritualen geprägten banalen Erscheinungsform den Ausnahmezustand von Kunst in viel nachdrücklicherer Weise vorzuführen als die anerkannten Künste wie Oper oder Malerei. Und es finden sich in den anderen Fernsehlesarten dieser Arbeit

noch etliche andere Aspekte, die sich auf einen Effekt der Irritation des Gewöhnlichen beziehen. Fernsehen ist immer zugleich eine hochkomplexe Kunstform und ein randständiges Medium, das durch die Flüchtigkeit seiner Formen unsere Wahrnehmung herausfordert. Und das macht diese und viele andere Fernsehgegenstände besonders.

Der Fokus auf das Besondere im Gewöhnlichen richtet den Blick auf ein Problem der Kulturwissenschaft. Die Cultural Studies stellen das Besondere in Frage und zeigen Möglichkeiten auf, alles auf überzeugende Weise interessant zu finden. Aber ihre Ablehnung jeglicher Form von Kanonisierung bedroht eine wichtige Funktion, die der Kulturwissenschaft zugeschrieben werden könnte, nämlich der Kultur ein Gedächtnis zu geben. Es gibt eine weitverbreitete Neigung, immer dieselben Gegenstände zu lesen, weil sie anschlussfähig für bestimmte Theorieentwürfe und Problemstellungen sind. Fernsehgeschichte ist nicht nur *BIG BROTHER*, *ALLY McBEAL*, *SEX AND THE CITY* oder *THE SIMPSONS*. Das Ziel der folgenden Fernsehlesarten ist es, auf überzeugende Weise eine Spur zu hinterlassen, die das kulturelle Gedächtnis herausfordern könnte und ihm neue Gegenstände zuführt.

Singularität und Zufälligkeit sind wichtige Aspekte dieses Zugangs, aber er darf nicht darauf reduziert werden. Das Zufällige und Besondere lassen sich mit Lawrence Grossbergs Begriffen der Artikulation und der affektiven Ermächtigung zusammenbringen. Der Moment ist wichtig, in dem ein flüchtiger Betrachter in einen gebannten Zuschauer verwandelt wird. Das Zufällige bezeichnet dann den Punkt, an dem Text und Leser eine Verbindung eingehen und nicht eine Übertragung von Bedeutung stattfindet, sondern ein Austausch. Der Zuschauer ist nicht daran interessiert, dass alles als das Produkt seiner aktiven Rezeption erscheint, sondern er ersehnt die Möglichkeit, sich der Autorität eines Textes zu unterwerfen und sich von seinem Ich freizusprechen. Populärkultur will nicht nur bestätigen oder die Verluste von Sinn und Wirklichkeit ausgleichen, wie immer wieder behauptet wird. Sie will und kann ähnlich wie die hohe Kunst irritieren. Diese Irritationen geben dem über die weite Ebene der Populärkultur schweifenden Blick Halt.

Dieses Dispositiv des Zufalls lässt sich nahtlos auf das Fernsehen übertragen. Es beschreibt die zerstreute, wahllose, fragmentierte Wahrnehmung der Betrachterin oder des Betrachters, aber es gibt ihr oder ihm auch Halt und leitet die Aufmerksamkeit auf das Detail – sei es auf einen flüchtigen Moment einer Serie, auf eine einzelne Folge oder auf das gesamte Format. Ob die von ihm hervorgerufenen Gedanken nur die Folgen von Autosuggestionen sind, ist nachrangig. Als Erstes zählt, dass der Gegenstand auf *diese* Weise anzeigen kann, er

forscht werden zu wollen, und nicht durch die Auffälligkeit einiger Merkmale, die ihn interessant für die Theorien machen.

Ein Effekt der Philosophie der Alltagssprache ist, dass der Philosoph für sich Exemplarität beansprucht, nicht weil er den archimedischen Punkt einer Beobachterposition einnimmt, sondern weil er in den Alltag verstrickt ist. Dieses Verfahren braucht keinen Jargon und versucht mit den eigenen Worten oder mit den Worten, die die Erscheinung fordert und ermöglicht, zu beschreiben, was geschehen ist. Cavell definiert mit Anklängen an Kant und Emerson in »Cities of Words« eine philosophische Position des »speaking with necessity« (Cavell 2004, 31). Bereits »The World Viewed« macht deutlich, dass den eigenen Worten nicht ohne Einschränkung vertraut werden kann, dass dieses Sprechen sich immer mit Wissen und Diskursen kreuzt und sein Verhältnis dazu bestimmen lernen muss. Es findet sich eine Vielzahl problematischer Begriffe bei Cavell, aber mit dem notwendigen Nachdruck oder mit Überzeugung zu sprechen bedeutet mehr als nur der Versuch überlegt zu schreiben. Es erfordert, wie Ludwig Nagl es in einem Text zu Cavell ausdrückt, den »reflexiven Bruch mit der gängigen Selbstverständlichkeit von Theorien« (Nagl 2004, 32), was auch bedeutet, sich nicht hinter Diskursen zu verstecken, sich auszudrücken, ohne diese und andere Garantien in Anspruch zu nehmen, sichtbar zu werden und sich dadurch angreifbar zu machen.

Diese Irritationen gehen über ein Bekenntnis zur Situiertheit des Forschenden hinaus. »The World Viewed« schafft es auf seinen über 200 Seiten nicht, die Irritationen zu bewältigen, die Anlass zu dieser Arbeit gaben. Das Werk kann die Frage, was die Beziehung zu Film zerstört hat, auf vielfältige Weise beantworten, aber es kann die Beziehung nicht wiederherstellen. Daher rührt auch Cavells Widerwille, etwas über neuere Filme wie *The Matrix* (1999) zu sagen (Cavell 2004, 153). Wenn Cavell sich doch dazu genötigt sieht, über einen Film wie *Mr. and Mrs. Smith* (2005) zu schreiben, dann nur, um berechtigterweise zu verneinen, dass diese Komödie zu den Filmen gehört, über die er schreiben könnte. Der Film ist schlichtweg zu laut und aufgeregt, um Anliegen der klassischen Komödie überzeugend verkörpern zu können (Cavell 2005d).

Cavells Interpretation der Philosophie der Alltagssprache stellt vor allem durch die Beschäftigung mit Emerson die Eigensinnigkeit der Philosophie heraus, die darauf besteht, dass dies ein wichtiger Aspekt des Schreibens und der Auseinandersetzung mit der Welt ist. Das wird in der Interpretation folgender Passage aus Emersons »Selbstvertrauen« deutlich:

»Ich meide Vater und Mutter, Frau und Bruder, wenn mein Genius mich ruft. Ich möchte auf den Oberbalken meines Türpfeilers schreiben: *Laune*. Ich hoffe zwar, dass es dennoch etwas

Besseres ist als eine Laune, aber wir können den Tag nicht mit Erklärungen hinbringen« (Emerson 1983, 45f).

Cavell weist darauf hin, dass diese Passage vieldeutig ist, weil sie als eine Parodie auf einen Abschnitt des Matthäus-Evangelium (8, 22) verstanden werden kann, aber auch, weil sie den Drang zum Schreiben artikuliert. Der Akt dieses Schreibens besteht nur darin, das Wort »Laune« (»whim«) auf den Türpfosten zu schreiben, aber dieser Akt spielt auf einen religiösen Subtext bestimmter Rituale an, bei der Botschaften an die Tür geschrieben werden. Cavell übersetzt diese Passage in »The Argument of the Ordinary« in Anlehnung an den Begriff der Neigung bei Wittgenstein auf folgende Weise:

»There is nothing I can say in general why I write as I do, speak the way I speak. At this stage, or at any other, it may reduce for you to a matter of my whim, or say inclination. Yet to say why I write is in a sense what I explain all day, in every word I write, so that it may clarify itself at any moment« (Cavell 1990a, 97f).

Laune hat in dieser Interpretation nichts mit dem Wunsch zu tun, die Welt zum Objekt ästhetischer Projektionen zu machen. Laune verweist eher auf die Schwierigkeit, dem Sprechen über Kunstwerke Autorität zu geben. Es ist unmöglich, so zu sprechen, dass die berechtigten Einsprüche von Theorien abgewiesen werden können. Es ist aber möglich, zu autorisieren, *warum* gesprochen wird. Dieses Sprechen gaukelt sich keine Selbstgewissheit vor, aber dennoch verzichtet es auf den expliziten Hinweis, dass es nur eine Version einer Ansicht wiedergeben kann. Es ist keine Laune, die sich auf die einfache Sicherheit einer unverfänglichen Subjektivität zurückzieht. Sich auf Intuitionen zu verlassen und ihnen zu folgen zieht auch die Verantwortung nach sich, sichtbar zu werden, zu kommunizieren, zu rechtfertigen. Es ist wichtig, zu verstehen, dass bestimmte Ansichten, die etwa in »The World Viewed« zu finden sind, auch die Enttäuschung wiedergeben, den Kontakt zu einer Lebensform verloren zu haben oder dass es ein Interesse an einer theoretischen Rückständigkeit geben kann, wenn die Theorie zu wenig über die Beziehung zu einem Gegenstand zum Ausdruck bringt. Die größte Gefahr für das moralische Leben besteht darin, wie Thoreau es beschreibt, das Leben wie so viele andere in stiller Verzweiflung zu leben. Cavell weist darauf hin, dass dieses Verstummen auch einschließt, dass wir nicht wissen, was wir mögen oder was wir wünschen (Cavell 2004, 98). Die Eigenart unseres »Mögens« zu erforschen hat Simon Frith von den Cultural Studies gefordert. Populärkultur erlaubt es uns, unsere eigene Stimme im Genuss wiederzufinden, weil sie uns die Möglichkeit gibt, aus einer Vielzahl von Gegenständen von *dem* gefunden zu werden, dem wir unse-

re Liebe und unser Interesse schenken wollen. Es gibt eine von Cavell beschriebene ethische Dimension im ästhetischen Genuss, weil er zu einem Medium des Ausdrucks unserer Beziehung zu uns selbst, zu anderen und zur Welt werden kann. ◀143

In seinem Text über *GASLIGHT* (1996) spricht Cavell davon, dass die viktorianische Welt des Films von einem diffusen Lichtschein erleuchtet wird, der genau jene Mischung von Dunkelheit und Helligkeit erlaubt, die Paulas widersprüchlichen Existenzbeweis in ihrer Rachearie ermöglicht. Letztendlich ist es das Licht von Film selbst, das eine Erscheinung in einem Film zu einem »bewegten und bewegenden Bild von Skeptizismus« werden lässt und die Figuren und die Betrachter wahnsinnig zu machen droht (ebd., 69). Der Film ist also gewöhnlich genug, um uns das Außergewöhnliche des Gewöhnlichen nahe zu bringen.

Dass das Fernsehen auf ähnliche Weise gewöhnlich und ungewöhnlich genug ist, werden die folgenden Lesarten zeigen. Und diese Lesarten beziehen sich auf die Vorstellung, dass das Fernsehen ähnlich wie Film zu einem Medium unseres Denkens wird. Die Arbeit folgt einem Interesse für das Fernsehen der Serien und versucht Möglichkeiten zu finden, dieses zu artikulieren. Die Arbeit interessiert sich aber auch für den irritierenden Aspekt, dass es keine Fernsehkritik gibt und sie stellt die Frage, ob es das Medium, wie der vom Fernsehen enttäuschte Serge Daney andeutet, auch nicht verdient.

Cavell betreibt im Grunde genommen eine auf sich selbst bezogene Rezeptionsforschung, die die Kontexte der eigenen Erfahrung beschreibt, aber dennoch – in dem Wunsch, diese Erfahrung mitzuteilen und über Subjektivität hinauszugehen – Exemplarität für sich beansprucht. Die folgenden fünf Lesarten von Fernsehserien versuchen über Subjektivität hinauszugehen und das Vergnügen an diesen Serien zu kommunizieren. Denn Fernsehen ist ein kommunikatives Medium, nicht nur weil es über die Welt informiert, die es überwacht. Horace M. Newcomb und Paul M. Hirsch haben in einem wichtigen Text der Fernsehtheorie das Medium als ein kulturelles Forum bezeichnet. Fernsehen bricht zum Beispiel in der Sitcom durch bizarre Einfälle unser Denken auf und lädt uns zu einer kommunikativen Auseinandersetzung mit uns selbst und mit anderen ein. Es bezieht nicht eindeutig Stellung, aber es ermutigt uns zu Kommunikation (Newcomb/Hirsch 1992, 94f). Das Unterhaltende stiftet dazu an, dass wir uns über das Fernsehen unterhalten möchten, und von diesem Impuls ist auch diese Arbeit geprägt.

Diese Lesarten behaupten nicht, von einer Ursprünglichkeit oder Unmittelbarkeit der Erfahrung angeleitet worden zu sein, sondern sie versuchen auch die ambivalenten Momente, die zu einer intensiven Kunst- oder Unterhaltungser-

fahrung dazugehören, zu thematisieren. Es sollen also im Vorbeigehen Fragen behandelt werden, die die Theorie und die kulturellen Rahmungen von Fernsehen und seine Ästhetik betreffen. Das Gewöhnliche ist dabei eines der wichtigsten wiederkehrenden Motive der Untersuchung, aber auch hier wird auf eine einfache Bestimmung des Gewöhnlichen verzichtet. Vielmehr sind es fünf unterschiedliche Aspekte des Gewöhnlichen, die für die Lesarten jeweils bestimmend sind: (1) Das Gewöhnliche wird realistisch als Alltag im Ausnahmezustand in *EMERGENCY ROOM* überaus aufwändig und selbstbewusst inszeniert. (2) *GILMORE GIRLS* versucht das Gewöhnliche auf ästhetisch nachhaltige Weise als das Ursprüngliche, aber auch als das ›Nette‹ und ›Angenehme‹ zu affirmieren. (3) *KING OF QUEENS* erforscht den Alltag auf ästhetisch weniger kultivierte Weise, dafür aber genauer, und lässt vor diesem Hintergrund in verblüffenden Bildeinfällen und Inszenierungen die Kunst auf unmittelbarere Weise in den Alltag einfallen. (4) *SEVENTH HEAVEN* ist von einem plumpen, ungelungen, schematischen Realismus geprägt, der allerdings umso intensivere Realitätseffekte ermöglicht. (5) *24* schließlich zeichnet in einer äußerst ausgeklügelten Ästhetik ein umso erschreckenderes Bild einer bedrohlichen, überwachten und zu überwachenden Welt, die eher als Negation alles Gewöhnlichen zu verstehen ist. Die sie verbindenden Formen des Gewöhnlichen finden sich darin, dass diese Gegenstände im Fernsehen erscheinen, ohne wirklich als das Besondere gerahmt werden zu können, und dass diese Erscheinungsformen den Beschreibenden herausfordern. Die Lesarten versuchen vor allem den Punkt zu beschreiben, der dazu geführt hat, von den Bildern berührt zu werden. Was dabei jeweils den Anlass für dieses Interesses an den Serien gibt, variiert deutlich: mal sind es zufällige Momente; mal ist es eine Reihe von intimen Augenblicken, die mit der langen Dauer einer Serie intensiv kontrastieren und über eine Unzahl von zusammenhängenden Stunden verteilt sind; mal sind es sehr eindringliche und überlegte Darstellungen der Serien von unseren Lebenszusammenhängen und von welchen menschlichen Defiziten und Zufälligkeiten diese bedroht sind.

7.1 ER (1994-2009) – Der ästhetische Notfall

ER (DT. TITEL EMERGENCY ROOM – DIE NOTAUFNAHME) gehörte in den 1990er Jahren zu den erfolgreichsten Serien des amerikanischen Fernsehens. Die Serie porträtiert die Angehörigen der Notaufnahme des County General Hospital in Chicago. Zu den wiederkehrenden Figuren gehören die Ärzte, Praktikanten, Schwestern, Pfleger, weitere Angestellte und auch Rettungskräfte, die Patienten in das Krankenhaus bringen. Die Serie ist vor allem auf das Leben innerhalb der Notaufnahme konzentriert, Figuren wie Patientinnen und Patienten bleiben meist Episode. Die zentralen Figuren werden über einen langen Zeitraum behutsam entwickelt, was der meist melodramatischen Serie eine komplexe Charakterdramaturgie ermöglicht. Die erste Generation von Figuren wurde im Zeitraum der Serie bereits einmal nahezu komplett ausgetauscht. Bekannt ist die Serie vor allem wegen des hohen Produktionsaufwands, mit dem die Episoden gedreht wurden, und wegen des neuartigen, visuellen Stils: In ausgeklügelten Plansequenzen fährt eine entfesselte Kamera durch das turbulente Geschehen im Set und zieht den Betrachter in die Handlung hinein. Die Serie hat lange Zeit der Konkurrenz und schwindenden Einschaltquoten getrotzt, hat aber 2008 ihr endgültiges Ende gefunden.

Was das Erzählen und vor allem auch die Länge der Erzählung angeht, übertrifft das Fernsehen, wie in der bereits zitierten Äußerung von Chris Marker anklingt, das Kino. Die klassischen Hollywoodfilme, die sich in so wenig unterschieden, aber doch so unterschiedlich sein konnten, weil sie ihre Zuschauer auf immer neue Weise mit ihrer Welt in Beziehung zu setzen verstanden, hatten noch diese Fähigkeit des Erzählens. Der auf Effekte und Ereignisse (auf das Ereignis seiner eigenen Projektion) konzentrierte Unterhaltungsfilm von heute beherrscht dagegen das Erzählen, so deutet Marker an, nicht mehr. Dem Fernsehen gelingt es in seinem Interesse am Erzählen, die Aufmerksamkeit auf einen Charakter zu lenken, der sich in der dargestellten Welt entfalten kann. Fernsehen ist nicht allein an der Wiederholung und Vorführung von Zuständen interessiert, sondern kann auf sehr eigene, hintergründige Weise über einen langen Zeitraum lebendige Charaktere zeichnen. Diese Möglichkeit des Fernsehens koppelt sich in EMERGENCY ROOM an einen äußerst dynamischen, ästhetisch innovativen und vor allem auffälligen Fernsehstil, der einen Großteil des Reizes dieser Serie ausmacht. Die Charaktere dürfen nicht einfältig gezeichnet werden, sie müssen schon allein deswegen Komplexität und Tiefe haben, damit

sich die Handlung über so lange Zeit erstrecken kann und das Interesse der Zuschauer aufrechterhalten bleibt.

Ambitionierte Serien wie ER stellen jedes Konzept für eine Aneignung von Fernsehen auf den Kopf. Es wird kein Grund mehr dafür benötigt, die Serie lesbar zu machen, sie markiert sich überdeutlich als Text von Beginn an. Jedes mit den Cultural Studies oder anderen ›wohlmeinenden‹ Kulturtheorien entwickeltes Beschreiben und Interpretieren gerät hier an seine natürliche Grenze. Die Serie hat sich, wie Clélia Cohen in den *Cahiers du Cinéma* schreibt, von den Regeln des »petit écran« emanzipiert und einen Stil entwickelt, in dem sich Beweglichkeit

und Dynamik mit dramaturgischer Rigorosität verbinden (Cohen 2003, 33). Das Fernsehen, dieses ästhetisch armselige Medium, ist erwachsen geworden, was aber nicht automatisch bedeutet, dass es besser geworden ist.

Diese neuen Ansichten des Fernsehens kollidieren mit dem klassischen Verständnis von der Armseligkeit seiner Ästhetik, die sich für John Ellis vor allem in der Differenz zwischen Filmbild und Fernsehbild zeigt: Das Fernsehbild hat eine schlechtere Auflösung, es ist kleiner und es hat weniger Macht über seine Zuschauer, weil der Überwältigungseffekt durch Ansichten von Dingen, die größer sind als man selbst, fehlt. Im Kino gibt es den Einzelgegenstand, im Fernsehen ist der Einzelgegenstand auf die Rahmung einer Serie angewiesen, die sein Bild gewissermaßen vervollständigt (Ellis 2002, 58f). Auch Cavell hat wie viele andere diese Armseligkeit im Kontrast zum Kinobild herausgestellt und daran narrative und motivische Eigenheiten festgemacht.

Für den Betrachter gibt es (mittlerweile?) ein visuell befriedigendes Fernsehbild. Daher ließe sich die Frage stellen, ob dieses andere, neue Fernsehen die dem Medium zugeschriebenen Defizite überwindet, ob beispielsweise aus dem von Cavell beschriebenen Überwachen ein visuell befriedigtes Sehen, ein Betrachten im Sinne des Kinos wird. Aber wichtig ist auch folgende, seltener gestellte Frage zu beantworten: Wie konnte das Fernsehen seinen *look* ändern, ohne dass sich die Formen seiner Projektion wesentlich geändert haben? Es handelt sich, im Wesentlichen, noch immer um denselben Bildschirm und um dieselbe Bildqualität. John T. Caldwell beantwortet dies mit dem Hinweis darauf, dass die ästhetische Emanzipation des Fernsehens nicht an der Größe des Bildschirms und der Form der Bildübertragung gelegen hat (auch wenn Flachbildschirme, bessere Übertragungstechniken und die DVD-Heimkinosets uns suggerieren, Fernsehen könne und müsse das Kino nach Hause bringen), sondern dass es vor allem Neuerungen in der Produktion sind, die neue Bilder hervorbringen und seine ästhetische Armseligkeit kompensieren. Dazu gehören unter anderem computerbasierte Schnitttechniken, Möglichkeiten elektronischer Nachbearbeitungen, aber auch, dass Filmmaterial lichtempfindlicher und erschwinglicher für die Fernsehproduktion geworden ist. Diese Errungenschaften haben das Aussehen des Fernsehbildes bei gleichbleibender Übertragungstechnik verändert und zur Ausbildung eines differenzierten, nicht mehr defizitären visuellen Stils des Fernsehens beigetragen (Caldwell 2002, 185f). Caldwell weist aber auch darauf hin, dass die stilistischen Veränderungen und das Verständnis von Fernsehen nicht von technischen Neuerungen determiniert sind, sondern auch Wünsche des Publikums und veränderte Vorstellungen der Produzierenden wiedergeben. Auf jeden Fall wird hier deutlich, dass nicht allein die Größe des Bildschirms die Erscheinungsform des Fernsehens

bestimmt. Und ebenso sind die ästhetischen Überwältigungseffekte bewegter Abbildungen nicht einzig davon abhängig, ob die Menschen auf der Leinwand oder dem Bildschirm größer oder kleiner sind als ihre Zuschauer. Eine Serie wie 24 ist dafür ein sehr gutes Beispiel: Der Multi- oder Split Screen setzt uns noch kleinere Bilder vor. Dennoch führt dies nicht zu einer visuellen Armut, sondern vielmehr wird dadurch die sinnliche Textur des Bildes verdichtet. Das gibt der Serie ein nicht mehr ausschließlich am cinematischen, sondern am eigenen Stil orientiertes Aussehen. Dieses Bild des ›neuen‹ Fernsehens, so lässt sich postulieren, lässt nichts offen und vermissen; es ist audiovisuell zutiefst befriedigend und transzendiert damit die Beschränkung des engen Fernsehrahmens. Ein Indiz dafür ist, dass das Format dazu aufzurufen scheint, in einem anderen Modus betrachtet zu werden, weswegen viele der neuen Serien auch als DVD sehr erfolgreich sind.

Aber ästhetische Besonderheit wird in kritischen Betrachtungen einer postmodernen Ästhetik als die Folge eines Zwangs zur Unterscheidung von Kunstformen in einer diversifizierten Fernsehökonomie betrachtet. Dies entspricht der Kritik von Fredric Jameson, nach der die spätkapitalistische Kulturproduktion die irritierenden Momente avantgardistischer Kunst aufnimmt, sie in ihre Warenzirkulation einspeist und damit betäubt, was an ihnen irritiert hat (Jameson 1984, 56). Auch Jim Collins spricht in seiner Kennzeichnung des postmodernen Fernsehstils unter Bezugnahme auf Jameson von einer »commodification of culture«, welche die Vergangenheit einer Kunstform aufzehrt (»cannibalization of the past«) und nur noch an einer Form von Heterogenität um der Unterscheidung Willen interessiert ist (Collins 1992, 339). Collins beschreibt das postmoderne Fernsehen als von einem Prozess der Absorbierung technischer und stilistischer Neuheiten und deren Verarbeitung bestimmt, wobei diese Neuheiten nichts mit den ästhetischen Motiven zu tun haben, die sie hervorgebracht haben:

»In the same way that a figure of speech enjoys a certain novelty at its initial appearance but then begins to become absorbed into the category of the already familiar, the ›figures of technology‹ that produce an initial disorientation are quickly made manageable (*secondarized*) through different strategies of absorption as they are worked over by popular texts and popular audiences« (ebd., 332).

Aber Collins weist auch darauf hin, dass die Anwendung stilistischer Neuheiten den Text und seine Darstellungsstrategien nachhaltig verändert, weil dieser stärker in Verweisungszusammenhängen steht und deutlich macht, dass er das Produkt dieser Darstellungsstrategien ist. Das ist zwar nicht, was häufig behauptet wird, als eindeutige Kritik an der Natur von Repräsentation zu verste-

hen, aber es schafft dennoch neue Bedeutungen. Das »the already said« wird zum »still being said«, was bedeutet, dass die Imagination durch diese stilistischen Auffälligkeiten ermutigt wird, aber immer auch von der ambivalenten Beziehung auf andere Texte, darauf, dass etwas schon gesagt wurde, markiert ist (ebd., 333). Dies lässt sich an der ›Naturalisation‹ bestimmter Stilmittel erläutern. So lässt sich die bewegte Kamera auch als Bestandteil einer Bildrhetorik betrachten. Die Reize der akkuraten Bewegungen einer Steadycam, die zuvor im Fernsehen nicht zu sehen waren, greifen zwar auf unmittelbare Weise auf ihre Betrachter über, aber die Betrachter sehen auch, dass diese Bewegungen in unzähligen anderen Serien wiederkehren und etwas imitieren, das aus dem Fundus der Filmkultur stammt. Sie sehen also, dass diese Kameraführung als Darstellungsmittel zum Bestandteil einer Bildrhetorik geworden ist, die man anwenden oder auch nicht anwenden kann.

In einem sehr schönen Text von Jeffrey Sconce, der sich mit einer von ihm als »smart film« bezeichneten Form des postmodernen Kinos beschäftigt, wird eine Melancholie angesprochen, die mit bestimmten Filmen in Zusammenhang steht. **1144** Die Melancholie resultiert daraus, dass der Betrachter mittlerweile »semiological skills« hat, also darin geschult ist, Zeichen zu lesen und Texte zu dekodieren und die zahlreichen Paratexte und intertextuellen Beziehungen eines Films zu erkennen. Aber die größere Vielfalt der Darstellungsoptionen löst nicht nur kognitive und sinnliche Reize aus, sondern eben auch das oben angesprochene Gefühl, dass alles bereits gesagt ist. Das heißt auch, alles ist Form, die eine andere Form inkorporiert, und es gibt in der Politik wie in der Gesellschaft und der Ästhetik gleichermaßen keinen Referenten mehr, sondern nur noch Rhetorik. Dieses Gefühl wirft die Frage auf, wie überhaupt noch überzeugend kommuniziert werden könne: »How does one act in a world where all is gesture? How does one tell stories in a world where all aesthetic and political strategies are ultimately tired and predictable?« (Sconce 2002, 368f) Die Antwort auf diese Frage lautet, dass mit der Verfügbarkeit von Darstellungsoptionen auch eine Ironie der eigenen Existenz gegenüber zum Ausdruck kommt, die nicht nur als eine Form des Ausweichens verstanden werden muss, welche den Menschen das Stimmrecht auf dieser Welt entzieht. Die Ironie selbst ist so etwas wie die Artikulation einer Stimme, die sich in der Welt positioniert: »As a gesture, irony [...] is not a passive retreat from politics but a semiotic intervention within politics« (ebd.). In diesem Sinne ist die Geste des »foregrounding of intertextuality«, das für Collins (1992, 334) das deutlichste Zeichen des neuen, postmodernen Qualitätsfernsehens ist, mehr als nur eine künstlerische Geste. Die Geste verweist darauf, dass unsere Kultur von Rhetorik bestimmt ist. Sie erkennt aber auch an, dass wir in diese Kultur wie in eine Sprache als Le-

bensform verstrickt sind (und es immer schon waren), und dies als Teil unserer Menschlichkeit akzeptieren müssen, um darauf reagieren zu können.◀145 Das bedeutet, dass die Frage von *Stil* im Fernsehen, wenn es postmoderne Ästhetik adaptiert, nicht nur als ein Versuch der Unterscheidung betrachtet werden darf und kann, sondern in den Alltag einer veränderten Kultur und Fernsehästhetik eingebunden ist.

Jeremy G. Butler zählt in seinem Artikel in der Zeitschrift *Screen* einige Besonderheiten des visuellen Stils von ER auf: Die Serie hat aus Gründen der Produktdifferenzierung einen dem Kino ähnlichen Stil im sogenannten »single camera modus« adaptiert (Butler 2001, 314). Der Stil unterscheidet sich, so Butler, von dem, was David Bordwell den »planimetric style« von Filmerzählungen nennt. Der »planimetric style« ist davon bestimmt, dass im Studio die vierte Wand und die Decke fehlen, damit das Areal besser ausgeleuchtet werden kann. Daher werden bestimmte Bewegungen und Einstellungen vermieden. In ER gibt es geschlossene Studiosets, das heißt, es gibt die vierte Wand ebenso wie die Decke, so dass die Serie an diese stilistische Ökonomie nicht gebunden ist (Butler 2000, 315). Das bedeutet zwar, dass die Serie immer im »flat key« ausgeleuchtet ist, es keine dramaturgische Lichtsetzung gibt, weil es nicht möglich ist, eine aus dem Off operierende, nicht-diegetische Lichtquelle zu nutzen. Dafür ermöglicht die sich frei durch das Set bewegende Kamera eine neue Form des Erzählens:

»In multiple-camera shooting, two or three cameras peer into a set from outside its absent fourth wall – seldom entering the space of the set. [...] ER breaks the virtual proscenium and positions cameras within the set. This has a significant impact on the way that stories are told in ER« (ebd., 317).

ER kann beispielsweise mit der sich im Set bewegenden Steadycam auf flexible und elegante Weise den »point of view« innerhalb einer Szene wechseln. Die Steadycam erlaubt außerdem aufwendige Plansequenzen im Stil von Regisseuren wie Jean Renoir oder Orson Welles (ebd., 319). Butler spielt hier auf eine Ästhetik des Realismus an, die von André Bazin definiert wurde. Bazin bezeichnet mit einem Kino der langen Einstellungen und der Plansequenzen, das die Arbeiten Renoirs, Welles, aber auch des Neorealismus auszeichnet, eine wichtige Entwicklungsstufe in der Evolution der Filmkunst – ein Kino der Wahrnehmung, das sich den sinnlichen Reizen der Wirklichkeit annähert und den Betrachter herausfordert (Bazin 1985, 73f). Diese Anwendung der Steadycam überführt ER aber nicht nur auf das Feld des Realismus, sondern hat auch, so Butler, einen zwiespältigen Effekt. Denn einerseits korrespondiert der Stil auch mit der Tendenz des Fernsehens, »liveness« und Direktheit vorzuführen und da-

durch vergessen machen zu wollen, dass das Gezeigte das Produkt einer Repräsentation ist. Andererseits ist dieser Stil, bei allem Realismus, der ihm zugesprochen werden kann, so auffällig, dass die Kunstfertigkeit der Anwendung seiner Mittel in den Vordergrund tritt und dadurch gerade eben nicht vergessen wird, dass das Gesehene das Produkt einer Inszenierung ist (Butler 2000, 320). Wir sehen also durch die Inszenierung auf die Welt, aber wir sehen auch das, durch was wir sehen. So wird ER zu einem ästhetisch hochkomplexen Gebilde, das ebenso realistisch wie ästhetisch autonom erscheint und daher auf eigentümliche Weise die Gedanken seiner Zuschauer bewegt. Es sind immer die Charaktere und Ereignisse und zugleich die Ästhetik und die stilistischen Auffälligkeiten einzelner Folgen, die den Zuschauer interessieren, was bedeutet, dass der Zuschauer zwischen Distanz und Unmittelbarkeit oszilliert.

V. F. Perkins, ein aus der Filmkritik stammender Filmtheoretiker, dessen 1972 erschienene Arbeit »Film as Film«, wie unter anderem Noël Carroll (1988, 174) beklagt, viel zu wenig Anklang in der Filmwissenschaft gefunden hat, beschreibt sehr ausführlich dieses Wechselspiel zwischen Realismus und ästhetischer Autonomie. Perkins entwirft eine »synthetische« Kritik, die diese beiden Tendenzen des Filmischen, Autonomie und Realität, zu vereinen sucht (Perkins 1972, 26). Der Kontrast lässt sich folgendermaßen bestimmen: Es gibt die Realitätseffekte von fotografischen Abbildungen und zugleich die Tendenz, diese in ein autonomes, geschlossenes Symbolsystem einzuschließen, dessen Wirklichkeit erst dann als wirklich erkannt ist, wenn sie eine intensive Wirkung entfaltet (die Wirklichkeit beglaubigt sich auf rhetorische Weise als wirklich und nicht allein auf den Abbildcharakter bezogen). Ein Effekt dieser Geschlossenheit führt Perkins dazu, ähnlich wie Cavell die Leinwand als Schutzschild gegenüber einer Welt zu beschreiben, an der wir in einer modifizierten Subjektivität, welche die Erfahrung nicht dispensiert, Anteil haben (ebd., 72).

Perkins versteht seine Arbeit vor allem als eine Theorie der Filmkritik. Es ist aber auch eine Arbeit, die auf sehr überzeugende Art die Unterscheidung zwischen Kunstfilm und Unterhaltungsfilm aufzuheben versucht, sie als gleichrangig sieht und beiden unterschiedliche Publika und eine durch unterschiedliche Diskurse gerahmte Komplexität zuspricht (ebd., 162f). Er versucht mit dieser Theorie vor allem dem Unterhaltungsfilm gerecht zu werden, der, anders als der Avantgardefilm, auf viel komplexere Weise dieses Wechselspiel zwischen den Realitätseffekten und der künstlerischen Autonomie betreibt: »Film often seems to upset the balance of pleasure and instruction. Our experience becomes so diverting that the possibility of an underlying profundity is too easily dismissed« (ebd., 137). Weil Unterhaltungsfilme oftmals besser sind als ihre Regisseure (ebd., 175) und weil das, was sie mit uns machen, auf

keine eindeutige künstlerische Strategie zurückzuführen ist, **146** plädiert Perkins ähnlich wie Cavell dafür, dass wir uns mit der Erfahrung eines Films beschäftigen:

»Film is distinguished by the directness with which the experience, the vision is represented. There seems to be no intermediate stage between the artist's statement and our reaction. We are not aware of ›reading‹ the image. No act of interpretation, no effort of imagination or comprehension seems needed. It's all there in front of me« (ebd., 138).

Perkins fordert, dass wir uns zunächst nur auf die Erfahrung eines Films beziehen, dass sich der Kritiker als ersten Schritt gar in den Zustand einer ›naiven‹ Zuneigung zurückversetzt. Dies erlaubt die Feststellung, an einem Film Vergnügen gefunden zu haben, ohne rechtfertigen zu müssen oder erklären zu können, warum ein Film gefallen hat (ebd., 156). Diese Kritik bindet sich oft an besondere Momente der Verschränkung von Erfahrung und Film an:

»Extended and shaped throughout the whole picture, such moments compose a unity between record, statement and experience. [...] When such unity is achieved, observation, thought and feeling are integrated: film becomes the projection of a mental universe – a mind recorder« (ebd., 133).

In diesen gelungenen Momenten scheint Film als »mind recorder« nicht Erfahrung zu reproduzieren, sondern vielmehr Erfahrungsweisen und -qualitäten. Dementsprechend ist die filmische Erfahrung nicht als Ersetzung von Erfahrung zu betrachten, sondern als eine Hinzufügung (einer anderen Form) von Erfahrung. Ein Film kann nicht einfach Wirklichkeit ausradieren oder unseren Wirklichkeitssinn suspendieren, sondern er muss eine kohärente Geschlossenheit seines Symbolsystems als Belohnung für unsere Partizipation anbieten. Und dieses Empfinden von Kohärenz steht immer in unmittelbarer Verbindung mit der an den Film herangetragenen Erfahrung (ebd., 137).

Cavell hat häufiger genau diese Verschränkung von Erfahrung und Film als Ausgangspunkt seiner Interpretation hervorgehoben und es ebenso abgelehnt, die Besonderheit eines Films auf eine eindeutige, leicht zu identifizierende ästhetische Eigenschaft zurückzuführen. **147** Wenn wir uns nun in der Lesart von ER als einem anderen Vertreter des Erzählens mit bewegten Bildern auf dieses Wechselspiel zwischen zwei gegenläufigen Tendenzen von Künstlichkeit und Realismus beschränken, bedeutet das nicht, dass der Stil keine Bedeutung hat. Es bedeutet vielmehr, dass er eine schwerer zu lesende Bedeutung hat, die erfordert, dass wir uns in der Beschreibung letztendlich auch auf die unterhaltende Erfahrung dieser Serie beziehen müssen.

Die Ambivalenz dieses Stils, der unsere Position als Zuschauer modifiziert, aber nicht absichert (er ist nicht dazu da, die Wirklichkeit des Dargestellten zu beglaubigen), wird schon allein daran deutlich, dass ER oft etwas macht, was John T. Caldwell als die vom Qualitätsfernsehen angewandte Strategie des »emmy bait« bezeichnet (Caldwell 1995, 62). Caldwell meint damit, dass etwa bestimmte Folgen einer Serie wie M.A.S.H von der Ästhetik der anderen (unscheinbareren) Folgen auf überdeutliche Weise abweichen. Diese Folgen sollen als »showcases« die Serienästhetik nobilitieren, um die ästhetische und kulturelle Anerkennung in der Form eines Emmys, des wichtigsten amerikanischen Fernsehpreises, zu erhalten. Interessanterweise bezieht sich diese Strategie auf ein Fernsehen der 1960er und 1970er Jahre, das, so Caldwell, Kunst nur als »altered state«, als das Andere und Besondere kennt und nicht völlig in seine Erzählformen zu integrieren versteht. Erst das Fernsehen, das eine höhere Stufe des televisuellen Stils erreicht hat, was bei Caldwell mit einer Serie wie HILL STREET BLUES Mitte der 1980er Jahre beginnt (Caldwell 1995, 64), ist nicht mehr darauf angewiesen, Kunst als das Deviante und Außergewöhnliche zu präsentieren. Hier hängt die Erzählung vom Look ab, der vorher von den Fernsehkünstlern festgelegt wurde und als Stil in den Vordergrund tritt. Bei diesem Stil wird die besondere *showcase*-Episode im Grunde genommen nicht mehr benötigt, da jede Folge, jede Erzählung und jede Einstellung und Bewegung den besonderen Stil der Serie überdeutlich herausstellen.

Auch ER hat einen Look, der seine Erzählung in jedem Moment bestimmt, aber ER kennt noch immer oder schon wieder (weil Stil allein vielleicht nicht mehr genügend Aufmerksamkeit erzeugt) die besonderen Abweichungen. Die Serie führt immer wieder für eine ganze Folge Erzählexperimente durch, die dazu dienen, das an sich schon komplexe Format noch komplexer zu machen und den Zuschauer zu irritieren. Am deutlichsten und wirksamsten geschieht dies wohl in der legendären Folge AMBUSH (Episode 71, 1997), die live gedreht und zu Beginn der vierten Staffel gesendet wurde – ein besonders intertextuelles Moment, das auf die Tradition der Live-Dramaturgie im klassischen Fernsehfilm verweist. Die Folge HINDSIGHT (Episode 190, 2002) wird rückwärts erzählt. Wir sehen die Ereignisse, die vom verhängnisvollen Unfall Dr. Kovacs bis zu dem Moment führen, in dem er den Fehler macht, der seine Krise und den Unfall verursacht, in der umgekehrten Chronologie. Die zum Look der Serie im Kontrast stehende »besondere« Ästhetik dieser Folge scheint sich auf die Filmkultur zu beziehen. Filme wie Tarantinos RESERVOIR DOGS (1992) oder Christopher Nolans MEMENTO (2000) haben die Auflösung der zeitlichen Ordnung filmischer Erzählung zu einem Bestandteil der Populärkultur werden lassen. Auf eine ähnliche Weise orientiert sich die Folge SECRET AND LIES (Episode 174, 2002) an der

Filmkultur. Darin finden sich Dr. Kovac , Dr. Lewis, Dr. Carter, Schwester Abby und der afroamerikanische Assistenzarzt Gallant in einem verlassenen Schulraum wieder, nachdem sie wegen einer Disziplinarstrafe zu einer Schulung abgeordnet worden waren, aber der zuständige Lehrer nicht eingetroffen ist. Diese Folge wird zu einem statischen Kammerspiel voller innerer Konflikte und verblüffender Wendungen. Die Folge schließt an BREAKFAST CLUB (John Hughes, 1985), einen Klassiker des sogenannten Bratpack-Films der 1980er Jahre an. Der überdeutliche Wiedererkennungswert ermöglicht es ihr, auf diese Weise aus der Erzählordnung hinauszutreten.

Aber zum Teil sind diese Spielereien weniger von der Ähnlichkeit zu anderen Erzählformen bestimmt, sondern erhalten eine intensive Bedeutung für die psychologische Zeichnung der Charaktere. In der Folge TAKE THESE BROKEN WINGS (Episode 47, 1996) entpuppt sich das Voiceover von Dr. Susan Lewis, das die Erzählung der Folge rahmt, als eine quälende Selbstbetrachtung, die sie zur Verarbeitung eines Verlustes für einen Therapeuten auf ein Diktiergerät spricht. ◀148 Hier wird überdeutlich, auf welcher eigenartigen Weise die Serie uns mit diesen Spielereien anzusprechen versteht, indem sie nachträglich alle Ereignisse als Produkt der Fantasie oder der Imagination einer Figur erscheinen lässt und somit auf nachhaltige, aber nicht aufdringliche Weise einen ambivalenten Status der Bilder markiert. Abgesehen von der Herausstellung der Besonderheit eines Stils geht es hier auch einfach um die Lust des Fernsehens zu erzählen, uns mit Menschen bekannt zu machen, ihnen Tiefe zu verleihen, unsere Gedanken auf eine Weise zu erregen, dass wir bereit sind, ihnen über einen langen Zeitraum unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist aber eine Aufmerksamkeit, die sich immer in Frage stellt, etwa wenn die Zuschauer die treffliche Erzählung einer Folge goutieren und damit das Interesse weg von den Figuren auf die Inszenierung gerückt wird oder wenn sie bestimmte Szenen und Folgen zu sehr von ästhetischen Kunstgriffen eingerahmt empfinden und die Handlungen der Charaktere dadurch an Überzeugungskraft verlieren. Diese Beschreibung von ER scheint stärker als die Filme, mit denen sich Cavell beschäftigt, zu fordern, sich auf den Stil zu beziehen. Ich habe versucht, diesen Stil auf den letzten Seiten zu skizzieren. Aber warum geschieht dies in dieser Ausführlichkeit? Reicht es nicht zu sagen, dass mir die Serie gefällt? Könnte ich dann nicht die Frage, wie erzählt wird, überspringen und mich hemmungslos und ausführlich mit dem beschäftigen, was erzählt wird – also mit den Vorstellungen von Figuren, die durch das Format erschaffen werden und eine psychologische Komplexität erhalten, die sie wirklichen Menschen vergleichbar macht? Vielleicht glaube ich, mich deswegen so ausführlich mit dem Stil beschäftigen zu müssen, weil ich die Aufmerksamkeit, die ich der Serie widme, im

gleichen Maße von dem Stil autorisiert wie von ihm gefährdet empfinde. Fernsehserien begegnen uns in dem ungesicherten Rahmen eines zwiespältigen Mediums, das Kunst ermöglicht, ohne auf eine kunstsichernde Institution oder Situation angewiesen zu sein. Sie verlieren aber den Akzent ihrer Voraussetzungslosigkeit, wenn die Kunst sichtbar wird und so aus der Serie ein wöchentliches Ereignis wird, das aus der Welt hervorgehoben erscheint. Die Serie dokumentiert dann nicht mehr die von Cavell erwähnte Ereignislosigkeit der Welt. Etwas knapper ausgedrückt: Wechselt die Serie allzu deutlich auf das Terrain des Ästhetischen hinüber, hat es das Terrain des Fernsehens verwandelt. Das heißt, sie hat den Rahmen nachhaltig verändert, in dem die Serie erscheint. Aber noch verhängnisvoller und problematischer erscheint mir die Tatsache, dass diese Serie in ihren einzelnen Folgen so viele signifikante, erregende Momente enthält, dass jedes Reden über ihre Kunstfertigkeit ins Leere laufen muss. Ihre Kunst ist so überdeutlich, dass sie sich wieder vor unseren Augen verbirgt, das heißt gewöhnlich wird. Eine durchschnittliche, zufällig herausgegriffene Folge wie *RESCUE ME* (Episode 142, 2000) führt dies wie so viele andere Episoden mit Nachdruck vor: Abby ist mit ihrer von Sally Field gespielten, psychisch kranken Mutter konfrontiert; Dr. Benton und seine Freundin Cleo haben eine Auseinandersetzung über latenten oder offenen Rassismus gegen Afroamerikaner; Dr. Chens Mutter erfährt von der Schwangerschaft ihrer Tochter; Dr. Corday erfährt ebenfalls, dass sie ein Kind bekommen wird; ihr Ehemann Dr. Greene bekommt in derselben Folge den Befund, dass er von einem tödlichen Gehirntumor bedroht ist; Dr. Weaver steht beim Abendessen mit einer Kollegin kurz vor ihrem Coming-out; Schwester Abby wird das Opfer einer Explosion; Dr. Carter rettet einen Obdachlosen, den er zuvor durch seine mangelnde Aufmerksamkeit fehldiagnostiziert und dadurch in Gefahr gebracht hatte. Doch inmitten dieser Aufregung gibt es immer wieder intime Momente, die vielleicht aus der Nähe resultieren, die sich zwischen Betrachter und vertrauten Erzählcharakteren, die zu Figuren innerhalb ihrer eigenen Welt werden und von keinem Autor abhängig sind, entwickeln kann. Wenn man weiß, dass Dr. Greenes drohender Tod über mehr als eine Staffel die Serie beschäftigt hat, wird der eindrucksvoll inszenierte Moment, als er zum ersten Mal spürt, dass sein Kopf nicht in Ordnung ist, umso intensiver empfunden. Ebenso beeindruckend ist die Inszenierung des Moments, als er am Ende der Folge von seiner Frau erfährt, dass sie schwanger ist und in seinem Gesicht abzulesen ist, dass ihm in diesem Moment sein eigener Tod und die Freude über die Botschaft seiner Frau, die von seiner lebensbedrohenden Erkrankung nichts weiß, vor Angesicht geführt wird. Solche Szenen eignen die Serie dazu, jede an sie herangetragene Fantasie über einen Charakter in ihrer Welt zu belohnen. Was die

Inszenierung durch die unaufhörliche Rekadrierung in den Fahrten der Steadycam zu den Schauspielerleistungen beiträgt, ist, auf sehr zurückhaltende, intelligente und nuancierte Weise ihren Figuren Aufmerksamkeit zu schenken. Das ist eines der Mittel, das dieser Welt ihre überzeugende ästhetische Geschlossenheit gibt.

Bisweilen wird die Serie allerdings auch aufdringlich, gerade weil sie nicht nur Figuren Aufmerksamkeit schenkt, sondern selbst als Bestandteil des *quality television* immerzu Aufmerksamkeit für das Format fordern muss. So führt die Strategie, einem bekannten Star und Oscargewinner wie Sally Field eine Rolle zu geben, in dieser Folge zu einer allzu aufdringlichen Herausstellung dieser Figur und ihrer darstellerischen Fähigkeiten, um den Aufwand ihres Engagements zu rechtfertigen. Die Gegenwart von Dr. Chens reichen, snobistischen Eltern bringt dagegen, wie so oft, ein wenig überzeugendes, weil überkodiertes Off ins Spiel, das den Familienanschluss der Figuren zeigt. Die Familien werden zu Kontrastfiguren, die mit dem Realismus der Serie bisweilen kollidieren. Sie sollen zeigen, dass die Welt des Serienkrankenhauses sich von einer anderen Welt, die ebenfalls von der Serie inkorporiert wird, unterscheidet. So bekommen Figuren wie Doug Ross (von George Clooney gespielt), Marc Greene oder John Carter in mehreren Folgen eine problematische Familiengeschichte aufgepfropft.

Im Grunde genommen interessieren diese Geschichten herzlich wenig, was ein Indiz dafür ist, dass die Serie ein Problem hat: So realistisch sie sein mag, sie hat eine Tendenz, sich in ihre eigene Welt und Erzählung einzuschließen und sie schafft es nicht, den dadurch erzeugten Ausschluss überzeugend erscheinen zu lassen. Der von Perkins beschriebene Reiz filmischer Erzählungen, der sich aus ihrem Pendeln zwischen der ästhetischen Autonomie und den Realismuseffekten ergibt, droht hier außer Kraft gesetzt zu werden, weil die Autonomie von ER das Produkt ihrer ›ästhetisierten‹ Realismuseffekte ist. Ihr Realismus ist ihre Ästhetik, die wiederum die Wirklichkeit vertreibt.

Hier zeigt sich das größte Problem der Serie, aber auch der ambitionierten Vertreter des *quality television*. Es gibt etwas, das die Serie einschließen will, das aber ihrer Natur nach immer ausgeschlossen bleiben muss. Denn ER hat nicht nur einen ausgeprägten Stil, sondern auch einen überbordenden Narzissmus, der mit der Ästhetik der Serie zu tun hat. Was etwa Caldwell fast wie ein ›Zusichkommen‹ des Mediums Fernsehen bezeichnet, weil es einen eigenen Stil der Televisualität ausbildet, bedeutet auch, dass dieses Fernsehen die Neigung hat, die Beziehungen zu der Welt zu kappen. Der stilistische Narzissmus wird virulent, weil in der Erzählung die Charaktere so überzeugend eingefangen werden, dass das Außen entweder unauthentisch oder fremd und gar be-

drohlich wird. Der Narzissmus wird aber vor allem auch deswegen prekär, weil die Serie es nicht schafft, einen überzeugenden und lebendigen Hintergrund ihrer Charaktere zu etablieren, der aus dem narrativen System des Krankenhauses herausführen würde. Stattdessen lassen die Serie und die Figuren deutlich werden, dass sie letztendlich kein Interesse für die aufbringen, die ihren Daseinsgrund darstellen: die Patienten. Die Serie kann zwar die Charaktere, so lange ihre Probleme sich aufeinander beziehen, überzeugend inszenieren. Aber wenn Patienten ins Spiel kommen, neigt sie oft zur Melodramatik oder zur Schematisierung. Das heißt, sie kann sich auf nichts anderes als auf sich selbst beziehen, und diese überdeutliche Form des Narzissmus greift auf mich als Betrachter über. Manchmal wünschte ich mir, die Figuren würden sich nur noch mit sich selbst beschäftigen und es gäbe keine Patienten mehr.

Aber die Ursache für diesen Wunsch liegt nicht nur in einer eifersüchtigen Liebe, die keine Abwechslung erträgt. Sie liegt auch nicht ausschließlich darin, dass der von Perkins beschriebene Kontrast zwischen ästhetischer Autonomie und den Realitätseffekten eine andere Rolle spielt, weil die Wirklichkeit von der Ästhetik aufgesogen wird. Mein Wunsch hat eine viel dramatischere Ursache. Denn letztendlich entpuppt sich das Personal des Krankenhauses selbst als die größte Gefahr für die Welt. Nicht nur werden kranke, verletzte Menschen zu ihm gebracht und dienen als Material für die Erzählungen, nicht nur wird das Krankenhaus selbst mehrere Male zum Schauplatz von Katastrophen, sondern fast überall, wo die Hauptfiguren außerhalb des Krankenhauses auftauchen, in einem Café oder auf der Straße, gibt es Unglücksfälle. Das lässt nur eine Deutung zu: Die Figuren und die Serie bringen Unglück über diese Welt.

Dass die Serie Unglück über diese Welt bringt und daher meinen Narzissmus in Frage stellt, lässt sich einer medienphilosophischen Deutung unterwerfen. Cavell verweist auf einen der Wahrnehmung von Film inhärenten Narzissmus, der mit einer Kindlichkeit des Betrachtens einhergeht. »The World Viewed« spricht vom magischen Ursprung der filmischen Bilder, die für ihre Betrachter aus dem Nichts entstehen und damit eine Bedingung der Voraussetzunglosigkeit erfüllen, so dass die Bilder auf unmittelbare Weise ihre Betrachter erregen können (Cavell 1979a, 39). »Contesting Tears« weist auf die Kindlichkeit des Betrachtens hin, die sich ohne Differenzierung von den in den Filmerzählungen erzeugten Bildern begeistern lässt (Cavell 1996, 209). Es sind Bedingungen, die Filme weitestgehend nicht mehr erfüllen können, weil sie den Akzent des Gewöhnlichen verloren haben. Es sind aber auch Bedingungen, die Filme und andere Medien wie die Fernsehserie mit Mitteln, die ästhetische Autonomie erzeugen, immer wieder aufrufen können. Wenn die Serie mich auf diese Weise unmittelbar überzeugt und meine Fantasie anspricht, dann verwandelt sie

mich zugleich (was hier immer nur als eine Metapher für eine bestimmte Rezeptionsoption dienen soll) in ein Kind, das von Narzissmus bedroht ist, und in einen Betrachter, der sich allerdings diesem Kindsein stellen muss. Deswegen ist die Liebe zu der Serie auch von einem Zweifel geprägt, dem Zweifel, ob sie Anschluss halten kann an die Wirklichkeit.

Die Serie versucht immer wieder Zweifel über ihre Anschlussfähigkeit zu zerstreuen, indem sie soziale Defizite wie Rassismus, gesundheitspolitische Problematiken oder ökonomische Depravation thematisiert. Sie schafft es aber in dem Moment nicht, wenn die Probleme wie eine realistische Garnitur erscheinen, nur dazu erfunden, einen Anschluss, den die Serie ihrer Natur nach verweigert, doch noch zu erzeugen. Das ist eine verheerende Konsequenz der überzeugenden und unterhaltenden Ästhetik. Sie lässt mein eigenes Interesse an ER als problematisch erscheinen, sie macht eine allwöchentlich herbeigeführte Begeisterung für eine Erzählung, zugleich

aber auch für Leid, fragwürdig, weil sie nicht Dokumentation eines Leids bleiben kann, das es ohne sie auch schon gegeben hätte. Aber sie fordert mich auch heraus, indem sie mich dazu zwingt, über diese problematische Bedingung, die letztendlich jedes Fernsehen und jede Beteiligung an Erzählungen erzeugt, nachzudenken. Und vielleicht liegt in dieser Herausforderung an mich, die mich dazu bewegt, über mich und meine Beziehung zur Welt nachzudenken, letztendlich der unmittelbare Reiz, der in einer dominanten Stimme dieses Textes Ausdruck findet und mich dazu aufruft, die Serie nicht nur zu sehen, sondern auch zu erfahren und zu lesen.

Die Ästhetik der Serie mag sich zwar über die Jahre modifizieren, sie ist nicht mehr so stark auf die Auffälligkeit ihres Looks angewiesen und bekommt so noch stärker die Möglichkeit, ihrer Darstellungsform durch die Fokussierung auf die Charaktere Bedeutung zu geben. ER ist, das wird mittlerweile durch die Konkurrenz von Serien wie GREY'S ANATOMY deutlich, schon lange kein Marktführer mehr und besetzt eine Nische auf dem besonderen Feld des kinematographisch anspruchsvollen Realismus. Die Serie

Abb.22, 23 und 24: ER,
Die Kamera fokussiert die Charaktere



kann vielleicht, nachdem sie aus den Höhen ihrer Ereignishaftigkeit als eine der erfolgreichsten Serien der 1990er Jahre abgestürzt ist, darauf verzichten, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zwanghaft zu erregen und ihre Betrachter in einem etwas niedrigeren Segment von Zuspruch interessiert halten. Die mit der Handkamera und der Steadycam ermöglichte bewegliche Rekadrierung von Einstellungen ist nebenbei auch zu einem Standard der Spielfilmästhetik geworden. Mittlerweile verzichtet die Serie auch in einzelnen Folgen auf die aufgeregten Steadycamtouren durch das Krankenhaus und legt den Akzent auf statischere Einstellungen. Damit geht bisweilen auch eine Entdramatisierung der Konflikte einher, die aber nie so weit geht, den grundlegenden Konflikt zwischen außen (Welt) und innen (Krankenhaus) aufzuheben. Die Serie evoziert eine (ästhetisch lesbare) Tendenz zu einem Narzissmus, zu einer allzu akkuraten Grenzziehung, die immer wieder durch Momente des Wirklichen, die vor allem in dem Interesse für die Figuren zu finden sind, konterkariert wird. Diese Momente lassen die Welt nicht einzig im Zustand des wiederum ästhetischen Ausnahmezustands erscheinen, was bei allem Realismus die deutlichste Form der Aufhebung der Gewöhnlichkeit dieser Welt darstellt.

Aber auch wenn uns der Narzissmus als fragwürdige Bedingung unseres Lebens vorgeführt wird, so macht Cavell doch immer deutlich, dass Film und Fernsehen eher zu Medien der Auseinandersetzung mit diesem Narzissmus werden und ihn nicht auf die Welt gebracht haben. Unser Interesse an anderen Menschen verengt den Fokus und lässt sie zu Objekten von Projektionen werden. Wie eine Serie sollen sie unsere Aufmerksamkeit belohnen und unsere Erwartungen erfüllen. In der Serie wie in der Welt gibt es nur sehr begrenzte Möglichkeiten, aus einem von falschen Projektionen bestimmten »circle of vengeance« auszutreten. Dass es diese Momente in der Serie gibt und geben kann, nicht nur in den ästhetischen Überwältigungseffekten, die auf affektive Weise rühren, sondern auch im Verzicht darauf oder in einer Modifikation dieser Momente, kann vielleicht das Interesse an ihr, das so viele Ungewöhnlichkeiten kennt und sich so stark mit einer besonderen Fernsehästhetik beschäftigen muss, erklären. Das Interesse an ihr kann aber nicht damit erklärt werden, dass die ästhetischen Auffälligkeiten der Serie aufgezählt werden. Denn dieses Aufzählen wäre das deutlichste Kennzeichen eines Lesens, das über den Text verfügt. Welche Unverfügbarkeiten der Gegenstand enthält, wie er die Nachhaltigkeit seiner Bedeutungen und die Unerschöpflichkeit seines Textes anzeigt, sollte diese Lesart deutlich werden lassen.

7.2 GILMORE GIRLS (2000-2007) – Die »deep immersion« in die Populärkultur

Die von Amy Sherman-Palladino entwickelte Serie *GILMORE GIRLS* lief von 2000 bis 2007 als *comedy drama* sehr erfolgreich im amerikanischen Fernsehen. Die Serie entwirft die Beziehung zwischen der alleinerziehenden Lorelai und der begabten Tochter Rory als eine Buddykomödie zwischen gleichrangigen engen Freundinnen. Dazu steht die eher problematische und förmliche Beziehung zu den reichen, snobistischen Eltern Lorelais im Kontrast. Die Serie konstruiert sehr liebevoll eine Kleinstadtidylle im ländlichen Connecticut mit vielen skurrilen Charakteren. Im Zeitraum von sieben Jahren verfolgt der Zuschauer das »Erwachsenwerden« beider Hauptfiguren und eine sich sehr langsam entwickelnde Romanze zwischen Lorelai und Luke, dem misanthropen Besitzer eines Diners.

Das Interesse an *GILMORE GIRLS*, das ich hier philosophisch zu erkunden versuche, wird nicht so vordergründig wie bei *ER* von der Ästhetik der Serie abgesichert, obwohl das Format ein ähnlich starkes Bewusstsein für seinen Stil hat. Die Kennzeichen dieses Stils lassen sich aber viel schwerer beschreiben, weil sie um einiges unauffälliger sind. Auch hier erscheinen alle Ereignisse eingeschlossen in eine ästhetische Vision und Version von Welt, die aber, und das unterscheidet sie am deutlichsten von einer Serie wie *ER*, mit einem überbordenden Interesse für das Gewöhnliche und für den Ort ihrer Erzählung einhergehen. *GILMORE GIRLS* versucht aktiv den Topos einer Idylle und des unbeschädigten Lebens zu entwickeln. Daher ist es hilfreich, die Grenzen dieser televisuellen Weltkonstruktion in einem geographischen Sinn zu bestimmen.

Denn die Wahl der Schauplätze spielt eine wichtige Rolle in der Serienästhetik. Seit den frühen 1990er Jahren hat das amerikanische Serienfernsehen ein Interesse für das Gewöhnliche in der Form der Kleinstadt- oder Dorfwelt entwickelt. John T. Caldwell bringt dies mit dem Versuch in Zusammenhang, sich von dem südlichen Kalifornien, das nahezu allen Serien der 1970er Jahre eine Heimat bot, zu emanzipieren (Caldwell 1995, 58). Bereits die ersten erfolgreichen Primetime-Soaps wie *DALLAS* oder das in Denver spielende *DYNASTY* Ende der 1970er Jahre waren Versuche der Aneignung neuer Areale, um die Redundanz wiederkehrender Schauplätze zu vermeiden (ebd., 61). Diese Aneignung neuer Orte erhält, wie Jane Feuer feststellt, Anfang der 1990er Jahre mit Serien wie *NORTHERN EXPOSURE* (dt. Titel: *AUSGERECHNET ALASKA*) und *TWIN PEAKS* einen besonderen Akzent. Denn jetzt wird die Aufmerksamkeit einer dörflichen, in der Wildnis angesiedelten Welt und damit einer »gewöhnlicheren« Form des Gewöhnlichen zugewendet. Diese Zuwendung habe ihre Ursache in der Kritik am Materialismus des zurückliegenden Jahrzehnts:

»Significantly, both *NORTHERN EXPOSURE* and the cult show *TWIN PEAKS* remove themselves from television's urban and Sunbelt settings of the eighties to north western frontier towns.

The antimaterialist iconography of the Western returns as an antidote to the eighties« (Feuer 1995, 63).

Ursprünglichkeit und Provinzialität werden zum Gegenstand ästhetischer und zugleich politischer Einsprüche oder können als solche interpretiert werden. Dadurch wird deutlich, dass diese Ästhetik nicht aus dem Nichts kommt und voraussetzungsvoll ist. Mit der Zuwendung zum Gewöhnlichen ist auch ein Interesse verbunden, daraus eine ästhetisch überzeugende Welt zu machen, die sich in die Vision einer Gemeinschaft oder eines Raums einschließt. Der Einschluss erfolgt aber nicht primär als Effekt des Rückzugs von einer problematischen Wirklichkeit in eine unverfängliche Kleinstadtwelt, was häufig als ein Topos des klassischen Unterhaltungsfernsehens betrachtet wird. Vielmehr ist die ästhetische Markierung des Gewöhnlichen wichtiger als die Sehnsucht nach Authentizität. Es handelt sich um die ironische, selbstreflexive Rekonstruktion des Gewöhnlichen. Wie stark die Bestimmung des Ortes mit der Bestimmung einer Ästhetik in Zusammenhang steht, zeigt eine Serie wie *TWIN PEAKS*, die paradigmatisch für ein postmodernes und postklassisches Erzählen ist. Die in der Wildnis Nordwestamerikas spielende Serie leistet keine einfache Affirmation des Gewöhnlichen. Sie erreicht einen Effekt der ästhetischen Verfremdung des Gewöhnlichen, welcher, in den Worten Freuds, aus dem Heimlichen das Unheimliche werden lässt, vor allem durch die Kombination unterschiedlicher Genremerkmale innerhalb einer Erzählung. So wirkt vieles an dieser Serie parodistisch, aber es findet keine völlige Aufhebung der erzählten Ereignisse durch das Komische statt.

Diese Genrekombination ist eines der wichtigsten Kennzeichen der Fernsehserien seit den späten 1980er Jahren. Anders als die Serie *MIAMI VICE*, die »nur« eine Krimiserie mit einem besonderen Look ist, vereinen diese Serien divergierende Genres wie Soap-Opera, Mystery, Krimi und Comedy in einer hybriden Form. Dadurch gibt es eine Mischung aus komischen und melodramatischen Grundtendenzen, die etwas vollkommen Neues entstehen lässt. Die dörfliche Welt von *TWIN PEAKS* ist daher keine Fortsetzung der heilen Welt der Vorstadt klassischer Fernsehformate, sondern inmitten dieser Welt findet sich das Bedrohliche. Die Idylle ist gebrochen, weil sie schon allein durch die Vermischung von Genres keine einfachen Ausschlüsse erlaubt. Die Bedrohung ist immer da, denn sie ist integraler Bestandteil der Genres, die in der Serie eine Heimstatt finden. Auf diese Weise kann Fernsehen einer besonderen Form der Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen Ausdruck geben und dessen flüchtigen Charakter herausstellen. Das Gewöhnliche dient hier nicht einer Affirmation der Selbstverständlichkeit, Stabilität und Authentizität unserer Lebensformen.

Der Ort Twin Peaks ist daher eine Idylle, die keine Idylle mehr sein kann, weil in ihm das, was die Idylle zerstört, einzig durch die Ko-Präsenz eines das Bedrohliche beinhaltenden Genres immer anwesend ist.

Was also zunächst nur als das Produkt einer hybriden, parodistischen Vermischung von Genres erscheint, reiht die Serie tatsächlich in einen überaus komplexen Zusammenhang ein, der sich philosophisch deuten lässt. Dass sich das Gewöhnliche uns gerade dann entzieht, wenn wir ihm Beachtung schenken, hat Emerson in dem Aufsatz »Experience« (1883) deutlich gemacht. Emerson bezeichnet dies als die unangenehmste Bedingung menschlicher Existenz (ebd., 53). Diese Beobachtung stellt das frühe Begleitstück zu Wittgensteins Beschreibung seines Ansatzes in § 89 von »Philosophische Untersuchungen« dar, nämlich dass wir etwas verstehen wollen, was schon offen vor unseren Augen liegt, weil wir das »in irgendeinem Sinne nicht zu verstehen scheinen«. Serien wie NORTHERN EXPOSURE oder die Kleinstadtkrimi-Serie PICKET FENCES (TATORT GARTENZAUN), die sich im Anschluss an TWIN PEAKS geradezu obsessiv mit dem Gewöhnlichen beschäftigen, erkunden auf ihre Weise den Alltag, der sich nicht erkunden lässt. Sie antworten auf dieses Defizit mit einer Ästhetisierung von Gemeinschaft und Alltagswelt, die dadurch erst die Geschlossenheit bekommen, die zu haben die klassische Serienidylle für sich beanspruchte. Während die klassische Serienidylle verkennt, dass ihre Ursprünglichkeit das Produkt problematischer Diskurse ist und als Projektion zu verstehen ist, wird in diesen Serien des postmodernen Fernsehens die Künstlichkeit des Authentischen anerkannt und mit ihr gespielt. Aber beide Formen, klassische und postklassische Serien, also THE WALTONS ebenso wie TWIN PEAKS, verleihen einer amerikanischen Sehnsucht oder gar Obsession nach den kleinen, homogenen Gemeinschaften Ausdruck. Sie sind die Fortsetzung der großen Erzählung von der Domestizierung der Wildnis, welche die Mythologie des Western-Kinos so stark bestimmt. Das Interesse für überschaubare Lebensformen ist auch eine Folge der Geschichts- und Traditionslosigkeit der amerikanischen Kultur und ihrer Suche nach alternativen Leitbildern. ◀149

Aber auch wenn die Serien mit der Vorstellung von Ursprünglichkeit nur spielen, versuchen sie doch utopische Modelle des Zusammenlebens zu begründen. Die Serien versuchen in ihrem Mikrokosmos alle Arten verschrobener Existenzen und vielschichtiger, widersprüchlicher Identitäten zu vereinen. Als Beispiele für diese Versuche dienen etwa die Frau mit dem Holzschien und der buddhistische FBI-Agent in TWIN PEAKS oder der Woody Allen verehrende Indianer und der in die Wildnis verirrte Arzt und Großstadtmensch jüdischer Abstammung in NORTHERN EXPOSURE. Sie affirmieren keine homogene Gesellschaft mit starren, eindimensionalen Rollenfestlegungen, aber dafür Stereotype einer multi-

polaren postmodernen Vielfalt. Sie machen die Grenzen, die sie ziehen müssen, durch ästhetische Markierungen, die oft Markierungen der Genremischung sind, deutlich und verwischen sie dadurch wieder. Die Ästhetik hat auch ihre fragwürdigen Aspekte, denn zum einen muss der Logik des Erzählens folgend immer etwas ausgeschlossen sein, das in *TWIN PEAKS* beispielsweise von der realen Gefahr des Verbrechens in einen metaphysischen Horror umdefiniert wird. Zum anderen passt sich dieses Fernsehen der Vorstellung von seinem Publikum an, das es als ähnlich vielschichtig, offen und daher als erlebnis- und konsumhungrig imaginiert wie die Figuren seiner seriellen Erzählungen.◀150

Trotzdem schließen die Serienfantasien an eine Jahrhunderte übergreifende Auseinandersetzung Amerikas mit seiner Kultur an. Das zeigt beispielsweise die Figur des Radio-DJs in *NORTHERN EXPOSURE*, der ausdrücklich als Ahne von Thoreau und dem amerikanischen Transzendentalismus dargestellt wird, auch wenn er in seiner Naturbegeisterung und seiner Affirmation von Individualismus eher ein (problematisches) Stereotyp dieser amerikanischen Neoromantik wiederholt.

GILMORE GIRLS ist vor dem Hintergrund dieser komplizierten Geschichte einer Inkorporierung des Gewöhnlichen in die Serienwelt zu betrachten. Die Serie muss nicht selbst begründen, warum sie in einer Kleinstadtwelt namens Stars Hollow im ländlichen Connecticut spielt, weil es bereits genügend Serien gibt, die sich auf ähnliche Weise auf eine kleine, überschaubare Gesellschaftsformation bezogen haben. Diese Form der Kleinstadtwelt, in der sich das Außergewöhnliche und das Gewöhnliche treffen, ist zu einem Topos geworden, aber damit ähnlich wie klassische Fernsehserien, die den konfliktfreien Raum der Suburbia feiern, auch zu einem Stereotyp. Was die Serie *GILMORE GIRLS* aber trotzdem überaus interessant macht und ihrer Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen einen besonderen Akzent gibt, ist nicht ihre Darstellung der Kleinstadtwelt, sondern ihre deutlich gezeigte Präferenz für alles, was populärkulturell ist.

GILMORE GIRLS bindet sich damit an ein relativ neues Motiv televisuellen Erzählens an, das wichtige Möglichkeiten der Aneignung des Alltags vorführt. Tara McPherson verweist in einer in der Zeitschrift *Camera Obscura* veröffentlichten Auseinandersetzung mit *DESIGNING WOMEN* aus den frühen 1990 Jahren auf einen wichtigen Subtext dieser amerikanischen Sitcom hin. Der Fernsehtext zeige Frauen und deren »deep immersion in popular culture and everyday life« als Teil ihres Beziehungsalltags (McPherson 1993, 107). McPherson weist darauf hin, dass es zum Projekt dieser Sitcom gehört, sich mit weiblicher Identität und deren Anbindung an Populärkultur auseinanderzusetzen, weil diese Anbindung neue, produktive Möglichkeiten der Artikulation weiblicher Identität

bierte. *DESIGNING WOMEN* versucht durch ein »refashioning of femininity« (ebd., 104) einen Raum des Weiblichen zu erkunden und zu erobern, was auch dazu führt, dass nicht die Liebe (*romance*) zu Männern, sondern die Freundschaft zwischen Frauen das narrative Zentrum dieser Sitcom bildet. Die Beschäftigung mit dem Populären wird deswegen mit der Beschäftigung mit dem Alltag verknüpft, weil das Populäre in der Form kulturellen Konsums als Teil des Alltags selbst begriffen wird. Mit einem Hinweis auf Henri Lefebvres Theorie des Alltags wird auf die Veränderung eines unbeachteten Alltags durch seine Aneignung hingewiesen. Diese Aneignung ist nicht nur Grundlage von Identitätsbildungen, sondern sie bietet auch durch die Veränderung des Alltags einen Rahmen für die Auseinandersetzung mit Identität und davon abgeleiteten sozialen Problematiken: »Everyday life translated into language becomes different everyday life by becoming clear, the transfiguration of everyday life is the creation of something new« (ebd., 108). Die einfache sprachliche oder mediale Rekontextualisierung verändert den Alltag oder verklärt ihn und macht ihn zum Teil einer künstlerischen Darstellung, die dessen Wandelbarkeit andeutet. Aber es könnte auch im Zusammenhang mit dieser Verklärung davon gesprochen werden, dass es eine Alltäglichkeit der Imagination gibt, eine Fantasie mit einem anderen Akzent als die Fantasien, die von den »großen«, geschlossenen, klassischen Texten bedient werden. So wird nicht der Alltag der Frauen durch die Darstellung in einer Sitcom verklärt, sondern es wird in *DESIGNING WOMEN* auch die Tätigkeit der Verklärung ihres Alltags abgebildet.

Es gibt aber noch andere Aspekte der Beschäftigung mit Populärkultur in Fernsehformaten. Die Serie *THE SIMPSONS* (1989-) stellt die Liebe zu Produkten und zu Konsum heraus, der meist nostalgisch gerahmter und damit ästhetisierter Konsum ist. Die Serie will damit auch ihre semiotische Gewandtheit beweisen. Die beste Illustration dafür, wie verfügbar und wie durchsichtig Formen geworden sind, sind daher immer die Parodien von Werbe-, Serien- und Filmformaten der 1980er Jahre, die zeigen, wie rückständig und »dated« der *MIAMI VICE*- oder Videostil dieser Zeit geworden ist, aber auch wie schön es ist, Formen festhalten, verklären und über sie verfügen zu können. Weil die Serie unentwegt fortfährt, diese Formen zu rahmen und keineswegs vor einer Serie wie *TWIN PEAKS* und späteren Formaten Halt macht, macht sie auch immer deutlich, dass das, was vormals als *state of the art* verstanden wurde, unentwegt von der Kultur aufgesogen und nivelliert wird. Zurück bleibt somit eine textuell verdichtete Welt ohne kritischen Akzent. Zurück bleibt aber auch so etwas wie ein tiefgründig verwandelter Alltag. Obwohl es sich hier um eine vollkommen ungewöhnliche, weil gezeichnete Welt handelt, führt uns *THE SIMPSONS* die Tatsache unserer Verstrickung in diesen Alltag vor Augen.

Die Beispiele machen deutlich, dass wir GILMORE GIRLS nicht in einem gänzlich unverfänglichen Zusammenhang einer Aneignung von Alltag betrachten können, sondern vor dem Hintergrund einer Verwandlung unseres kulturellen Haushalts, die erst das Material für Aneignungen liefert. Gleichzeitig dürfen wir aber auch nicht die Kennzeichen der Alltäglichkeit der dabei zum Ausdruck kommenden Imaginationsformen übersehen. Für diese Lesart hat es die Konsequenz, dass sich das Interesse an der Serie nicht mit der Feststellung des Interesses am Alltag als Erklärung für die Motive von Alltäglichkeit begnügen darf. Sie muss auch offen für die Momente sein, in denen der Alltag auf nachdrückliche Weise verwandelt scheint und uns ähnlich wie Cavell in seiner Lesart von IT HAPPENED ONE NIGHT die Notwendigkeit einer alltäglichen Form der Imagination vorführt. Und dies erfordert einen genaueren Blick auf den Text und zugleich einen genaueren Blick auf unser Interesse an diesem Text.

In GILMORE GIRLS sind die Mittdreißigerin Lorelai und ihre Tochter Rory Gilmore auf auffällige Weise in den populärkulturellen Alltag verstrickt, aber sie geben dieser zwiespältigen Nostalgie auf andere Weise Ausdruck als die Serie THE SIMPSONS. Sie betreiben eine sehr liebevolle und gewissenhafte Form von Camp. Die »tiefe Immersion« in Populärkultur, die McPherson für die Figuren von DESIGNING WOMEN festgestellt hat, führen Mutter und Tochter mit ihren unzähligen, gemütlichen Videoabenden, aber auch mit ihrem sehr ausgesuchten Musikgeschmack vor. Das weist sie als äußerst kundige Experten der Geschichte und Ästhetik des Populären aus. Sie haben die Lektion des »making do with what they have«, die John Fiske mit den Worten de Certeaus beschreibt (Fiske 1992, 158), von den Cultural Studies gelernt und zimmern sich ihre eigene, wohnliche kulturelle Nische, die ihrem Leben eine dichte Textur gibt. Wenige Serien verleihen dieser Veränderung unseres kulturellen Haushalts einen so starken Ausdruck. Was die Serie zudem auszeichnet ist, dass sie dies mit weitaus geringerer Aufgeregtheit geschehen lässt als beispielsweise THE SIMPSONS. GILMORE GIRLS scheint damit anzuerkennen, dass das *unsere* Welt geworden ist. Populärkultur findet daher nicht in der Form von Parodien oder Imitationen Eingang in die Serie, sondern sie bildet den Hintergrund, vor dem sich die persönlichen Dramen des Lebens abspielen. Auch Rory und Lorelai, die sich nicht als Mutter und Tochter, sondern als Freundinnen verstehen wollen, erarbeiten sich, wie von McPherson

Abb. 25: GILMORE GIRLS, Freundinnen



beschrieben, mit Hilfe der Populärkultur den weiblichen Existenzraum innerhalb eines Fernsehformats.

Dieses Motiv, die populärkulturelle Situiertheit von Serienfiguren vorzuführen, deutet auch die Möglichkeit einer Überschreitung an. Populärkultur ist nämlich auch der Raum, der Zuschauer und Serie aneinander bindet. Denn *GILMORE GIRLS* ist eigentlich eine unaufgeregte, fast konservative Familienserie, die sich an ein ebenso konservatives Publikum richten würde, gäbe es nicht die intertextuellen Bezüge und hätte die Serie nicht so viel ›Geschmack‹ und dadurch die Macht, eine kulturelle Elite mit Referenzen zu umschmeicheln und anzusprechen. Für diese gekonnten Referenzen gibt es unzählige Beispiele: Rorys aus Korea stammende Freundin Lane tritt mit ihrer Band im legendären CBGB, Geburtsstätte von Punk und New Wave, in New York auf; in einer von vielen beiläufigen Bemerkungen wird festgestellt, dass eine Person so unerträglich sei wie James Spader in der John Hughes Brat Pack-Komödie *PRETTY IN PINK* (1986); Lorelai bedauert, ein Konzert von David Bowie nicht besuchen zu können und tröstet sich damit, dass sie eines seiner Konzerte bei einer seiner nächsten Abschiedstourneen besuchen wird; Dean und Rory sehen sich bei ihrem ersten Date zusammen mit Lorelai den Camp-Klassiker *WILLY WONKA* an; am gleichen Abend entdecken Dean und Rory, dass sie beide Nick Drake verehren, der durch seine melancholischen Songs und seinen frühen Selbstmord zu einer Ikone der Populärkultur geworden ist.

Diese Immersion in Populärkultur, die bestimmte Zuschauer in einem gemeinsamen geschichtlichen Horizont gefangen halten soll, bekommt bisweilen einen fast kritischen Akzent, wenn etwa in einer Folge darüber gestritten wird, ob eine vom Fernsehen präsentierte Welt so harmonisch und widerspruchsfrei aussehen sollte wie die klassische und überaus konservative Sitcom *THE DONNA REED SHOW* aus den 1950er Jahren es vorführt (Episode 14, *THE DAMN DONNA REED SHOW*). Aber bringt die Serie damit in der Anbindung an mediale Vorbilder und ihrer Abgrenzung von ihnen zum Ausdruck, dass sie selbst eine erfundene, harmoniesüchtige Serie ist, die ein unwirkliches Bild ihrer Welt wiedergibt? Ist es gar eine Serie, die im Sinne Brechts die Natur ihrer Repräsentationsform offenlegt und damit die Zuschauer dazu anstiftet nachzudenken, was mediale Repräsentationen sind? Den Figuren scheint zumindest bewusst zu sein, dass die Frage nach der Authentizität von Lebensformen heute auf andere Weise beantwortet werden muss als früher. *GILMORE GIRLS* ließe sich vielleicht (allerdings auf sehr plakative Weise) als Serie betrachten, die deutlich dem *performative turn* in den Kulturwissenschaften ihre Reverenz erweist. Denn Lorelai und Rory sehen Fernsehen und Filme, überprüfen damit Lebensentwürfe und vergleichen ihr Leben mit unterschiedlichen Konzeptionen von Identität.

Sich einen Möglichkeitsraum eigener Existenz zu schaffen ist somit ein weiterer wichtiger, lebensweltlicher Akzent ihrer Immersion in die Populärkultur. Connecticut, in dem die Serie spielt, erscheint als ein Raum, der sich für diese Überprüfung von Lebensformen besonders eignet. Connecticut erlaubt zudem eine deutliche Anbindung an Cavells Komödienlektüren, die auf ihre Weise über Lebensformen und ihre Lebensräume nachdenken. Cavell beschreibt den amerikanischen Bundesstaat als transzendenten Ort, der den Figuren in der Komödie der Wiederverheiratung Übergänge ermöglicht. Es handelt sich aber nicht um eine Gegenwelt, in der die Gesetze der wirklichen Welt aufgehoben sind, sondern um einen Raum, der genau so viel Veränderung ermöglicht, wie die Figuren brauchen, um auch ihre Beziehung zueinander und zur Welt zu verändern. In *GILMORE GIRLS* ist Connecticut ein Raum, der vor allem durch seine Nähe zu anderen Räumen Übergänge erlaubt. Yale, in dem Rory später das College besucht, ist nicht weit entfernt, ebenfalls New York, das sie spontan eines Nachmittags nach der Schule mit dem Bus besucht, oder Hartford, in dem die großbürgerlichen Großeltern wohnen. Das ständige, unproblematische Wechseln zwischen den Orten führt zu einer leichten Desorientierung oder verstärkt den Eindruck, dass diese Welt als Topos gedacht ist. Als Topos gibt ein Ort weniger einen realen, physischen Raum wieder, sondern wird den Gegebenheiten und Erfordernissen der Erzählung angepasst, wie übrigens auch jede andere von Serien erdachte Welt. Weil Connecticut tatsächlich sehr klein ist, ermöglicht es tatsächlich das bisweilen etwas verwirrend, sprunghaft und unreal wirkende Alternieren zwischen unterschiedlichen Orten.

Das Desinteresse an einer dramatischen Verdichtung der Erzählung, beispielsweise durch die Gegenüberstellung von klar abgegrenzten Handlungsräumen, bestimmt die Ästhetik der Serie. Sie dümpelt mit ihren eher belanglosen Geschehnissen einfach so vor sich hin, als imitiere sie die Ereignislosigkeit des Alltags. Es verwundert fast ein wenig, warum die Serie überhaupt auffällt. Was sie ästhetisch einigermaßen hervorhebt sind die Qualität des Filmmaterials, die Häufigkeit der Außenaufnahmen, die liebevolle, detaillierte Rekonstruktion oder Erfindung der Kleinstadt Stars Hollow, aber auch gelegentliche Dokumentationen von Ereignissen, die die exzentrische Bevölkerung so gerne inszeniert, wie etwa ein Wettbewerb mit *tableaus vivants*. Und häufig wird auch versucht, besondere Stimmungen und Gefühle hervorzuheben, beispielsweise Lorelais Freude über den ersten Schnee in der Stadt, eine relativ aufwendige Inszenierung des Alltäglichen. Aber es gibt keine dynarrativen Ausfälle, keine Fantasien, die in die Serie integriert werden (nur Träume, in denen die ehemalige amerikanische Außenministerin Madeleine Albright auftaucht), keine Montage- oder Plansequenzen, weder eine umherwandelnde Steadycam noch

das aufgeregte Wackeln einer Handkamera. Daraus lässt sich schließen, dass sich das postmoderne kulturelle Bewusstsein, das sich der Serie unweigerlich zusprechen lässt, unmittelbar in dem Bewusstsein der Figuren abbildet und sozusagen nur noch dokumentiert wird. Und dieser zurückhaltende Stil, der die Außergewöhnlichkeit der Serie zu verbergen scheint, lässt wieder an das klassische Hollywood denken. Alles, was die Serie stark mit einer postmodernen Camp-Kultur, einer Ästhetik der Hybridisierung und der Konstruktion ambivalenter Identitäten verbindet, findet sich ausschließlich in den Gedanken und Worten der Figuren wieder. Die Außergewöhnlichkeit dieser Welt wird dokumentiert und nicht produziert.

Ähnlich wie in den Komödien der Wiederverheiratung findet sich also vieles von dem, was die Serie interessant macht, darin wieder, wie die Figuren Worte gebrauchen. Die Wirkung hat wie in den Komödien viel damit zu tun, wie plausibel dieser Umgang mit Worten als Teil der Lebensformen ihrer Charaktere erscheint und dementsprechend wie wenig abhängig von der Anforderung des Formats, komisch zu sein. Sarkasmus ist eine der wichtigsten Lebensgrundlagen der Figuren, aber gleichzeitig auch eine im Alltag sehr gebräuchliche Eigenschaft. Emily, die großbürgerliche Mutter von Lorelai, geht völlig darin auf. Als sie beispielsweise gefragt wird, wie es denn in Atlantic City (dem Las Vegas der Ostküste) gewesen sei, antwortet sie: »Kipp einen Eimer Müll auf den Balkon und lauf darin hin und her und du hast dasselbe«. Auch Lorelai ist geradezu zwanghaft sarkastisch, die Figur reagiert auf jede Kleinigkeit, die ihr widerfährt, mit einem zynischen oder ironischen Kommentar. Nicht zu Unrecht heißt eine der beteiligten Produktionsfirmen *Dorothy Parker Drank Here Productions*, benannt nach der wegen ihres zynischen Humors bekannten New Yorker Schriftstellerin. Die Figuren in dieser Welt reagieren aber mit Gleichmut darauf. Der Grund dafür ist vielleicht, dass Stars Hollow als Anlaufstelle für halbbürgerlich gewordene Althippies und andere Exzentriker dient. Die Serie scheint sich als (sehr gemäßigte) Fortsetzung alternativer Lebenskultur zu verstehen, die allen Beteiligten eine fast bis zur Gleichgültigkeit reichende Toleranz abverlangt. Ihre Alltäglichkeit stößt hier an Grenzen und lässt sie zu einem Selbstzweck verkommen: Es ist nett, Gilmore Girls zu sehen, aber eigentlich auch unerträglich harmlos. Wären nicht die intertextuellen Absicherungen für ihre kulturell avancierten Betrachter und der Sarkasmus ihrer Hauptfiguren, wäre sie leicht mit jeder anderen überaffirmativen Familienserie zu verwechseln.

Das Interesse an der Serie erschöpft sich allerdings nicht in der Anerkennung des populärkulturellen Alltags und in der Freude an der Konversation. Es geht über die Bestätigung kultureller Situiertheit hinaus und offeriert Momente,

die den Betrachter und seine Wahrnehmung herausfordern. Denn dass die Serie so überaus nett ist, als wollte sie versuchen, uns die Freundin zu sein, die Lorelai ihrer Tochter sein will, verstellt tatsächlich den Blick auf die ›wahre‹ Natur unseres Interesses für sie. Der genaue Blick auf Details des Formats hilft uns dabei zu erklären, warum wir etwas besonders finden, dessen Besonderheit wir so schlecht thematisieren oder beweisen können. Dazu gehört zum Beispiel, dass Serien wie TWIN PEAKS, PICKET FENCES oder NORTHERN EXPOSURE ähnlich wie GILMORE GIRLS in ihr Format Elemente der Sitcom aufnehmen. Dass sie anders als die Sitcoms keine *laugh tracks* haben, lässt vergessen, wie viele Szenen auf Komik hin inszeniert werden und wie sehr dadurch der narrative Rhythmus dieser Serien bestimmt wird. Ihre Orientierung an dieser Form setzt sie allerdings auch dem Vorwurf aus, der der Sitcom häufig gemacht wird, keine Entwicklung zu kennen und nur an temporären Veränderungen interessiert zu sein. Im Widerspruch zu dieser Kritik attestiert Jane Feuer bereits einer Sitcom aus den 1970er Jahren wie MARY TYLER MOORE ein Interesse an langwierigen, komplexen Veränderungen ihrer Figuren. Sie ›lernen‹ etwas im Verlauf der Erzählung:

»The new domestic comedies introduced a limited but significant concept of a character development into the genre. Although all comic characters are of necessity stereotyped (that is, they possess a limited number of traits compared to actual individuals), the new sitcom characters were less stereotyped than their predecessors, especially in the MTM ›lifestyle‹ variety. If the hillbillies never adapted to modern life, the same could not be said for Mary, who began her show by moving from a small town to Minneapolis in order to start a career. If previous characters in domestic comedy learned a little from experience, Mary learned a lot« (Feuer 1992, 153).

Die »hillbillies«, auf die Feuer anspielt, stammen aus der in den 1960er Jahren sehr erfolgreichen Sitcom THE BEVERLY HILLBILLIES, deren komisches Potenzial aus der Konfrontation von Hinterwäldlern mit Bewohnern von Beverly Hills geschöpft wurde und deren Handlung auf die Wiederholung ihrer komischen, stereotypen Eigenarten beschränkt war. Mit der »new domestic comedy« ist die Sitcom gemeint, die sich entweder auf einen Haushalt und eine Familie bezieht oder auf das durch den Arbeitsplatz verkörperte Surrogat von Familie. Die »new domestic comedy« ist als neue Form, die die klassische häusliche Sitcom ablöst, stärker am Charakter interessiert, das heißt, dass dessen Veränderungen notwendig in ihrem Format eine Rolle spielen müssen. ¹⁵¹ Alle Figuren haben Eigenschaften, die sie komisch werden lassen. Aber einige der Figuren lernen etwas: Sie verändern sich und diese Veränderungen sind, so soll hier deutlich

werden, das, was die Erzählung voranbringt, ihre Betrachter beschäftigt und die Serie vom Makel der Nettigkeit befreit.

Eine der wichtigen Figuren der Erzählung ist Luke, der Besitzer des Cafés, das Lorelai und Rory ständig besuchen. Er gehört zu den Elementen des Formats, die unser Interesse an der Serie zu mehr als nur dem Produkt einer Umschmelzung unserer populärkulturellen Gebundenheit macht. Seine leidenschaftliche Misanthropie, dass er sich immer wieder von Kleinigkeiten und menschlichen Mängeln aufs Heftigste erregen lässt, macht diese Figur zum größten Kritiker der Kleinstadtidylle und ihren aufgesetzten Eigenheiten und damit auch zu einem Kritiker der affirmativen Tendenzen der Serie in der Darstellung des Gewöhnlichen. Dass er dieser Welt sozusagen in der Figur des Skeptikers von außen kritisch betrachtend beiwohnt, macht vielleicht die Neigung der Serie erträglicher, unsere Lebensformen zu bestätigen. Lukes Position in dieser Erzählung wird aber nicht durch dieses Außensein bestimmt, vielmehr findet gerade diese Figur sich eingebunden in ein unspektakuläres Dahinfließen der Ereignisse und ein Vergehen von Zeit, das tatsächlich das deutlichste Kennzeichen der Alltäglichkeit dieser Serie ist: Seine freundschaftliche Beziehung zu Lorelai zieht sich über 87 Episoden hin – 87 Episoden, in denen jeder ihrer Zuschauer weiß, ohne dass sie es wissen, dass sie zusammengehören und zusammenkommen werden.

Dauer und Interesse an Ereignislosigkeit im Fernsehen verbinden sich hier sozusagen mit Bedingungen des Komischen, die auch im Film zu finden sind. Das Komische lässt hier eine große Nähe zwischen dem unentwegt zeternden Luke und der sprachverliebten Lorelai entstehen und es erfüllt damit einen Sinn des Komischen, den Cavell in seinen Komödienlesarten entwickelt hat: Das Komische bestimmt den Spielraum einer Beziehung, die eine Annäherung auf der Basis eines von Affekten und Gefühlen bestimmten tiefen Einverständnisses ermöglicht. Die Figuren sind sich nahe, noch bevor sie überhaupt eine Grenze überschritten haben. Cavell sieht eine Aufgabe des Komischen darin, den Alltag zu verwandeln. Daher gibt es starke Affinitäten zwischen der klassischen Komödie und den Komödienformaten des Fernsehens: Die Gewöhnlichkeit der Sitcom wäre zum Beispiel wegen der Kargheit ihres Sets und der Armut des von ihr abgebildeten Alltags ohne Komik schlichtweg unerträglich. Komik kompensiert sozusagen die fehlende filmische Dynamik, aber auch die fehlende Außergewöhnlichkeit menschlicher Dramen.

Ähnlich wie die Sitcom hat das *comedy drama* GILMORE GIRLS Witz, er ist aber nicht die *raison d'être* dieser Serie, weil sie auf andere Weise die Armut des Alltags kompensiert, nämlich durch die Immersion in Populärkultur. Das heißt, sie ist nicht nur eine Sitcom, sie ist auch ein Melodrama. Aber sie ist nicht wie

ER auf den Notfall oder Ausnahmezustand angewiesen, ihre Melodramen beziehen sich auf Kleinigkeiten. Die Serie hält ihre Zuschauer über so lange Zeit interessiert, weil ihre Figuren sehr viel lernen, Erfahrungen machen und sich verändern. Es lässt sich in ihnen ein ähnliches Anliegen, Erfahrung zu erforschen, feststellen wie es in Cavells Lesarten der Komödie der Wiederverheiratung dargestellt wird – und es geht hier ebenso um die Erfahrung der Figuren wie um die Erfahrung der Zuschauer. Die Serie stellt unsere Geduld auf die Probe und fordert auf diese Weise unsere Erfahrungsfähigkeit heraus. GILMORE GIRLS ist ein sehr ausgedehntes *coming of age*-Drama, nicht nur für den Teenager Rory, sondern auch für die Mutter, die dadurch, dass sie ihrer Tochter eine Freundin bleiben möchte, ihr Erwachsenwerden nicht vollenden kann und will. Weil die Serie so wenig auf dramatische Erscheinungen und nicht in dem Maße auf Komik angewiesen ist wie die Sitcom, beruhigt sie uns durch die Wiederholung des Altbekanntes und durch ihre Einbindung in eine reizvolle, populärkulturelle Intertextualität. Aber sie belässt es nicht dabei, sondern sie will unsere ganze Aufmerksamkeit einzig dafür gewinnen, wie sie ihre Charaktere sich entwickeln und Erfahrungen sammeln lässt. Sie führt in der Beziehung von Luke und Lorelai eine sehr langsame Entwicklung hin zu jener in »Pursuits of Happiness« beschriebenen »recognition« des anderen vor. Es handelt sich dabei aber nicht um die Etablierung von Gegenseitigkeit und Anerkennung durch überwältigende Ereignisse, die die Selbstgewissheit der Figuren erschüttern und ihre Perspektiven zurechtrücken sollen, sondern um eine Anerkennung, die durch allmähliche und stetige Annäherung errungen wird.

Diese Annäherung wird äußerst sorgfältig inszeniert. Die Serie hat bis zu dem Ende der vierten Staffel immer wieder kleine, besondere Momente inszeniert, die auf sehr beiläufige Weise die Gefühle zwischen Luke und Lorelai angedeutet haben: ein Blick, der etwas länger auf dem anderen ruhte, ein kurzes Aufflackern grundloser Eifersucht, Momente, in denen sie sich an ihrer bloßen Gegenwart erfreuen konnten. Lukes finale Erkenntnis, dass er Lorelai liebt, gewinnt er zwar mit Hilfe eines unglaublich banalen Beziehungsratgebers, aber der Ratgeber gibt ihm die Möglichkeit, alle diese kleinen magischen Momente zu rekapitulieren: Er hört sich den Beziehungsratgeber auf Cassette an, der diverse Fragen danach stellt, mit welcher Frau er Spaß hat, an welche Frau er am häufigsten denken muss und Ähnliches. Luke beantwortet diese Fragen nicht hörbar. Wir sehen nur sein Gesicht,

Abb. 26: GILMORE GIRLS, Lukes Erkenntnis



an dem sich deutlich abzeichnet, an wen er dabei immer denkt und immer gedacht hat. An allen diesen Ereignissen, an die er denkt und die wir nicht sehen, war der Zuschauer beteiligt, was vielleicht erklärt, warum diese Szene eine so starke Wirkung entfaltet.

Denn was der Serie damit im Unterschied zu Filmen oder anderen Serien gelingt, ist Geduld zu belohnen. Sie verlangt Aufmerksamkeit, sie fordert sich berühren zu lassen und nicht gleichgültig zu bleiben. Sie erschüttert damit auch den Narzissmus des Betrachters, der sich nicht durch Lachen und auch nicht durch Katastrophen belohnen lassen will, sondern durch die nebensächlichen Erscheinungen, die über etliche Stunden von Serienzeit verteilt werden und in einen kleinen, banalen, aber umso bewegenderen Höhepunkt münden. Wir werden an den Punkt geführt, an dem unser Interesse an der Serie mehr ist als die Bestätigung der Zugehörigkeit zu einer geteilten (Populär-)Kultur. Das Interesse erklärt sich aus der Erforschung unserer Erfahrungsfähigkeit und unserer Bereitschaft, von Welt berührt zu werden. Letztendlich ist diese Diskrepanz zwischen der Nebensächlichkeit eines Moments und der unglaublich langen Dauer der Hinführung zu diesem Moment eine Form des Erzählens, die nur wenige Formate wirklich beherrschen. Es ist genau das Erzählen, das, wie Chris Marker angedeutet hat, sich heute nur noch das Fernsehen erlauben kann. Das Wechselspiel von Flüchtigkeit und Permanenz filmischen Erzählens, in dem alles vorüberzieht und nichts verloren geht, führt uns, wenn es in ein von Dauer und Vergehen bestimmtes Dispositiv übersetzt wird, noch stärker unsere Gebundenheit an die Alltäglichkeit unserer Lebensformen vor.

Es lässt sich also nicht viel zu den GILMORE GIRLS sagen. Die Serie fordert unsere Aufmerksamkeit durch den Kontrast zwischen Dauer und Moment heraus, ähnlich wie beispielsweise Cavell die Möglichkeit ergreift, einen kurzen Moment des Films *IT HAPPENED ONE NIGHT*, in dem die Kamera eine Figur mit einer leichten Unschärfe zeigt, für eine tiefsinnige Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants zu nutzen. Die Diskrepanz zwischen langer Dauer und sinnerfülltem Moment lässt aber auch an eine Komposition von John Cage und seine Aufführung denken, in der alle paar Jahre ein weiterer Ton der Partitur gespielt wird. Eine Fernsehserie kann uns auf ähnliche Weise die Frage stellen, was zwischen den Ereignissen geschieht oder wie wir die Zeit zwischen Geburt und Tod verbringen. Das Fernsehen hat zudem die Möglichkeit, diese alarmierenden, unsere Existenz betreffenden Fragen nicht im Rahmen der Außergewöhnlichkeit von Kunst, sondern in einem unverfänglicheren Rahmen zu stellen. Aber diese Fragen zu vernehmen ist von einer Aufmerksamkeit abhängig, deren Möglichkeiten, berührende und mehr als interessante Momente zu übersehen, nahezu unbegrenzt sind. In diesem Sinne sind Fernsehen und eine Serie

wie die Gilmore Girls die Art von Aufmerksamkeitsschule, die Emerson im Sinn gehabt haben könnte, als er davon sprach, dass das, was wirklich interessant ist, um die nächste Ecke lauert. In der Tat dauert es bisweilen mehr als eine Folge, bis man irgendetwas Interessantes oder Berührendes gesehen hätte. Die Serie fordert von ihren Betrachtern, so wie es Thoreau beschrieben hat, lange genug im Wald (vor dem Fernseher) sitzen zu bleiben, bis sich die Bewohner dieser Welt von sich aus vorstellen.

7.3 KING OF QUEENS (1998-2007) – Lebensformen

Im vorangegangenen Kapitel sollte deutlich gemacht werden, dass die Serie GILMORE GIRLS selbst und nicht die Theorie fordert, einen genaueren Blick auf das zu werfen, was von ihr dargestellt wird. Aber im Grunde genommen sind wir immer darauf angewiesen, unsere Unterscheidungsfähigkeit an populärkulturellen Gegenständen zu erproben – nicht nur, weil es die Gegenstände fordern, sondern auch, weil es etwas zu geben scheint, was sich unserem Blick verstellt. Gerade das populäre und überaus erfolgreiche Format der Sitcom hat unter einer undifferenzierten Ablehnung, die ein Symptom dieses verstellten Blicks ist, zu leiden. Daher wird dem Versuch, mein Interesse an dem Sitcom-Format KING OF QUEENS zu erklären, eine Auseinandersetzung mit dieser Ablehnung vorangestellt. David Grote gehört zu den strengsten Kritikern der Sitcom. In seinem 1983 verfassten »The End of Comedy« holt er zu einem Rundumschlag gegen diese Fernsehkomödienform aus. Er kritisiert, dass die Sitcom alle anderen komischen Formen verdrängt habe. Er deutet an, dass es dafür keine ästhetischen Gründe gibt, sondern dass diese Verdrängung ausschließlich ökonomische Gründe habe und schädlich für uns sei. Es liege einzig an unserer Gleichgültigkeit, dass dieser Entwicklung kein Einhalt geboten wird (Grote 1983, 10). In dieser Entwicklung zur Allmacht der Sitcom als Paradigma des Komischen verbinden sich ästhetische und gesellschaftliche Aspekte, die beide aufeinander bezogen

Doug und Carrie Heffernan leben zusammen mit Carries Vater Arthur Spooner in einem Reihenhaus in Queens, einem der etwas weniger noblen Stadtbezirke von New York. Der übergewichtige, bequeme Doug arbeitet als Paketbote, die attraktive und aggressive Carrie als Sekretärin einer Kanzlei in Manhattan. Komik und Konflikte resultieren vor allem aus diesem charakterlichen Kontrast, ihre Beziehung wird aber auch von dem extremen und herrischen Narzissmus von Arthur Spooner überschattet. Zu dem Serienpersonal gehören vor allem die Freunde Dougs, etwa sein afroamerikanischer Kollege Deacon oder der U-Bahn-Angestellte Spence. Die Sitcom wird meist im klassischen Sitcom-Stil mit drei Kameras im Studio vor Live-Publikum aufgenommen, hat aber auch einige im Single-Camera-Modus gedrehte Szenen, die etwas cinematischer sind. Die Serie ist vor allem in Deutschland sehr erfolgreich und wurde 2007 in der neunten Staffel mit einem Serienfinale beendet.

sind, weswegen das Ende eines Genres wie der Komödie kein »laughing matter« sei:

»[...] tragedy never recovered from the rise of a middle class and comedy may never recover from the combined blow of the television medium and a middle-class majority audience. But if the traditional comedy goes, our world will lose more than a literary type. We will live in a different world, a world that has lost contact with one of its most important and persistent social myths. We will have changed the way our entire culture thinks, perceives, and expresses itself« (ebd., 175f).

Grote geht ähnlich wie Cavell von einem von Northrop Frye geprägten Genreverständnis aus, bei dem ein Genre zu einem überzeitlichen Medium wird, mit dessen Hilfe sich Menschen immer wieder über gesellschaftliche Widersprüche, aber auch ihre Wünsche und Vorstellungen verständigen können. Auch Grote sieht eine Verwandtschaft zwischen Komödien wie *THE AWFUL TRUTH* und den romantischen Komödien Shakespeares. Aber die Fernsehkomödie habe sich nicht auf die romantische Komödie bezogen. Sie ist vielmehr eher die Fortsetzung nachrangiger, serieller Unterhaltungsformaten des klassischen Kinos und kennt daher keine tiefergehende Verwandlung seiner Charaktere, sondern nur die Bestätigung des Status quo (ebd., 121).¹⁵² Aus diesem Grund hat die Sitcom kein Verständnis für die Veränderbarkeit der Welt, weil sie auch kein Verständnis für ein Ende ihrer Erzählung hat:

»Its initial premise is pregnant with humorous possibilities, which is why it was produced in the first place. But all those possibilities must ultimately lead to the one thing the sit-com form can not allow, the moment when the situation ends [...]« (ebd., 58).

Grote führt für diese These durchaus interessante Indizien an.¹⁵³ Seine Kritik bezieht sich auf die Frage, zu welchem Zweck es ein Genre gibt und wie stark die Narration und Charaktere von ihm abhängig sind. Jane Feuer weist aber darauf hin, dass man dieser Kritik an der Statik und der Neigung zur Bestätigung des Status quo begegnen kann. Dafür bedarf es einer genaueren Interpretation und einer Erweiterung der an das Genre der Sitcom herangetragenen Kontexte und Theorien (Feuer 1992, 149). Dann ließe sich auch feststellen, dass die Figuren sich vor allem in den »new domestic comedies« tatsächlich verändern können (ebd., 153). Zudem macht Feuer deutlich, dass ein Genre ein offenes Konzept darstellt. Es ist ein pragmatisches Konzept, mit dem sich einerseits bestimmte Formen meist nachträglich zusammenfassen lassen oder mit dem bestimmte Erwartungen, vor allem von Seiten der Produzierenden, einigermaßen, aber niemals gänzlich berechnet werden können (ebd., 141). Nach diesem Verständnis spricht Grotes Kritik wichtige Punkte an, aber sie kommt zu

falschen Einsichten, weil ihr begrifflicher Rahmen zu eng ist. Wenn David Grote zum Beispiel die Sitcom dafür kritisiert, dass sie sich auf das ästhetische Paradigma der ANDY HARDY-Filme beruft, lässt er unter den Tisch fallen, dass sich gerade diese Filmform darum bemühte, das Leben ihrer Hauptfigur von der Schule bis zum Erwachsensein nachzuzeichnen. Statik und Unveränderlichkeit sind also gerade hier nicht zu finden.

Grote bezieht sich auf ein Verständnis von Kunst, nach dem Unveränderbarkeit und Serialität abzulehnen sind. Es ist aber nicht die einzige Aufgabe von Kunst, die Veränderbarkeit unseres Lebens anzuzeigen, sondern sie kann auch die Form unseres Lebens selbst abbilden. Und die von Grote beklagte Situation, die in der Sitcom den Zwängen des Formats entsprechend weder jemals enden noch sich verändern dürfe, ist genau die Situation unseres Alltags und unserer Wirklichkeit. Die Sitcom bildet unseren Alltag durch die Kargheit des Formats ab, auch wenn sie tatsächlich eine überaus künstliche Version unserer Welt liefert, da diese eben nicht wie eine Studiokulisse aussieht. Dass und wie sie unsere Welt abbildet, hat vielmehr damit zu tun, dass sie nicht endet, dass sie unentwegt wiederholt, dass sie auf unmittelbare Weise unsere Existenz widerspiegelt. Und vielleicht ist es gerade diese Nähe zum Alltag, die Grote und uns irritiert und uns dazu verleitet, sie zu verdächtigen und abzulehnen. Wir übertragen häufig eigene Ängste auf das Fernsehen, deren Erzeugung wir dem Medium selbst zuschreiben, wie Cavell in »Die Tatsache des Fernsehens« anmerkt. Je besser Fernsehen den Alltag überwacht und wiedergibt, umso stärker werden wir uns der Bedrohung unserer Welt bewusst. Es sei *unser* Wunsch, uns einzuschließen, den das Fernsehen nicht erzeugt, sondern wiedergibt (Cavell 2002a, 161). Das Unterhaltungsfernsehen ist daher nicht als banal, sondern eher als Irritation zu begreifen. Fernsehformen wie die Soap-Opera geben den »puren Alltag« wieder, sie handeln von »Übergängen und Abgründen des Gewohnten« (ebd., 159). Die Soap-Opera oder die Sitcom konzentrieren sich auf die Erzählung der »langen Dauer«, die andere Formen nicht wiedergeben können. Dass eine Komödienform wie THE AWFUL TRUTH zu zeigen versucht, wie unser Alltag verwandelt werden muss, und zwar jeden Tag, findet gerade in einer Sitcom wie KING OF QUEENS ihr Gegenstück. Dies ist ein Grund unseres Interesses an ihr, und es ist der Grund der Existenz eines so überaus künstlichen Topos der Sitcom-Welt. Aus diesem Grund können und wollen wir die Sitcom ertragen. Sie kann ihre Ausnahmestände nicht dramaturgisch mit langen Vorbereitungen rechtfertigen, sie muss unsere Aufmerksamkeit immer wieder in jeder Folge neu gewinnen, um zu zeigen, dass das Leben eine Aneinanderreihung harmloser Ausnahmestände oder von Wiederholungen ist, die niemals enden wollen. Die Sitcom endet tatsächlich nicht. Ihre Ästhetik zwingt ihre Fi-

guren zum Weiterleben und zur Fortsetzung ihrer Lebensformen. Aber KING OF QUEENS schafft es auch, diesem Weiterleben Schönheit zu verleihen, zum Teil dadurch, dass sich die Figuren, vor allem Doug und Carrie, gegenseitig unterhalten, an ihren schieren Gegenwart ebensoviel Freude haben, wie viele ihrer Zuschauer an ihrer Gegenwart Freude haben.

Ein anderer Grund, warum es wichtig erscheinen kann, sich mit einzelnen Sitcoms zu beschäftigen, ist, dass ein Ansatz wie der von Grote vollkommen unberücksichtigt lässt, dass es Unterschiede zwischen den einzelnen Sitcom-Formaten gibt, dass sie sich ästhetisch wie narrativ auf signifikante Weise voneinander unterscheiden und so ihre Betrachter auf unterschiedliche Weise an sich binden. Kirsten Marthe Lentz stellt in ihrem Text »Quality vs. Relevance« fest, dass es wichtige ästhetische Unterschiede zwischen Sitcom-Formaten bereits im Fernsehen der 1960er Jahre gab. Sie grenzt nicht nur das realistischere und zynischere Fernsehen von Norman Lear und seiner Produktionsfirma, das sich mit Fragen sozialer und ethnischer Ausgrenzung beschäftigt, von dem Fernsehen der Produktionsgesellschaft MTM ab, das sich stärker auf Charakterentwicklung konzentriert und Fragen von Geschlecht und Weiblichkeit fokussiert. Lentz bezieht sich auch ausdrücklich auf Unterschiede in der Serienästhetik – eine rauere, ungeschönte Videoästhetik von ALL IN THE FAMILY auf der einen Seite, und auf der anderen Seite eine aufwendig auf Filmmaterial gedrehte Serie wie die MARY TYLER MOORE SHOW. Diese für das ungeübte Auge eher unauffälligen Unterschiede sind nicht zufällig, sondern basieren, wie Lentz deutlich werden lässt, auf überaus bewussten ästhetischen Entscheidungen, die auch als solche von den Produzierenden kommuniziert werden, was in den Analysen des diskursiven Umfelds der Serien deutlich wird (Lentz 2000, 63). Das Fernsehen der Qualität versuche einen ausgewogeneren, feineren Fernsehstil herauszubilden. Lentz interpretiert dies als einen Versuch, das Fernsehen nicht nur zu ästhetisieren, sondern auch zu »feminisieren«, weil diese Ästhetisierung Teil einer Politik der Anerkennung gewesen sei: Das unangesehene Fernsehen ringt mit diesen Serien auf eine ähnliche Weise um Anerkennung wie der politisierte Feminismus der 1960er Jahre um Emanzipation ringt. Die Norman Lear Produktionen wie ALL IN THE FAMILY oder MAUDE konzentrieren sich dagegen auf die Themen Rassismus und soziale Ungleichheit. Der diese Serien begleitende Diskurs bezieht sich auf das Thema der Authentizität und die Ästhetik dementsprechend auf die Anforderungen eines »representational realism« (ebd., 58). Das Anliegen dieser Produktionen liegt also nicht im Kampf um ästhetische Anerkennung, sondern im Versuch, genaue und ungeschönte Repräsentationen einer widersprüchlichen und von Konflikten bestimmten Wirklichkeit zu liefern.

Wie auch immer diese Interpretationen einzuschätzen sind, sie machen auf jeden Fall auf relevante ästhetische Unterschiede aufmerksam, die eine Kritik wie die von David Grote unterschlägt. Selbst wenn man sich nicht wie Lentz noch zusätzlich auf einen die Serie rahmenden Diskurs bezieht, bleiben genug sichtbare Unterschiede, die interpretiert werden können. Bei aller Ähnlichkeit zwischen den Serien unterscheidet sich unsere Präferenz für einzelne Serien auf eine so deutliche Weise, dass es überaus sinnvoll erscheint, über den Umweg der Analyse unseres Interesses an ihnen signifikante Unterschiede festzustellen. ◀154

Was sind das für Unterschiede und wie können sie sichtbar gemacht werden? Die Kulturwissenschaften betonen, dass Unterschiede eher auf der Seite der Rezeption zu finden sind. John Fiskes »Television Culture« von 1987, der kanonische fernsehwissenschaftliche Text der Cultural Studies, stellt dem textuellen Paradigma verpflichtet fest, dass Texte nicht »containers of meaning«, sondern »provokers of meaning« sind. Fiske weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Produzenten, die den Erfolg von Texten gerne vorhersehen würden und den Text dementsprechend als »containers of meaning« gestalten möchten. Sie sind jedoch mit einer hohen Verlustquote von nicht funktionierenden Texten konfrontiert, weil die Texte andere Bedeutungen provozieren als die intendierten und weniger Erfolg haben als erhofft (Fiske 1987, 313). Aber ließe sich nicht auch behaupten, dass sich gerade die erfolgreichen Texte letztendlich doch als »Behälter für Bedeutungen« entpuppen, auch wenn den Produzierenden die Kontrolle über ihre Inhalte und was sie bedeuten entgleitet? Denn sie werden von einer Vielzahl von Menschen auf ähnliche Weise als unterhaltende und wichtige Texte identifiziert, so dass sie sich über ihr Interesse an ihnen verständigen können. Es ist wichtig Fernsehtexte so zu betrachten, denn die Liebe, die ihnen entgegen gebracht wird, lässt sich über Investitionen allein nicht erklären. Investition erklärt, wie Liebe aufrechterhalten werden kann, nicht aber, was sie auslöst. Dass Texte oft keine Autoren zu haben scheinen, bedeutet nicht, dass sie keine Autorität haben. Das zeigt sich exemplarisch an Cavells Zugang zu populären Filmtexten. In einer Unmenge von scheinbar gleichförmigen, klassischen Hollywoodfilmen findet Cavell einige Filme, die sich in besonderer Weise – mit einigem interpretatorischen Aufwand allerdings – als Träger von Bedeutungen herausstellen lassen. Jeder dieser Filme ist ein Medium. Jede Sitcom kann ein solches Medium sein, wenn sie es schafft, etwas in besonderer Weise auszudrücken und ihre Leser zum Reden über sie zu ermutigen. Denn die größten und signifikantesten Unterschiede stellen die Zuschauer fest, die eine Serie lieben. Daher ist es wichtig, sich mit der eigenen Vorliebe für einen Fernsehtext auseinanderzusetzen.

KING OF QUEENS gehört zu den Serien, die dazu drängen, über sie sprechen zu wollen. Daher ist es leicht über sie mit anderen, die die Serie mögen, ins Gespräch zu kommen. Sie ist wenig auffällig, aber auf den zweiten Blick sehr komplex und intelligent, was auch bedeutet, dass es relativ lange dauert, bis man bereit ist, ihr seine Liebe zu schenken. Sie geht mit ihrer Ästhetik nicht hausieren und sie hat auch keinen exhibitionistischen televisuellen Stil im Sinne Caldwells, aber es gelingen ihr in ihrem Rahmen verblüffende und überwältigende Bild- und Erzähleinfälle. Auf den ersten Blick ist KING OF QUEENS ein Format, das sich auf einen recht unspektakulären Alltag bezieht. Queens ist alltäglicher und weniger spektakulär als Downtown New York. Daher steht diese Sitcom im Vergleich zu dem metropolitanen SEX AND THE CITY wohl für einen etwas bescheideneren, aber auch weniger aufdringlichen ästhetischen Entwurf großstädtischen Lebens. Es finden sich in der Serie aber immer noch alle Arten exzentrischer Charaktere, die im ›melting pot‹ dieser Stadt zusammengeführt werden. Und es lassen sich an ihr wiederkehrende, signifikante Motive feststellen, die auch in anderen komischen Fernsehformaten zu finden sind. Zwei der wichtigsten Motive, die sich hier finden lassen und die ich im Folgenden etwas näher untersuchen werde, sind ihre subtile Darstellung von Identitätsoptionen und ihre Auseinandersetzung mit dem Betrachten und dem Fernseh-zuschauer.

Ein großer Teil der Komik dieser Serie lebt von einem *role reversal*, das heißt Carrie ist der aktive, ›männliche‹ Part der Sitcom, während Doug den kindlichen, passiven Teil besetzt. Das ist keine subversive Umkehrung, sondern ein klassischer Topos amerikanischer Comedy-Formate, der beispielsweise in Homer Simpson eine äußerst eindrucksvolle Verkörperung gefunden hat. Außerdem wird die Kindlichkeit von Doug um einiges von der aggressiven, narzisstischen Infantilität des Vaters übertroffen. Er wird nicht nur häufiger in der Serie als ihr Kind bezeichnet, sondern er nimmt sogar manchmal

wie in WALK MAN (Episode 74, HUNDSTAGE) die Rolle eines Hundes ein. Spooner weiß allerdings nichts davon, dass er zahlender Kunde der Hundeführerin Holly ist, die ihn spazieren führt.

In dieser Folge findet sich eine Einstellung, die zugleich sehr einfach und sehr wirkungsvoll die Möglichkeit der Transfiguration von Menschen in Film und anderen Medien vorführt. Spooner sitzt in der Küche, stützt in sehnsüchtiger Erwartung den Kopf wie ein gelangweilter, trau-

Abb. 27: KING OF QUEENS,
Transfiguration



riger Hund auf seine auf dem Tisch liegenden Hände und richtet die Augen nach oben. Es ist ein rührender Moment, der sich von dem Stereotyp postmoderner Identitätstransgressionen abhebt. KING OF QUEENS führt die Verwandlung in einen Hund auf sehr schlichte Weise vor. Die Serie legt gerade in solchen Momenten eine sehr überzeugende, ästhetische Raffinesse an den Tag, die ähnlich wie die folgende Szene innerhalb des vermeintlich armseligen Formats deutliche künstlerische Akzente setzt. In der letzten Szene der Episode erkennt Spooner, welcher Natur die Beziehung zwischen ihm und Holly wirklich gewesen ist und dass sie für die Ausflüge mit ihm auf die Hundewiese bezahlt wurde. Die nächste Einstellung zeigt aus der Vogelperspektive einen verzweifelten und geschockten Spooner, der ein langgezogenes »Nein« schreiend über die Hundewiese davonläuft, während ihn Holly mit Rufen zurückzuhalten versucht. Gleichzeitig hat sich ein bellender Hund losgerissen, der neben Spooner herläuft und dem ein anderer Hundeführer ebenso vergeblich hinterherruft. Beide beschriebenen Szenen sind sehr gekonnt entworfene Tableaus, die in Erinnerung bleiben und die Gedanken stimulieren. Und es ließe sich vermuten, dass sie aus dem Grund in Erinnerung bleiben, weil sie den Alltag nur so wenig modifizieren müssen, weil sie nur ein wenig von der Trennlinie zwischen Fantasie und Realität abweichen müssen, um die Transgressivität zu erreichen, die uns vorführt, wie stark unsere Wirklichkeit von Imagination und unsere Imagination von Wirklichkeit bestimmt ist. Fantasie ist das, womit die Wirklichkeit verwechselt werden kann, schreibt Cavell in »What Becomes of Things on Film« (Cavell 1984c, 178).

Diese Auseinandersetzung mit einem transgressiven Alltag setzt sich in KING OF QUEENS in der Beschäftigung mit seinen Figuren als Zuschauer fort. Vor allem die Episode LIFE SENTENCE (Episode 83, DIE REALITY SHOW), in der Arthur ohne sein Wissen wegen seiner Herzprobleme von einer Kamera überwacht wird, gibt auf spielerische Weise mehrere Vorstellungen vom Zuschauer wieder, die Diskurse und Theorien entwerfen und die hier parodiert werden. Sie führt vor, dass Fernsehen als Überwachungsmedium zu verstehen ist, dass die Zuschauer sich von der einfachen Wiederholung von Alltag berühren lassen. Und wenn sich Spooners Leben durch den Streit mit Doug und Carrie in eine Soap-Opera verwandelt, die die Kargheit des Formats in seiner Frühform thematisiert (wir sehen dieses Melodrama im archaischen Schwarzweiß der Über-

Abb. 28: KING OF QUEENS, Danny, Spence und Deacon werden zu Betrachtern



wachungskamera auf einem Bildschirm im Bildschirm, den die drei Freunde von Doug in der Hobbygarage betrachten), dann sehen wir die Parodie eines weiblichen Stereotyps von Fernsehrezeption, nach dem die Zuschauer durch filmische Affekte des (Mit-) Leidens von Fernseherzählung bewegt werden. Wir sehen aber auch eine These der Cultural Studies vorgeführt, dass die Betrachter, wenn sie die Handlung kommentieren, Distanz zu dem Gegenstand haben können und Fernsehen als offenen Text begreifen: Deacon, Danny und Spence bewerten die vorgeführte und überwachte Handlung kritisch, sie distanzieren sich aber auch von dem Geschehen, wenn Carrie im Überwachungsfernsehen von ihnen als die »drei Loser« spricht, die nicht wissen, was sie an einem Freitagabend sonst unternehmen sollen.

LIFE SENTENCE entwickelt hier eine sehr reflektierte Sichtweise seiner Zuschauer, aber diese Fähigkeit des Fernsehens, Bilder seines Publikums vorzuführen, wird, so Lentz, häufig als problematisch und aufdringlich gesehen, während es im Kino als kunstvolle Selbstreflexivität gedeutet wird:

»[...] unlike cinema, whose occasional references to its representational apparatus tend to be interpreted as modernist or avant-garde, making it seem brainy and self-aware, television's more consistent self-references tend to be understood as evidence of its narcissism or self-aggrandizement. Further, television's self-referentiality has often been adduced as a symptom of postmodernity, a postmodernity that leads to the complete evacuation of meaning altogether« (Lentz 2000, 56).

Wenn wir der Ansicht sind, dass das Fernsehen unfähig zur Kunst ist, nicht folgen und überzeugt davon sind, dass sich das Fernsehen mit sich selbst beschäftigen kann, dann können wir sogar, so suggeriert das Zitat von Lentz, diese Folge als modern und nicht als postmodern bezeichnen. Das heißt, diese Selbst-

reflexivität ist nicht nur ein stilistisches Mittel der Unterscheidung, das die Warenform Unterhaltungskunst in Zirkulation hält, sondern diese Selbstreflexivität versteht es wirklich, uns Erkenntnisse über unseren Status als Zuschauer vorzuführen. Das lässt sich schlecht am Material selbst beweisen, aber an den Anschlussphänomenen: Diese Szene ermutigt zu Interpretationen, sie erträgt es, immer wieder vorgeführt und angeschaut zu werden. Sie hat bis jetzt für mich und viele andere nichts von ihrer verblüffenden Unterhaltsamkeit verloren. Dies ist einer der Momente, die das Kriterium einer nachhal-

Abb. 29: KING OF QUEENS,
Doug als Betrachter einer Soap Opera



tigen Kritisierbarkeit, die Cavell als die Fähigkeit des ›guten‹ Films »to sustain and to reward criticism« bezeichnet, erfüllt (Cavell 2005e, 335).

Die Serie zeigt diese Nachhaltigkeit vielleicht auch dadurch an, dass sie über diese Episode hinaus geradezu besessen davon ist, den Betrachter des Fernsehens zu thematisieren. In einer Folge wird zum Beispiel Doug nach dem kurzzeitigen Verlust seiner Arbeit zuhause zum begeisterten, gerührten Betrachter von Soap-Operas. Dasselbe widerfährt Carrie in einer von mehreren Folgen, in der sie versucht, mit ihrer Arbeitslosigkeit zurechtzukommen. Es gibt auch eine Folge, in der Deacon, Spence und Dougs Nachbar Lou Ferrigno vor einem Großbildfernseher sitzen, um eine Sportübertragung zu sehen. Nach einer Auseinandersetzung geht die Fernbedienung kaputt und der Fernseher bleibt bei einer Übertragung des Musicals *Fiddler on the Roof* hängen. Zunächst sitzen alle drei tief enttäuscht vor dem Bildschirm, aber nach kurzer Zeit wird ihr Blick von der eigenartigen Fremdheit dieses Gegenstands in Bann gezogen und sie verwandeln sich in zutiefst faszinierte Betrachter. Das ist ein wunderbar inszenierter Moment der Verblüffung durch das Fernsehen oder der Berührung durch das Gewöhnliche, der ungefähr die Form der Fernsehforschung wiedergibt, die ich mit dieser Arbeit betreiben will.

Es ließen sich unzählige dieser unterhaltenden, inspirierenden, nicht nur Bedeutung provozierenden, sondern auch beinhaltenen Momente aufzählen. Viele von diesen Momenten beziehen sich beispielsweise auf eine sehr intelligente Auseinandersetzung mit Erinnerung und Fantasie. Aber das soll uns nicht davon ablenken, dass es tatsächlich noch einen sehr wichtigen und bewegenden Aspekt von KING OF QUEENS gibt, nämlich seine Fähigkeit, eine Vielzahl zwischenmenschlicher Probleme bis hin zu moralischen Dilemmata aufzugreifen und sie nicht nur zu diskutieren, sondern ihnen auch eine überzeugende Darstellung zu verleihen.

Moralische Reflexion spielt in Cavells Lesarten der Hollywoodkomödien und -melodramen eine wichtige Rolle. Er betrachtet die Interpretation dieser Filme in »Cities of Words« nicht nur als Möglichkeit der Vermittlung von Moralphilosophie, sondern stellt heraus, dass diese Filme selbst Philosophie fortsetzten. Cavell lässt aber auch in einem anderen Text deutlich werden, dass er bei dieser Gleichsetzung von Filmen mit moralphilosophischer Gedankenführung nicht daran interessiert ist zu zeigen, welche Filme bestimmte moralische Probleme diskutieren. Denn viele Filme, die auf den ersten Blick für diese Art der Auseinandersetzung taugen, haben die Neigung, die Komplexität dieser Fragen auf eine einfache Unterscheidung von gut und böse zu reduzieren (Cavell 2005d, 334). Die Hollywoodkomödien interessieren ihn gerade deswegen, weil sie keine moralischen Dilemmata diskutieren, sondern weil sie dem Leben eine Form

geben, das heißt, sie deuten an, wie ein gutes Leben aussehen könnte. Also hängt – wenn wir Cavells Gedanken folgen – die Möglichkeit, die Auseinandersetzung von KING OF QUEENS mit moralphilosophischen Problemstellungen gut zu finden, davon ab, in welchem Ausmaß es der Serie gelingt, ihr eine Form zu geben, die über die Diskussion dieser Fragen hinaus anregend, überzeugend und unterhaltend ist. Das ist dann möglich, wenn sie zugleich die Schönheit einer Lebensform wie das Problem, das sich ihr stellt, im Blick hat.

Wie das aussieht, soll an folgendem Beispiel deutlich werden: In der Folge WINDOW PAIN (Episode 102, DES EINEN LEID...) wird die Lebensform von Doug und Carrie dramatisch verändert und in Frage gestellt, weil sie sich von ihren neuen Nachbarn beobachtet fühlen. Das berührt auch eine Themenstellung Cavells. In »Cities of Words« beschäftigt er sich unter anderem mit John Stuart Mill und zitiert dessen Feststellung aus »On Liberty«, dass jeder unter dem Auge einer feindseligen und schrecklichen Zensur lebe. Ein Problem unserer moralischen Einbildungskraft ist dementsprechend die Nicht-Authentizität unserer Lebensform, die sich dem Blick anderer ausgesetzt fühlt und deren Vorstellungen zu entsprechen versucht (Cavell 2004, 96). In »Selbstvertrauen« spricht Emerson von einer ähnlichen Gefahr: »Überall ist die Gesellschaft in einer Verschwörung gegen die Menschheit eines jeden ihrer Mitglieder« (Emerson 1983, 44). Die Gemeinschaft zwingt zu jener Form von Konformität, die die innere Stimme, den inneren Reichtum der moralischen Reflexion, aber auch die Lebendigkeit der eigenen Lebensform einschränkt. Und diese Lebendigkeit droht auch Carrie in dieser Episode zu verlieren. Durch den Einzug der Nachbarn, die erfolgreicher sind als sie selbst, fühlt sich Carrie plötzlich dieser Zensur der Gesellschaft ausgesetzt und spürt den auf ihr lastenden Blick anderer, dem sie sonst standzuhalten oder den sie zu ignorieren versteht. Daher gerät sie in Panik, als sie feststellt, dass die Nachbarn durch ein geöffnetes Fenster zu Zeugen eines Streits geworden sind. Die Versuche, den Nachbarn und der Welt durch Inszenierungen von Harmonie ein positiveres Bild von sich und ihrem Mann zu liefern, scheitern daran, dass beide dabei weder überzeugend noch authentisch wirken. Die Folge endet in einem Desaster: Doug und Carrie streiten sich heftig auf der Straße, in den Streit mischt sich Spooner ein, der gerade wegen notorischen Schwarzfahrens aufgegriffen von einer Polizeistreife nach Hause begleitet wurde. Wir sehen eine Einstellung, die die Nachbarn an ihren Schlafzimmerfenster zeigt. Ihnen stellt sich aus einem erhöhten Standpunkt dieses demütigende Tableau zur Schau. Doug und Carrie entsprechen genau dem Bild, von dem sie fürchten, dass es andere von ihnen haben könnten.

Es ist ein banales, alltägliches Problem, das hier eskaliert, aber es ist auch ein zentrales Problem der Artikulation unserer Lebensformen, das John Stuart Mill

und Emerson ansprechen, und das vor allem deswegen so gut von einer Sitcom dargestellt werden kann, weil die Lebensformen ihrer Figuren immer unter den Blicken anderer entwickelt werden. Sitcom-Figuren führen Alltag vor, stellen ihr Leben zur Schau. Sie müssen ihren Alltag und ihr Format so interessant und lebendig machen, dass sie diesem zensierenden Blick der Öffentlichkeit standhalten. Cavells Auseinandersetzung mit Moralphilosophie weist immer wieder auf die Notwendigkeit hin, dass wir unser Handeln kommunizieren müssen, was bedeutet, dass wir sichtbar und lebendig werden müssen, was nicht nur Filme, sondern vielleicht auch Sitcoms vorführen können. Die große Gefahr unseres moralischen Lebens ist, unsichtbar zu sein und, wie Thoreau es ausdrückt, das Leben in stiller Verzweiflung zu leben (Cavell 2004, 97). Sitcoms mögen sich auf die Banalität des Gewöhnlichen fokussieren, aber ein Teil ihres Reizes für uns rührt daher, dass sie uns vorführen, dass dieses alltägliche Leben, dessen Öffentlichkeit noch dadurch verstärkt wird, dass es einem teils fiktiven, teils tatsächlich anwesenden Studiopublikum (dessen ständige Anwesenheit die *laughtracks* anzeigen sollen) und gleichzeitig einem Fernsehpublikum vorgeführt wird, nicht in stiller Verzweiflung gelebt werden muss. In gewissem Sinne ist die Sitcom ein zutiefst antinarzisstisches Format: Sie thematisiert auf vielfältige Weise den Betrachter; die Figuren betrachten, begutachten und bewundern sich unentwegt gegenseitig (was vor allem in der exzessiven Anwendung von *reaction shots* deutlich wird); und sie basiert nicht zuletzt auf einer einfachen, frontalen Form der Sichtbarkeit, durch die uns auf ihrer Bühne jede Handlung und Regung ihrer Lebensformen vor Augen geführt wird.

In *KING OF QUEENS* werden aber nicht nur Bedingungen des Handelns wie dessen Privatheit und dessen Öffentlichkeit durch die Bedingungen des Mediums veranschaulicht, sondern auch die Auseinandersetzungen der Figuren mit diesem Handeln. Diese Beschäftigung korrespondiert mit einem von Cavell dargelegten moralphilosophischen Gedankengang. »Cities of Words« unterscheidet zwei Prinzipien des moralischen Handelns, das deontologische und das teleologische. Cavell versucht diese Prinzipien auf der Basis von Emersons Perfektionismus, der von dem romantischen Imperativ geleitet wird, das zu werden, was man ist, zusammenzuführen (ebd., 49). Dieser unmöglichen Forderung Folge zu leisten verhindert, einem moralischen Schematismus zu verfallen, da man sich in der ziellosen und niemals abgeschlossenen Entwicklung der eigenen Persönlichkeit immer weiter bewegt und die Prinzipien des eigenen Handelns immer neu begründen muss. Wir sollen das, wie Cavell es mit Emerson bezeichnet, »speaking with necessity« erlernen (ebd., 31). Das heißt, dass wir versuchen sollen, unseren Worten auch dann Nachdruck zu verleihen, wenn es

uns nicht möglich ist, ihnen im Voraus, durch das Beachten von Gesetzen und Regeln etwa, Geltung zu verschaffen. Das bedeutet, dass wir, auch wenn unsere Existenz von Kontingenz geprägt zu sein scheint, nicht verstummen müssen und dürfen. Cavell weist darauf hin, dass es in Kants Philosophie Versuche gibt, den Schematismus moralischen Handelns zu vermeiden, was in seiner Anweisung deutlich wird, nicht das Objekt, sondern das Subjekt des Gesetzes zu sein. Das heißt, wir müssen lernen nicht dem zu folgen, was das Gesetz vorschreibt, sondern unserer eigenen Vorstellung oder unserer eigenen Autorisierung dieses Gesetzes. Das Gesetz oder die Handlungsanweisung drängen sich uns als innere Einsicht notwendig auf und sind weder das Ergebnis von Berechnungen noch von fest verankerten Grundsätzen. Kant zeichnet dementsprechend ein Schreckensbild des vollkommen heteronomen Menschen, der in Emersons Schriften als der konforme, von außen bestimmte Mensch wiederkehrt. Diese Menschen vertreten einen »debased perfectionism« (ebd., 18), eine schematische und unauthentische Auseinandersetzung mit dem eigenen Handeln, die zu schnell zu Gewissheiten kommt. ◀156

In »Selbstvertrauen« bezieht sich Emerson auf das Konzept der Güte und weist darauf hin, dass wir unser Handeln vor zu viel Selbstgewissheit schützen müssen: »Deine Güte muss irgendeine Kante an sich haben, sonst ist sie keine« (Emerson 1983, 45). Er spricht von einer Notwendigkeit, das eigene Handeln nicht vorschnell durch die Feststellung zu autorisieren, irgendwelchen Regeln und Vorstellungen gerecht geworden zu sein. Kant lehnt ebenfalls das Konzept der Güte ab, weil es zu sehr narzisstischen Motiven folgt und daher niemals das Konzept der Pflicht ersetzen könne (Cavell 2004, 136f). Er verhandelt dieses Problem in der »Kritik der praktischen Vernunft« unter anderem in dem Kapitel »Von den Triebfedern der reinen praktischen Vernunft« in seiner Ablehnung eines von »religiöser Schwärmerei« geprägten moralischen Handelns. Wenn Kant darauf hinweist, dass moralisches Handeln keine unmittelbare Belohnung in dem positiven Gefühl finden darf, etwas Edles getan zu haben, dann macht er auf ein wohltuendes, soziales Gefühl der Übereinstimmung mit anderen oder auf ein narzisstisches Gefühl der Eigenliebe im Handeln aufmerksam. Aber da das moralische Handeln das »Joch des Gesetzes« auf sich spüren müsse, ist es alles andere als angenehm oder bequem (Kant 1990, 99).

In KING OF QUEENS begegnen wir unterschiedlichen Facetten moralischer Reflexion wieder, die sich auf diese Kritik und Cavells Darstellung in »Cities of Words« beziehen lassen. Dougs Handeln lässt sich häufig als bequem charakterisieren, das heißt er spürt nicht das auf ihm lastende Joch des Gesetzes. Carrie erforscht dagegen intensiver die Konsequenzen ihres Tuns und bezieht sich häufiger auf ein allgemeines Prinzip. Dafür sind allerdings ihre unmittelbaren

moralischen Sinne nicht so stark ausgebildet, was bedeutet, dass sie im Gegensatz zu Doug bisweilen recht böse und egoistisch sein kann. **157** Wenn Doug schlechte Dinge tut, dann meist aus Bequemlichkeit. Ein Beispiel für diese Bequemlichkeit, die mit anderen Prinzipien moralischen Handelns in Konflikt gerät, findet sich in *S'NO JOB* (Episode 73, *UNGELIEBTE VERWANDTSCHAFT*). Dougs unglücklicher und ungeschickter Cousin Danny verliert seinen Pizzaladen. Carrie drängt Doug dazu, ihm einen Job bei seinem Paketdienst IPS zu besorgen. Doug kann aber dem Impuls, seinem Verwandten zu helfen, nicht folgen, weil ein anderer Impuls stärker ist: Er kann ihn nicht ausstehen und würde seine Gegenwart bei der Arbeit nicht ertragen. Doug vertritt häufig eine Schwundform des Utilitarismus, welchem es um die Vermeidung von Leid geht. Moralisch ist aber Handeln nach dieser Vorstellung erst dann, wie Cavell in seinen Lesarten der utilitaristischen Philosophen John Locke und John Stuart Mill deutlich macht, wenn es nicht exklusiv auf die Vermeidung eigenen Leids, sondern auf die Vermeidung des Leids möglichst vieler Menschen gerichtet ist. Das ist das teleologische Prinzip dieser Philosophie, das Doug vollkommen missachtet. Doug handelt stattdessen einen faulen, kurzsichtigen Kompromiss mit sich aus, um sich der Dilemmata widerstreitender Impulse zu entziehen: Er bittet seinen Chef um einen Job für Danny und gibt ihm zugleich zu verstehen, dass er ihn nicht vergeben soll. Er glaubt damit seiner von Carrie aufgedrängten Verpflichtung Genüge getan zu haben, aber natürlich hat dieser kurzsichtige, faule Kompromiss negative Folgen: Carrie kommt ihm auf die Schliche und stellt Doug wegen seiner mehr als halbherzigen Versuche, Danny einen Job zu besorgen, zur Rede.

Doug wird immer wieder in dieser Beziehung dazu gezwungen, sein Verhalten zu erklären, was seine eigene Bequemlichkeit hintertreibt. Das ist eine moralische Dimension der Sitcom: Sie erlaubt kein Schweigen und keine Unsichtbarkeit. Seine Autonomie im moralischen Sinne gewinnt Doug erst wieder, wenn es ihm gelingt, sein Verhalten, seine Wünsche und deren Konsequenzen weiter zu durchdringen als ihm sein erster Impuls gestattet. Er ist so lange heteronom, wie er sich nur von Carries Anweisungen leiten lässt und nicht die eigene Autorisierung seines Handelns überprüft. Doug, dem Carrie in einer frühen Folge zu verstehen gibt, dass sie alle seine Gedanken lesen kann (»It's like a window on your forehead and I can read your thoughts«), erleichtert es uns durch ihre ständige Kommentierung seines Tuns, ihn bei der Arbeit der Reflexion seines Handelns zu beobachten. Die Sitcom wird dadurch zu einem geeigneten Medium der Darstellung und der Reflexion von Handeln, das keine einfachen Wahrheiten kennt und zwiespältig und komplex ist.



Abb. 30: KING OF QUEENS,
Konsum und Manipulation

Auf diese Weise werden unterschiedliche, für unsere Lebensformen sehr wichtige Fragen erläutert. Es geht in KING OF QUEENS beispielsweise häufig darum, dass Handeln in der Beziehung immer stärker ökonomisch bestimmt erscheint, vielleicht weil wir in unserer neoliberalen Kultur davon bedroht sind, nur noch Konsumenten unseres Lebens zu sein. Das bezieht sich auf eine falsche Form der Gegenseitigkeit, die immer für das, was gegeben wird, etwas Entsprechendes zurückfordert. Die Wiederverheiratungskomödien leiten uns vor allem dazu an, wie Cavell feststellt, aus diesem Zirkel der Vergeltung oder auch der gegenseitigen Vergütung auszubrechen.

Die Darstellung dieses Zusammenhangs in einer Fernsehserie ist allerdings problematisch, da Fernsehen als beteiligt an dieser Ausbreitung der Ökonomisierung unserer Lebensformen betrachtet werden kann. Daher muss KING OF QUEENS auch versuchen, diesen Widerspruch zu verarbeiten. Und es finden sich Episoden, die sehr deutlich die moralischen Defizite dieser Ökonomisierung ansprechen. In der Episode LUSH LIFE (Episode 95, HAPPY HOUR) manipuliert Doug Carrie mit Drinks, als er feststellt, dass ein Barbesuch nach der Arbeit mit ihren Kolleginnen sie in eine gutgelaunte und großzügige Gattin verwandelt hat. Er spekuliert auf Vergünstigungen, nimmt aber wie sein Schwiegervater, der ihn dabei unterstützt, in Kauf, aus ihr eine Alkoholikerin zu machen. In LOST VEGAS (Episode 150, BONUSPUNKTE) braucht Doug das Einverständnis von Carrie, um mit seinen Freunden nach Las Vegas fahren zu können. Bevor er sie fragt, versucht er sie durch ein Wochenende in einem Wellnesshotel gewogen zu machen. Er hat aber Probleme mit den Tauschwerten einer Beziehung, weil Carrie ihm ihre Dankbarkeit in die Währung Sex umsetzt. Doug verrät sich in einem Moment der Verzweiflung über das Misslingen seiner Strategie: »Ich investier' meinen Bonus nicht in Sex«. Umgekehrt wird Doug in JUNG FRANKENSTEIN (Episode 112, DER HEXENMEISTER) manipuliert, als eine Psychotherapie wegen seiner Gewichtsprobleme so gut anschlägt, dass Carrie und Dougs Freunde den Psychotherapeuten dazu bringen, weitere Probleme bei den Sitzungen anzusprechen und zu therapieren, beispielsweise, dass er nicht mehr so viel fernsieht oder geliehene CDs schneller zurückgibt. Doug, der davon nichts weiß, wird von den Eingriffen in seine Persönlichkeit zunehmend verunsichert. Diese Episoden weisen auf ein Problem hin, das auch in den klassischen Komödien verhandelt wird. In den Wiederverheiratungskomödien geht es vor allem

darum, eine falsche, weil verrechnende Form der Gegenseitigkeit aufzuheben: Wir verdrängen, dass der andere existiert, wir verhüllen seine Existenz und machen ihn zum Objekt unserer Wünsche, weil wir uns selbst als Opfer narzisstischer Projektionen sehen: »This does violence to others, it separates their bodies from their souls, makes monsters of them; and presumably we do it because we feel that others are doing this violence to us« (Cavell 1981a, 109). Als eine Form der Bezugnahme auf den anderen, die nicht von Erwartungen und Berechnungen bestimmt ist, durchbricht Anerkennung den *circle of vengeance*. Weil die Ökonomisierung der Lebensverhältnisse voranzuschreiten droht oder zumindest als etwas begriffen wird, das zunehmend den Diskurs über unser Zusammenleben bestimmt, ist die Sitcom gleichsam gezwungen, sich damit auseinanderzusetzen. Wenn Identität zu einer Frage von Lifestyle wird, stellt sich die Frage nach der Authentizität unserer Lebensformen. KING OF QUEENS führt diese Gefahr vor und versucht ihr immer wieder zu begegnen. Gerade weil die Sitcom von alltäglichen Mustern der Wiederholung bestimmt ist und keinen Abschluss kennt, macht sie deutlich, dass dieser Kampf mit uns und gegen uns jeden Tag geführt werden muss.

Dies zeigt, warum die Sitcom ein wichtiges Mittel zur Kommunikation unserer Lebensformen sein kann. Aber sie darf nicht auf die Funktion reduziert werden, die Bedingungen unseres Alltags abzubilden. Die Tendenz, die Sitcom auf eine Abbildfunktion zu reduzieren, zeigt sich beispielsweise bei Gerard Jones. Er stellt in »Honey, I'm Home«, seiner Studie zu der amerikanischen Sitcom, fest, dass dieses Format wegen der Zuverlässigkeit ihres Erfolgs das perfekte Produkt für das Fernsehen sei. Die Sitcom ist aber mehr als eine Warenform; sie muss, um diesen Erfolg sicherzustellen, mehr leisten als nur zu unterhalten oder interessant und neu zu sein:

»Often sitcoms try to duck away from external realities, using gimmicks to distract us, but if they fail to grapple at some level with the fears and desires of a significant numbers of Americans, they usually die fast« (Jones 1992, 6).

Jones führt weiter aus, dass die erfolgreiche Sitcom nicht nur Wünsche und Träume der Gesellschaft wiedergibt, sondern dass sie uns auch belehren und verändern kann. Denn sie führt uns eine Wirklichkeit unseres Wünschens vor, die sonst verborgen bliebe. Erklärungen dieser Art sind sehr verlockend, weil sich mit ihnen sehr leicht die Relevanz dieser Komödienform beweisen lässt. Aber sie haben auch etliche Leerstellen. Janet Staiger erwähnt diese Leerstellen in ihrer Studie »Blockbuster Television«, die sich mit vier besonders erfolgreichen klassischen Sitcoms beschäftigt (THE BEVERLY HILLBILLIES, ALL IN THE FAMILY, LAVERNE AND SHIRLEY und THE COSBY SHOW). Im Kontrast zu Erklärungen

für den Erfolg von Sitcoms, die auf deren Fähigkeit der Widerspiegelung der Gesellschaft verweisen, liefert sie eine sehr einfache Erklärung:

»The very pervasiveness of comedy, humor, and joking in TV is symptomatic of one of the most obvious reasons we watch it: for entertainment. It would be a mistake to try to essentialize its causes, its formulas, and its receptions« (Staiger 2000, 8).

Staiger versucht deutlich zu machen, dass ohne das wichtige Moment ihrer Unterhaltsamkeit jedes Sprechen über die Sitcom ins Leere läuft. Wenn einer Sitcom in irgendeiner Form soziale Relevanz zugeschrieben werden kann, dann ist das immer mit der einfachen Tatsache verbunden, dass sie Vergnügen bereitet:

»The success of the TV sitcom may be due to factors of media specificity or to some flexible relation to social and cultural requirements, but the explanation may be more fundamental – TV sitcoms provide pleasure. TV sitcoms as a type of comedy, humor, or joking process certainly yield experiences that both sociological and psychological theories attempt to understand« (ebd., 44).

Staiger zitiert etliche Theorien, die sich dem Phänomen des Vergnügens anzunähern versuchen, zum Beispiel, dass sich die Sitcoms an ein weibliches Publikum richten, dass sie offene Lesarten ermöglichen, dass sie konservativ sind oder dass sie bestimmte leere Felder gesellschaftlicher Imagination besetzen. Sie macht deutlich, dass diese Theorien zwar bestimmen können, wann eine Sitcom unterhaltend und interessant ist, nicht aber, wann sie so einen durchschlagenden und anhaltenden Erfolg hat wie die vier Sitcoms, die Staiger für ihre Arbeit zusammengeführt hat.

Staiger, die von der Rezeptionsforschung kommt, versucht deren Erfolg zu erklären, indem sie die Position fokussiert, die die Sitcom durch den Humor den Betrachtern zuordnet, nämlich die Position eines wissenden und unterhaltenen Zuschauers, der dazu ermutigt wird, über sie zu sprechen. Sie erklärt den Erfolg aus den zahlreichen Paratexten, die von der Sitcom ermöglicht werden. So lasse sich das Vergnügen an der Sitcom in eine »cultural currency« umsetzen, das heißt, sie ermöglicht letztendlich den Menschen, miteinander zu reden (ebd., 50). Staiger deutet dabei aber auch an, dass die Sitcom damit »nur« die diskursive Funktion erfüllt, der Kommunikation einen gemeinsamen Bezugspunkt zu geben. Die erfolgreiche Sitcom wird zu einem Objekt, auf das man sich geeinigt hat. Das Sprechen über sie gibt also nicht das wieder, was die Sitcom als ästhetischer Gegenstand ist. Warum man sich aber auf diesen Gegenstand einigt, hat, so macht Staiger deutlich, mit seiner Unterhaltsamkeit zu tun.

Im Grunde genommen macht Staiger uns, ähnlich wie Cavell, darauf aufmerksam, dass der erste Grund, sich mit etwas zu beschäftigen, immer der sein sollte, dass ein Gegenstand unterhaltsam war und zum Sprechen anregt. KING OF QUEENS gehört zu diesen Gegenständen. Diese Sitcom ermutigt dazu, sich mit ihr zu beschäftigen und vielleicht wird sie damit zu einem Medium, sich mit der eigenen Kultur und Gesellschaft auseinanderzusetzen. Dennoch ist die Liebe zu einer Sitcom eine sehr private Angelegenheit und die Auseinandersetzung mit ihr kann nicht alle Fragen, die sie stellt, auf befriedigende Weise beantworten. Diese Sitcom dient zu mehr als nur ein ›Gerede‹ über Dinge zu ermöglichen, das einen Rahmen oder ein Medium dieser Art braucht. Die Sitcom wird selbst zu einem Medium, das versteht, das, was es meint, auch zu sagen. Und das bedeutet, dass KING OF QUEENS eine tiefergehende Ergründung benötigt und verdient als die hier geleistete. Abgesehen davon lässt sich wohl kein Format vorstellen, das besser dazu geeignet wäre, die Bereitschaft zur Wiederverheiratung als Bereitschaft dazu vorzuführen, sich alltäglich wieder zu verheiraten und sich immer wieder, wie Cavell es in »The Thought of Movies« beschreibt, der Intensität des ersten Moments einer Begegnung zu erinnern (Cavell 1984a, 13). KING OF QUEENS tut dies jeden Tag und Folge für Folge. Und vielleicht erklärt das viel besser unser Interesse an der Sitcom als alle hier aufgeführten verblüffenden Bildeinfälle oder die Versuche der Offenlegung einer moralphilosophischen Reflexion. Dass der Rahmen, der diese Wiederbegegnungen ermöglicht, nicht nur einfach eine Struktur im Sinne einer unbefriedigenden Vorstellung von Alltäglichkeit als eine Abfolge von Routinen ist, sondern ein Rahmen, der mit lebendigen Bildern einer Beziehung gefüllt wird und damit die Mechanik des Alltags vergessen lässt, ist eine Bedingung, die nicht alle Sitcoms und nicht alle Folgen von KING OF QUEENS erfüllen können, aber doch erstaunlich viele.

7.4 7th Heaven (1996-2007) – Ausfälle des Bildes

7TH HEAVEN ist ein *comedy drama*, das nur dafür erfunden worden zu sein scheint, konservative Familienwerte vorzuführen. Die Serie spielt in einer Kleinstadt Südkaliforniens und schildert das Leben eines Pastors, seiner Frau und seiner zunächst fünf und später sieben Kinder. Den in der Entwicklung der Teenager unvermeidlich auftretenden Problemen wird mit vernünftigen Argumenten und Strafen begegnet. Obwohl vieles an der Serie harmlos, aber auch übertrieben, unfreiwillig komisch und unbedarft erscheint, ist sie doch mit einem gewissen Aufwand, dem nötigen Maß an Lifestyle und mit Schauspielern gedreht worden, die wie Jessica Biel durch den Erfolg der Serie zu Stars wurden. Sie wird auf eine ähnliche Weise zu einem ›guilty pleasure‹ vieler Fernsehzuschauer wie die ebenfalls von Aaron Spelling produzierte Kultserie BEVERLY HILLS 90210.

7TH HEAVEN ist ein gutes Beispiel für eine Serie, die den Widerstand ihrer Betrachter ausnutzt und in einen ästhetischen Mehrwert umzusetzen versteht. Anders als KING OF QUEENS, ER und GILMORE GIRLS kann sie ihre Zuschauer nicht als Teil eines intelligenten Publikums auf gleicher Ebene ansprechen. Sie provoziert eine Herablassung, die die Faszination für sie immer begleitet. Die Herablassung dient aber zum großen Teil dazu, die Betrachter zu sichern, weil sie ihnen ermöglicht, sich in eine Position der Dominanz über die Serie zu begeben. Aber die Betrachter versuchen damit nur eine Irritation einzudämmen, die die Bilder der Serie auf unmittelbare Weise zu übertragen verstehen. Diese Serie gibt am besten das für diese Lesarten bestimmende Verständnis wieder, nach dem ein Gegenstand mir dazwischenkommt: 7TH HEAVEN durchkreuzt meine diskursiven Gewissheiten und meine in-

tellektuelle Situiertheit durch intensive, peinigende Reize, denen ich mich gar nicht aussetzen wollte.

Dass die Bilder von 7TH HEAVEN erlitten werden, ist eine These meines Textes ›Sehen und Erleiden‹, der sich die Frage nach dem Status der Bilder dieser Serie stellt (Schwaab 2004). Die Möglichkeit eines Erleidens von Bildern zu erwägen dramatisiert die Frage, was es bedeutet, Kontexte an Erscheinungen heranzutragen, den ›Sinn‹ der Bilder durch etwas zu supplementieren, das die Bilder selbst nicht haben. Diese Frage führt uns zurück auf das Feld der Cultural Studies. Aus diesem Grund wird hier noch einmal der Blick auf John Fiskes »Television Culture« geworfen und dabei die Vorstellung der Cultural Studies untersucht, dass Lesarten fundamental von ihrer Anbindung an Wissenskontexte der Zuschauer abhängig sind, die sozial oder ästhetisch kodiert sein mögen.

›Television Culture« geht von den verknappten ästhetischen Ressourcen des Fernsehtextes aus, aus denen sich die aktiven Zuschauer die Bausteine ihrer eigenen Kultur schaffen (Fiske 1987, 93). Fiske unterscheidet den »spectator« des Kinos von dem Zugang des »viewings« oder des »readings« im Fernsehen. Fernsehen wird gelesen, weil sein Bild im Gegensatz zum Kinobild keine entmachtende, überwältigende Wirkung haben kann und daher weniger Passivi-

tät erlaubt (ebd., 17). Fiske nennt drei Faktoren, von denen das textuelle Studium des Fernsehens abhängt: (1) die formalen Qualitäten des Programms oder der Sendung und wie sie in den *flow* eingebunden sind, (2) die intertextuellen Beziehungen des Fernsehens zu sich selbst, zu anderen Medien und dazu, wie Menschen darüber reden und (3) die Auseinandersetzung mit den Prozessen des Lesens, dem Leser und wie dieser sozial situiert ist (ebd., 16). Nur der erste Punkt bezieht sich auf die Sendung und den Text, und selbst hier geht es nicht nur um den Gegenstand, sondern auch darum, wie er eingebunden in seine Sendeform erscheint. Fiskes Ansatz versucht, ähnlich wie viele andere, Lesen als Geschehen zu betrachten. Auch die Philosophie der Alltagssprache, zumindest in Cavells Version, kümmert sich um das Geschehen, das Sprechen und Lesen begleitet. Aber die ästhetische Eigenart des Gegenstandes, die dieses Geschehen auslöst, steht in anderer Form unter Beobachtung als bei Fiske. Fiske lässt zum Beispiel unberücksichtigt, was »The World Viewed« oder V. F. Perkins ins Spiel bringen, dass die Geschlossenheit der filmischen Welt und die Geschlossenheit der Fantasie, die sie ermöglicht, gerade das sind, was Beziehungen und Bedeutungen provoziert. Der Schutz der Leinwand, die Distanz zu den Bildern und die Entlastung unserer Subjektivität ermöglichen Erfahrungen. Cavell spricht aber, wenn er sich auf die sozialen Aspekte der Rezeption bezieht und wenn er eine Vereinnahmung des Textes durch die Kontexte seiner Leser thematisiert, von Nähe und nicht von Distanz. Das ist das Moment, das sein *reading* auch zu einem *unreading* werden lässt. Und dieser andere Akzent ist wichtig, nicht nur weil das *reading* bei Texten versagt, denen ihre Lesbarkeit deutlich auf die Stirn geschrieben erscheint, sondern auch, weil es die ästhetische Komplexität oder die natürliche Reflexivität des gewöhnlichen Fernsehens übersieht, die einer klassischen Unterhaltungsform ähnlich wie dem klassischen Hollywoodkino zugesprochen werden können.

7TH HEAVEN ist ein von ästhetischer Autorität relativ unbeschlagener Text, das heißt, an ihm lässt sich die Offenheit eines Textes eigentlich wunderbar vorführen. Aber er ist auch ein Text, an dem sich eine Geschlossenheit des Fernsehtextes exemplifizieren lässt, die von Fiske kaum berücksichtigt wird. Es handelt sich dabei allerdings um eine supplementierte Geschlossenheit. Eine der Thesen dieser Arbeit lautet, dass es beim Lesen populärkultureller Texte auch darum geht, etwas auf aktive Weise aufzugeben, dass also im Lesen von Fernsehen Aktivität und Passivität auf komplexe Weise aufeinander bezogen sind. Eine andere Vorstellung dieser Arbeit ist, dass der Text eine Stimme hat oder dass wir dem Text eine Stimme zuschreiben, dass er in uns etwas wachruft, das nur *er* wachrufen kann. An diesem Punkt wird der offene Text wieder zu einem dominanten Text. Dass 7TH HEAVEN eine Stimme hat, zeigt sich darin,

dass es uns zu Reaktionen wie Scham drängt – neben dem Weinen und Lachen eine andere wichtige Komponente der von Texten unmittelbar erzeugten Gefühle. In »The Avoidance of Love«, einer Lesart des Shakespeare-Stückes »King Lear«, weist Cavell auf die Eigenart des Gefühls der Scham hin. Es ist das unvermittelteste aller Gefühle, meist disproportional zu seinem Anlass. Es ist willkürlich, extrem und unflexibel; es isoliert als primitives, unkommunizierbares Gefühl denjenigen, der Scham empfindet, von anderen, vor denen er Scham empfindet, was es auch zum privatesten aller Gefühle macht (Cavell 1976, 286). Cavell weist auf den Begriff Scham hin, um im Handeln König Lears eine Logik zu entdecken, die von vielen Deutungen bestritten wurde. Weil er von der Scham der Selbstentblößung überfallen wird, erscheint sein sprunghaftes, undurchschaubares und widersprüchliches Handeln sinnvoll.

Die Versetzung dieses Verständnisses von Scham auf das Verhältnis Leser/Text weist auf eine Grenzüberschreitung hin. Im Moment der Scham greift mich der Text an und lässt mich nicht los, er durchbricht meine Gleichgültigkeit. Zugleich wird damit meine Stellung als Betrachter problematisiert, indem er mich mit einem privaten, maßlosen, unkommunizierbaren Gefühl konfrontiert, mich also einer verstörenden Einsamkeit als Zuschauer ausliefert, die meiner Lesart einen Akzent aufdrängt, der notwendig auf mich selbst als Bezugspunkt der vom Text generierten Effekte verweist. Lesen wird zu einem *unread*ing, weil der Leser keine Wahl hat, diese Szenen so oder so zu lesen.

Die Argumentation von »Sehen und Erleiden« bezieht sich zentral auf eine besonders peinigende Bildfantasie dieser Serie. In THE KNOWN SOLDIER (Episode 130, FÜR EHRE UND VATERLAND) wird einem in Afghanistan gefallenen Soldaten gedacht. Es gab diesen Soldaten wirklich. Die Folge versucht fast wie ein Lehrstück dem Soldaten Ehre zu erweisen. Entsprechend holprig handelt sich die Dramaturgie von einem Moment des Gedenkens zum anderen. Die Protagonisten fühlen sich beispielsweise durch den, wie sie meinen, ehrenvollen Tod des Soldaten für ihre Freiheit und Werte dazu angestachelt, selbst etwas Gutes zu tun, etwa einem Obdachlosen die eigenen Schuhe zu überlassen, einem grobschlächtigen Patrioten (der von Ernest Borgnine gespielt wird) kleine Amerikafähnchen zu schenken oder einen riesigen Soldatenfriedhof mit Blumen zu dekorieren. Wenn diese Handlungen abgeschlossen sind, wendet eine der beteiligten Figuren den Blick gen Himmel und spricht folgende Formel aus: »Danke, Staff Sgt. Dwight J. Morgan«. Das ist eine eigenartige, faszinierende Konstruktion, aber nicht faszinierend genug, um das, worauf sie zielt, vergessen zu machen – nämlich zu Beginn des Krieges gegen Afghanistan, als sich die USA noch ihrer kriegstechnologischen Überlegenheit sicher sein konnten, die Hei-

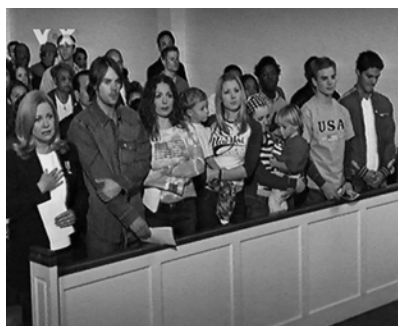
matfront zu inszenieren. Daher werden am Ende der Folge im Abspann in einer Art Epitaph alle amerikanischen Gefallenen aufgeführt.

Diese Folge macht eines besonders deutlich: 7TH HEAVEN ist auf sehr unangenehme Weise konservativ und widerspricht damit den Lebenswelten und -wirklichkeiten vieler ihrer Betrachter, zumindest in Deutschland. Das macht sie für uns zu einer exotischen Serie aus einem in vielfältiger Hinsicht exotischen Land, aber die Distanz reicht nicht aus, um die von ihr *bevorzugten* Bedeutungen eindämmen zu können. Das ist deswegen nicht möglich, weil es keine Ideologie ist, die dem Gegenstand auf hintergründige Weise eingeschrieben wäre und die erst enthüllt werden müsste. Sie tritt offen auf, die Figuren argumentieren und geben als Träger dieser Ideologie vor, vernünftig zu sein. In I REALLY DO (Episode 125, HER MIT DER BRAUT) lobt beispielsweise der älteste Sohn Matt vor seiner jüdischen, etwas liberaleren Freundin die großartige Arbeit von Donald Rumsfeld in der Zeit nach dem 11. September. Der offene Umgang mit konservativer Ideologie fällt vor allem deswegen auf, weil amerikanische Sendeformate den Konsens, Politik explizit anzusprechen, selten brechen. Dies würde auf zu deutliche Weise die Möglichkeiten einer Serie beeinträchtigen, sich auf ihre Welt zurückzuziehen und ihre Fremdheit wie Autonomie zu erhalten. Die seltenen Momente der Überschreitung – wie etwa in dem berühmten Beispiel von MURPHY BROWN aus dem Jahre 1992, in dem die Serienheldin Zwiesprache mit dem republikanischen Vizepräsidentenskandidaten Dan Quayle über alleinerziehende Mütter und den angeblichen Zerfall von Familienwerten hält – stechen nicht nur durch ihre komplexe, intertextuelle Verschränkung von zwei Wirklichkeiten heraus, sondern auch, weil sie diese seltene Überschreitung vollziehen und eine Serie der Gegenwart ausliefern. Es ist ästhetisch problematisch diesen Schritt zu vollziehen und es sollte nicht ohne Not getan werden. Denn so alltäglich die Ästhetik des Fernsehens in ihrer Neigung zur Wiederholung und zur langen Dauer zu sein scheint, so ungewöhnlich ist es doch, wie dieses Medium Welt für seine Betrachter vorführt und Welt in seine Erzählung einzäunt.

Was so signifikant an der Folge THE KNOWN SOLDIER erscheint, ist deren Vorführung eines Bildexzesses, der über alles Erträgliche, Bekannte und Gewohnte hinausgeht, auch über die Grenzen des guten Geschmacks. Eric Camden veranstaltet auf Wunsch seiner jüngsten Tochter Ruthie, die mit dem Soldaten in Brieffreundschaft verbunden war, einen Gedenk- und Trauergottesdienst. Die Trauerfeier in der reichlich mit amerikanischen Flaggen geschmückten Kirche wird auch von den ›wirklichen‹ Angehörigen des gefallenen Soldaten besucht. Die Bilder bekommen durch den Kontrast zwischen der Fernsehfamilie und der rauen, ungeschminkten Wirklichkeit einer übergewichtigen amerikanischen

Familie einen eigenartigen ästhetischen Reiz, der mit folgendem Antagonismus zusammenhängt: Der Serie geht es, trotz aller Versuche der affirmativen Anschlüsse an eine politische Ordnung, gleichzeitig um die Abschließung und Sicherung des Ortes der Familie und des Zuhauses. Das Fernsehen überträgt durch seine Präferenz für die von Konsum bestimmte und damit fernsehökonomisch interessante Vorstadt die Angst auf das, was aus der Vorstadtwelt ausgeschlossen werden soll. Der gefährliche Außenraum der Wirklichkeit ist häufig ein von Kriminalität bedrohter Außenraum. David Morley geht in seiner Studie »Home Territories«, die diese Versuche der Abschottung des Zuhauses durch das Fernsehen auch als ein ästhetisches Prinzip des Mediums vorführt, so weit, die Vorstadt als eine Erfindung des Fernsehens zu bezeichnen. Das Zuhause und die Vorstadt sind also wie alle anderen Räume diskursiv bestimmte Räume, mit denen Grenzen definiert und gesichert werden sollen (Morley 2000, 128f). Das Fernsehen setzt einen Mechanismus des Einschließens und Ausschließens

Abb. 31 und Abb. 32: 7TH HEAVEN,
Die wirkliche und die imaginäre Familie



in Gang, weil es, wie auch Cavell deutlich macht, eine symbolische Anbindung an das Außen erlaubt. Wenn es einen expliziten Versuch des Einschusses macht, indem es wirkliche Menschen zeigt, hintertreibt es die Versuche des symbolischen Anschlusses. Die wirklichen Menschen bleiben Fremdkörper. Die Bilder erhalten aber durch diese Momente des Wirklichen einen anderen Status, der sich in den Bildkonstruktionen unmittelbar abzubilden scheint. Die Zusammenführung erscheint eigenartig und reizvoll. Sie ist sozusagen auf formale Weise ästhetisch, weil sie durch die Kombination des Inkommensurablen, des Symbolischen mit dem Wirklichen, der Camdens und der Morgans, auf komplexe Weise die Wahrnehmung herausfordert und stimuliert. Dieser Kontrast lässt sich philosophisch deuten. Wenn wir von der Undarstellbarkeit des Gewöhnlichen ausgehen, das sich gerade dann entzieht, wenn wir es am stärksten zu greifen trachten, dann verbirgt sich hinter dieser Bildfantasie eine Sehnsucht danach, etwas festhalten zu wollen und die Flüchtigkeit des Gewöhnlichen überwinden zu können. Die Ordnung der Familie entspricht keiner festgelegten Ord-

nung, sondern Vorstellungen und gesellschaftlichen Vereinbarungen, die sich nicht festlegen lassen und gerade dann, wenn sie affirmiert werden sollen, die Brüchigkeit dieser Ordnung verdeutlichen. Der ästhetische Reiz dieser Bilder rührt aus einer Vorführung dieser Unmöglichkeit der Affirmation, weil beide Vorstellungen, die Affirmation des Gewöhnlichen und die Bedrohung des Gewöhnlichen durch das Gewöhnliche selbst, in einem Bild vereinigt werden. Das verdeutlicht das Ausgeliefertsein des Menschen, aber es findet auch eine Umsetzung des Gedankens statt, dass wir uns diesem Ausgeliefertsein stellen müssen. Die Bildkonstruktion erhält die Angst vor dem Offenen, das in der Fantasie einer Serie eingedämmt und verarbeitet werden soll, aber sie fügt dieses Offene in eine ästhetisch verblüffende Bildkonstruktion ein. Was hervortritt durch den Kontrast sind nicht die Camdens, sondern die Morgans.

Diese Lesart versucht eine politische Betroffenheit angesichts dieser unverfornen Ideologisierung in eine ästhetische Betroffenheit umzudeuten. Auch wenn die Inszenierung fragwürdig bleibt, wird hier trotzdem deutlich, dass sich diese Lesart auf Momente bezieht, auf mehr oder weniger zufällige Erscheinungen, die eine Serie ermöglicht und die die Fantasie stimulieren. Sich auf einen Moment zu beziehen ergibt sich auch aus der Notwendigkeit, die eigene Erfahrung zu befragen und dabei zu ergründen, was an Gegenständen, die interessieren, interessant ist. Dass das, was dabei herauskommt, sich nicht vor dem Einwand sichern kann, *nur* das Produkt von subjektiver Willfährigkeit oder Zufall zu sein, lässt sich nicht leugnen. Aber dennoch wirft dieser Zugang auf fundamentale Weise die Ökonomie des Lesens über den Haufen. Diese Umstellung mag durch einen Zugang wie dem von Cavell verdeutlicht werden können, der seine Lesarten auf Erinnerungen an signifikante Momente basiert. Weil Cavell nicht sichtet, sondern rekonstruiert, versuchen sich diese Lesarten an den gesamten Film zurückzubinden und nicht nur eine Zusammenstellung signifikanter Szenen unterschiedlichster Filme zu liefern. Daher soll hier auf eine vom Neostrukturalismus inspirierte Theorie eingegangen werden, die noch stärker die Möglichkeit der Bezugnahme auf den singulären Moment herausstellt.

Robert B. Ray entwirft solch eine Lesestrategie in »The Avantgarde Finds Andy Hardy« anhand eines gewöhnlichen Filmtextes, der, wie bereits einmal angedeutet wurde, auch als Vorläufer für das Fernsehformat der Sitcom betrachtet werden kann. Ray zielt in seiner Arbeit darauf, sich dem Phänomen der Popularität eines Formats anzunähern. Den Einstieg in eine Studie der »ordinariness of cinema« findet Ray über die erstaunliche Tatsache, dass in den glorreichen Hollywoodjahren 1940/41, die so viele Filmklassiker hervorgebracht haben, nicht ein Schauspieler wie Humphrey Bogart, sondern der durch die

ANDY HARDY-Filme bekannt gewordene Teenager-Darsteller Mickey Rooney zum beliebtesten Schauspieler gewählt wurde. Weil wir es nicht gewohnt sind, das Gewöhnliche zu untersuchen, erscheint uns das, was an ANDY HARDY anziehend war, als unbestimmbar und fremd und die Filme selbst als eigenartig, mysteriös und unlesbar (Ray 1995, 3). Wir haben schlichtweg vergessen, wie erfolgreich sie gewesen sind, und die Gewöhnlichkeit dieser Unterhaltungsfilme erscheint uns daher als verstörend und ungewöhnlich, ja fast unheimlich. ◀158

Der Versuch, mit der Serie der ANDY HARDY-Filme einen neuen Gegenstand für die Forschung zu finden, geht bei Ray mit einer Kritik an den Theorieparadigmen der 1970er Jahre einher. Diese Kritik bezieht sich auf ein Amalgam aus strukturalistischen, psychoanalytischen, ideologiekritischen und feministischen Ansätzen, die Ray weitestgehend unter dem Namen Semiotik subsumiert. Ray beklagt, dass diese einst innovative Theorieformation schematisch geworden sei: »That machine, however, now runs on automatic pilot, producing predictable essays and books on individual cases« (ebd., 7). Allerdings grenzt sich Rays Ansatz nicht gänzlich von semiotischen Zugängen ab, sondern bezieht sich auf deren Weiterung im Neostrukturalismus. Ray plädiert nämlich für eine willfährige, maßlose Kritik, die dem Vorbild Roland Barthes folgt und Konsequenzen aus der Erkenntnis zieht, dass die Bedeutung von Texten nicht festgelegt sein kann. Diese Kritik bindet sich an den singulären Moment an, weil sie nicht rechtfertigen kann, welche Momente eines Textes herausgehoben sind. Eine Methode, dieser Tatsache gerecht zu werden, besteht darin, den Text kreuzende oder überschreibende Diskurse zu etablieren, was Ray »potential criticism« nennt. Diese Kritik versucht nicht, Wissen abzubilden, sondern zu produzieren (ebd., 16). Ray bezieht sich etwa auf eine Pseudomethodologie des Surrealismus, die einer Auseinandersetzung eine von außen auferlegte, völlig beliebige Form gibt. Gerade weil sich der Surrealismus für das Kolportagekino und für gewöhnliche Unterhaltungsfilme interessiert hat, eignen sich dessen Lesestrategien für die ANDY HARDY-Filme (ebd., 30). Diese Pseudomethodologie orientiert sich auch an Verfahren, die Roland Barthes in »S/Z« beschrieben hat. Sie zielt darauf, in einer Fortführung der strukturalistischen Textkritik die behauptete Geschlossenheit des Textes aufzulösen. Das Interesse an Momenten und Details hat aber auch mit der Gegenständlichkeit des Films zu tun, mit der metonymischen Kraft der Fotografie, die unser Interesse in übertriebenem Maße auf das Detail richten lässt. Was dabei herauskommt, nennt Ray mit Barthes den »Fetischismus als Forschungsperspektive« (ebd., 97).

Das sich diesen Definitionen anschließende und auf ANDY HARDY beziehende Verfahren stellt sich als eine diskontinuierliche, vom Zufall des Alphabets bestimmte Untersuchungsanordnung dar. Das Alphabet stellt unter Rubriken

wie »Glamour/Grammar«, »Interiors«, »Noir and Hardy«, »Spelling« oder »Unpacking« zufällige Beziehungen über etymologische Spielereien her. Die Anordnung fokussiert Nebensächlichkeiten, beleuchtet intertextuelle Merkmale, wie die Geschichte ihrer Darsteller und vor allem von Mickey Rooney, und findet erstaunliche Überschneidungen mit anderen Filmen, beispielsweise, dass die Welt von Capras *IT'S A WONDERFUL LIFE* der Welt der *ANDY HARDY*-Filme nachempfunden ist oder dass diese Filme Elemente des Film Noirs inkorporieren. Auch wenn die zwanghaften Analogiebildungen häufig an Auswüchse poststrukturalistischer medientheoretischer Theorieführung erinnern, so leistet dieses Alphabet unbestritten eine ähnliche Fortschreibung eines faszinierenden Textes wie Cavells Lesarten klassischer Hollywoodfilme und liefert vor allem wichtige Erkenntnisse über die Faszination, die diese Gegenstände ausüben. Durch das Verfahren wird vermieden, Bekanntes zu wiederholen, es führt auch dazu, die eigene Gewissheit zu erschüttern und an unbeachteten Details hängen zu bleiben. Was den Ansatz interessant macht, ist nicht nur seine Fokussierung des Gewöhnlichen, sondern eine alternative Form der Aufmerksamkeit, die der gewöhnliche, unterhaltende Text zu erfordern scheint.

Ray schafft es allerdings aus zwei Gründen nicht, alle Mängel semiotischer Ansätze aufzuheben. Erstens hat die Anlehnung an einen Ansatz, der die metonymischen Qualitäten seiner Gegenstände herausstellt, zu deutliche Überschneidungen mit einem symptomatischen Ansatz, der genau die Momente findet, die mit dem, was gesagt werden soll, kompatibel sind. Zweitens verschafft sich Ray, der zwar deutlich macht, dass ihn diese Filme über die Theorie hinaus faszinieren, durch die Methodik eine Freiheit, in der seine Subjektivität ausgelöscht erscheint und er letztlich nichts über die Art seines Interesses zum Ausdruck bringt. Ray bezieht sich auf Barthes, unterscheidet den »semiotischen« vom »poststrukturalistischen« Barthes, aber er unterschlägt, wie stark in dessen späteren Arbeiten eine Subjektivität, die Einwände gegen die Theorie zu formulieren vermag, thematisiert wird. Der wichtige Unterschied zwischen Barthes und Ray ist, dass Barthes in »Die helle Kammer« von seiner Mutter spricht, vom Wahnsinn des Bildes, das ihn auf unmittelbare Weise berührt, von Spuren, denen er zu folgen versucht, von versetzten zeitlichen Ebenen in der Beziehung zu Bildern, deren Wahnsinn in der Verschränkung von Gegenwärtigkeit und Abwesenheit besteht (vgl. Barthes 1985).⁴¹⁵⁹ Bei Ray scheint der einzige Anlass für seine Auseinandersetzung mit diesen Filmen die Verwunderung darüber zu sein, dass wir uns deren Popularität heute zu wenig bewusst sind, womit er ein wissenschaftliches Desiderat zu erfüllen trachtet und nicht einer Faszination Folge zu leisten versucht, die ihn selbst als Betrachter zum Gegenstand hat.

Auf jeden Fall führt uns Rays sehr interessanter Ansatz vor, dass das Gewöhnliche häufig gerade wegen seiner Nähe zu unseren Erfahrungen dazu neigt, unsichtbar zu werden und auf Techniken der Fragmentierung und Distanzierung angewiesen ist, damit es vergegenständlicht und lesbar gemacht werden kann. Nur würde er niemals behaupten, dass der den Filmen auf diese Weise abgerungene Sinn dem entspreche, was im Text zu finden ist. Aber es ist ein wichtiger Aspekt des Verhältnisses zu diesen ›eigenartigen‹ Texten, dass ihre Wirkung nicht nur der Effekt einer kreativen Zuschreibung ist. Sie begegnen uns auf einem wilden Terrain und rufen uns an. Wir lassen uns von ihnen deswegen erschüttern, weil sie eine bestimmte Form eines kulturellen Narzissmus durchkreuzen. In diesem Zusammenhang lässt sich sehr gut auf Camp verweisen. Camp mag wie eine kulturelle Praxis erscheinen, die auf deutlichere Weise andere Kontexte an den Text heranträgt. Aber die Veranlassung zur Campwahrnehmung ist, wie Susan Sontag in ihren Bemerkungen zu dieser Rezeptionsform deutlich macht, nicht willkürlich, sondern dramatischer Ausdruck einer sozialen und menschlichen Depravierung: Camperfahrung entsteht unter dem Eindruck, dass keine Erlebensweise mehr einen Alleinanspruch auf Kultur habe (Sontag 1982, 340). Die Campwahrnehmung zielt auf eine Befreiung von bestimmten Implikationen, die mit Kultur und Kunst verbunden sind und die für einige Rezipierende fragwürdig geworden sind. Viele Texte berühren deswegen nicht, weil sie von Implikationen bestimmt sind, weil sie das immanente Produkt von Darstellungsstrategien und damit von Rhetoriken sind. Es gibt so viele konstruierte Bilder, dass uns manche Bilder gerade deswegen verblüffen und berühren, weil sie so extrem konstruiert sind, dass nicht mehr nachvollziehbar erscheint, von wem und wie sie gemacht werden konnten. Sie machen ihren Ursprung durch diesen Effekt der Verblüffung vergessen, was als Entlastung oder als wohltuender Reiz erscheinen kann. Wenn ich diese Bildkonstruktionen beschreibe, die auf so vielsagende Weise zwei Arten des Gewöhnlichen in sich vereinigen, dann bewege ich mich auf einem wüsten, einsamen Terrain, ungesichert von Institutionen und Diskursen. Dann habe ich die Mittel in der Hand, meinem eigenen Narzissmus und dem Narzissmus einer Welt, die nur aus Bildern zu bestehen scheint, die mit rhetorischen Mitteln etwas evident machen wollen, etwas entgegensetzen. Die ›campiness‹ dieses Phänomens ist – anders als die Subkulturen, die Camp erfunden hat – keine soziale oder sexuelle Depravierung, sondern eine philosophische. Sie macht das Bild zum Vehikel einer Auseinandersetzung, die auf den ersten Blick nicht im Bild festgehalten zu sein scheint; sie erhält aber den Impuls zu dieser Auseinandersetzung aus der unmittelbaren ›ästhetischen‹ Qualität dieses Bildes.

Natürlich ist diese Betrachtung hochgradig metonymisch und setzt sich einem ähnlichen Vorwurf aus, der Ray gemacht wurde. Sie versucht mehr als hundert Stunden einer eigentümlichen Fernseherfahrung aus einem kurzen Moment heraus zu rekonstruieren. Aber die Künstlichkeit des Gewöhnlichen ist dieser Serie nicht nur in diesem Moment, sondern in vielen Momenten eingeschrieben. In dieser überaus affirmativen Serie über eine Pastorenfamilie ist immer deutlich, dass die Versuche, sich selbst als eine unverfängliche Version von Normalität zu begreifen, zum Scheitern verurteilt sind. Die Familie versucht unentwegt alle Probleme auf vernünftige Weise zu lösen und abweichendes Verhalten der Familienmitglieder zu sanktionieren. Jede einzelne Folge ist von dem Kniff der Sitcom geprägt, ein bestimmtes Problem oder Thema auf alle Mitglieder zu verteilen und am Ende eine Lösung zu finden. Aber weil das Format gleichzeitig auch Merkmale der melodramatischen Endlosserie aufweist, die keinen Abschluss kennt, sind die Probleme am Ende einer Folge nicht gelöst, sondern türmen sich immer höher zu einer unerträglichen Anspannung auf. Jane Feuer deutet in ihrer Lesart von *DYNASTY* die Struktur der Endlosserie letztendlich als eine verdeckt formulierte, sich unmittelbar in der narrativen Struktur abbildende Kritik an einer starren, konservativen Gesellschaft (Feuer 1995, 128f). Die Anspannung, die *7TH HEAVEN* auslöst, macht auf ähnliche Weise deutlich, dass etwas unbewältigt bleibt. Und das führt immer wieder zu verblüffenden und verletzenden Bilderscheinungen, die von einem zentralen Antagonismus bestimmt sind: Diese Welt lässt sich nicht frei halten von Konflikten, das Außen greift den Innenraum an, die Familie ist von Anfang an von ihrer Zersetzung durch die Realität bestimmt, die sie nur dann einigermaßen eindämmen kann, wenn sie ein Schreckensbild des Gewöhnlichen zeichnet. Und damit ist diese Serie, die sich so gerne in einer unverfänglichen Form familiärer Gewöhnlichkeit einschließen möchte, auf die Zerstörung des Gewöhnlichen angewiesen.

Vom Antagonismus bestimmte Bildeffekte zeigen sich beispielsweise in *GIRLS JUST WANT TO HAVE FUN* (Episode 29, *GUTE FREUNDE, SCHLECHTE FREUNDE*), wenn ein Elternpaar auf Veranlassung von Eric Camden, der vermutet, dass deren Tochter ein Gangmitglied ist, ein Kinderzimmer durchsucht und in der Ablage unter einem Bett ein Waffenarsenal findet. Die Bedrohung findet sich so inmitten des unschuldigen Raums der Kindheit. In derselben Folge wird auch deutlich, dass die Versuche der Serie, ein Schreckensbild des Gewöhnlichen zu zeichnen, mit ihrer eigenen medialen Realität als Fernsehgegenstand zu tun hat. Pastor Eric Camden läuft durch die Flure des Krankenhauses, in dem das junge Mädchen gelandet ist. Sein Blick fällt auf einen Fernseher, der Bilder nächtlicher Straßenkriminalität zeigt, die mit folgendem Kommentar unterlegt sind:

»Wissen sie, wo ihre Kinder gerade sind?«. Solche Bildeffekte zeigen sich auch, wenn die alkoholranke Schwester von Eric Camden in *LAST CALL FOR AUNT JULIE* (Episode 10, *ERNTE-DANKFEST*) vor den Augen der gesamten, versammelten Familie randaliert und verzweifelt ihren naiven Wunsch nach Zugehörigkeit ausdrückt: »Aber ich liebe doch diese Familie«. Sie wird aber von der Familie und von der Serie auf extreme, melodramatische Weise als Fremdkörper, gar als Monster betrachtet. Diese Bildeffekte zeigen sich, wenn Matt Camden in *WHO KNEW?* (Episode 26, *GROSSE KINDER, GROSS SORGEN*) verdächtigt wird, einen Joint geraucht zu haben, und am Ende vor dem Altar der Kirche seines Vaters Gott um Vergebung dafür anfleht, seine Eltern enttäuscht zu haben, obwohl er niemals im Sinn hatte, den Joint auch zu rauchen. Gleichzeitig sehen wir im Bildhintergrund die Eltern, die in der Kirche Trost suchend zufällige Zeugen dieser übertriebenen, dem geringen Anlass in keiner Weise entsprechenden melodramatischen Geste werden.

In all diesen Momenten werden die Bilder ›ausfällig‹, das heißt verletzend, weil sie aus der Ordnung der Erzählung herausbrechen. Es sind diese melodramatischen Bildausfälle, die nur eine Serie wie diese oder eine ähnliche Serie – so ästhetisch einfältig sie auf den ersten Blick erscheinen mag – hervorbringen kann und damit zu einer Auseinandersetzung mit ihr anstachelt. Das zeigt sich übrigens auch in unfreiwillig komischen, aber auch rührend peinlichen Momenten anderer Folgen, etwa wenn Eric mit seiner fünfjährigen Tochter über die Gefahren von Drogen spricht, oder wenn Simon oder Mary unabhängig voneinander durch den Genuss eines Bieres zu wilden Bestien werden, die von diesem Zeitpunkt an immer als latente Alkoholiker und problematische Charaktere gebrandmarkt sind.

Das ist eine Form der Banalität des Gewöhnlichen, die sich in die künstlerische Vision einer abgeschlossenen Familienwelt einnistet und zu erregenden Effekten führt. Sie kann vielleicht annähernd dieses übertriebene Interesse für eine Serie, die alles andere als für mich gemacht ist, erklären. *7TH HEAVEN* ist keine harmlose Serie. Sie will, wenn auch auf ungeschickte und wenig überzeugende Weise, der Agenda eines konservativen Lifestyles Nachdruck verschaffen. Sie hat Anteil an einer von Cavell in »The World Viewed« beschriebenen Theatralisierung, die unsere Lebensformen unauthentisch wirken lässt. Aber Film und Fernsehen können diese Bedingung unserer Existenz überwinden oder vergessen machen, nicht nur durch eine lebendige, improvisierende Darstellungsform, sondern auch dadurch, dass die abgebildete Welt verdichtet und geschlossen wirkt, uns fasziniert und berührt. Hier liegt ein Grund für die Nachhaltigkeit des eigenartigen Vergnügens an *7TH HEAVEN*. Die zunehmende Auseinandersetzung über die Formbarkeit unserer Identität, die in der Theo-

rie in der Konjunktur des Performanzbegriffs zu Tage tritt, aber auch in einer Vorstellung der Konsumierbarkeit unseres Lebens Ausdruck findet, kann den Eindruck der Indifferenz und das Gefühl, nicht authentisch zu wirken, hinterlassen. Und das scheint diese Verletzungen durch eine Serie notwendig zu machen. Sie kommt uns dazwischen; sie lässt sich im Programm entdecken und hält für relativ lange Zeit unser Interesse an ihr aufrecht, weil wir die Notwendigkeit spüren, uns von ihren peinigenden Effekten, die die Grenze zwischen Bild und Betrachter auflösen, therapieren zu lassen.

7.5 24 (2001-) – Verleugnete Stimmen

Ginge es hier nur um die Feststellung, dass sich eine selbstbewusste und sich vom Film emanzipierende Fernsehästhetik ausgebildet hat, würde 24 einen geeigneten Endpunkt dieser Fernsehlesarten darstellen. Die beeindruckende televisuelle Ästhetik einer Serie wie 24 gibt uns Auskunft darüber, wie das Fernsehen zu einem Bild kommt, das nichts mehr von dem zu kompensieren hat, was ihm als Defizit gegenüber dem Filmbild zugeschrieben wird. Es ist vor allem die Serie 24, die Olivier Joyard in der dem amerikanischen Serienfernsehen gewidmeten Ausgabe der *Cahiers du Cinéma* davon sprechen lässt, dass das Fernsehen zu einem Schauplatz cinephiler Erfahrung wird: In der strengen Dramaturgie, der Präzision ihrer Effekte, in der Ausschöpfung aller Möglichkeiten der Ästhetik in zum Teil experimenteller Form, besetzt die Serie mit Action und psychologischem Drama ein Feld des Kinos, das dieses nicht mehr mit derselben Perfektion zu besetzen versteht (Joyard 2003, 13). Dass das Fernsehen etwas leistet, das große Teile des Kinos nicht mehr leisten können, hat sich schon seit längerem abgezeichnet. Dass allerdings Joyard 24 geradezu zu einem Paradigma für die Emanzipation des Fernsehens vom Fernsehen (als ästhetisch armseliges Medium) macht, weist auf ein von dieser Serie verursachtes Problem hin. Ihr zeitliches Konzept, jeweils einen Tag in Echtzeit zu erzählen, ist nicht nur ein dramaturgischer und stilistischer Kniff, der aus ihr sozusagen einen 24-stündigen Film macht, sondern es führt auch dazu, dass ihre Zuschauer die Serie in eine Kinoerfahrung umdeuten. Sie wird nicht mehr in einer vir-

In der Echtzeitserie 24 muss Jack Bauer (Kiefer Sutherland), Agent der fiktiven Spezialeinheit zur Terrorbekämpfung CTU, in den jeweiligen Staffeln in 24 Stunden einen Anschlag verhindern und die USA oder die gesamte Welt vor einer Katastrophe bewahren. Jack Bauer wendet dabei alle erlaubten und nicht erlaubten Mittel an und gerät durch eine Vielzahl von komplizierten Verschwörungen in melodramatische Gewissens- und Loyalitätskonflikte, die seine Familie und seine Kollegen von der CTU mit einschließen. Zur Dramatisierung der gleichzeitig stattfindenden Konflikte setzt die Serie eine innovative Split Screen-Dramaturgie ein.

tuellen Gemeinschaft von Fernsehzuschauern gleichzeitig betrachtet, sondern es findet, zumindest im deutschen Sprachraum, häufig eine einsame DVD-Rezeption statt, durch die das kulturelle Forum des Fernsehens zu einer Einöde wird. ◀160

Die Vereinsamung wirft die alarmierende Frage auf, ob sich hier eine Fernsehserie auf Kosten der Fernseherfahrung Anerkennung verschafft. Der Akzent verändert sich: 24 und andere Serien verstärken einen Hang dazu, aus Fernsehserien einen geschlossenen Gegenstand zu machen. Eine Serie wie ER kann dazu führen, dass man sie aufnehmen und besitzen oder sich DVD-Editionen von ihr kaufen will. Der Medienwechsel von Fernsehen zu Video oder zu DVD kann auch als eine Form der nachträglich verliehenen Anerkennung verstanden werden. Uma Densmore-Tulli spricht beispielsweise davon, dass Videorezeption kein fragmentiertes, detailverliebtes Sehen ist und nicht als Ableger der Fernsehrezeption, sondern als »son of cinema« zu betrachten sei (Dinsmore-Tuli 2000, 325). In dieser Form kann der Respekt für den Gegenstand in »its most heightened form« ausgedrückt werden (ebd., 322). Zwar bezieht sich Dinsmore-Tuli auf das Betrachten von Filmen auf Video. Aber sie macht deutlich, dass das Videobetrachten die nachgeordnete Aufgabe erfüllt, die Liebe zu einem Gegenstand zum Ausdruck zu bringen und nicht dessen Geschlossenheit durch eine andere Form von Verfügbarkeit zerstören zu wollen. In »Videoalltag und Subjektivität« spreche ich davon, dass beim Fernsehen bereits die Geste der Aufnahme und des ›Besitzenwollens‹ dieser Anerkennung Ausdruck verleiht. Video ist nicht vor allem dazu da, wie gelegentlich behauptet wird, ein kritisches Potenzial für die Durchdringung eines Mediums bereitzustellen (Schwaab 2002, 259). Video mag das Medium transparenter machen. Es erhöht aber die Geschlossenheit der einzelnen Gegenstände, die durch das Aufnehmen Form erhalten. Diese Veränderung veranschaulicht J. Hoberman durch eine Anbindung an den Diskurs des Strukturalismus: »TV without video: langue without parole« (Hoberman 1991, 44).

Aber wenn die Serie vorwiegend über ein anderes Medium verfügbar ist, das sich wie die DVD noch dazu an eine literarische Kultur des Besitzes von kostbaren Gegenständen annähert, dann bedeutet dies eine fundamentale Veränderung. Sie ist deswegen alarmierend, weil diese Einsamkeit der Rezeption der Serie einen Akzent verleiht, der ihr bereits eingeschrieben ist. Die Serie vermittelt, wie auch Joyard zeigt, trotz ihrer Annäherung an eine ästhetisch befriedigende filmische Qualität, eine unangenehme Erfahrung. Ihre auf Verschwörung basierende Erzählung wird zu einer Verkörperung des Gefühls einer »nation blessé«, die zumindest in der zweiten Staffel die Krise der amerikanischen Gesellschaft nach dem 11. September verbildlicht (Joyard 2003, 13).

Es handelt sich dabei um ein zutiefst ambivalentes Gefühl, das keinen expliziten Ausdruck in einer Kritik an den Verhältnissen finden kann, weil das Erzähl-dispositiv der Verschwörung eher Gefühle verhandelt als explizit Kritik an Verhältnissen zu üben.

Der Topos der Verschwörung hat sich vor allem in den 1970er Jahren als Element von Filmerzählungen etabliert. Diese Blütezeit hat, so Jonathan Romney in einem Artikel der Zeitschrift *Film Comment*, mit der Vertrauenskrise zu tun, die die amerikanische Gesellschaft nach dem Watergate-Skandal geprägt hat. Verschwörung stelle die Frage nach dem Status der Wahrheit in einer Zeit, in der Politik und Öffentlichkeit von Lügen geprägt sind. Die zweite Blütezeit von Verschwörungsszenarien in den Filmerzählungen der späten 1990er Jahren habe aber einen anderen Akzent. Sie ist sehr stark von den ästhetischen Möglichkeiten neuer Technologien bestimmt. Nicht nur weil die Erzählformen in der Postmoderne offener, die Inszenierbarkeit von Filmen und Ereignissen deutlicher geworden sind und alles das Produkt von Bild- und Erzählrhetoriken zu sein scheint, sondern auch weil die digitalen Techniken den Status des Bildes fundamental in Frage stellen, richtet sich die Paranoia nicht mehr gegen eine mögliche Lüge, sondern auf die Bedingungen von Wirklichkeit überhaupt:

»The new Paranoia movies have less to do with political anxieties, more to do with the feeling that there is little verifiable reality in the screen image itself and, by extension, in the world we know through visual media. It's no longer a question *who* is to be trusted, as in the Seventies, but a question of whether *anything*, any image, any evidence of the state of things, can be trusted« (Romney 1998, 39).

Romney bezieht sich hier auf Filme wie *DARK CITY* (1998), *THE TRUMAN SHOW* (1998) oder *THE GAME* (1997), die Ausprägungen dieser neuen Erzählbedingung sind. Es geht in ihnen nicht um den Status von Wahrheit, sondern um den Status von Wirklichkeit. Man könnte diese Filme als eine philosophische Auseinandersetzung mit unserer Welt deuten, die eine politische ersetzt. Aber sie setzen sich letztendlich nicht mit Welt auseinander. Romney identifiziert einen fundamentalen Narzissmus dieser Filme, in denen die Möglichkeit der Generierbarkeit von Welten oft in ein Ende mündet, das als einzige ästhetische Option eine Belohnung und Bestätigung dieses Narzissmus wählt. *DARK CITY* endet wie viele andere Filme mehr oder weniger damit, dass die Hauptfigur Macht über die Welt, die sie produziert oder die für sie produziert wird, bekommt (ebd., 42). Und dies stehe in einer Analogie mit dem ästhetischen Triumph des Filmschöpfers, eine Welt aus digitalen Versatzstücken bauen zu können, anstatt sie abbilden zu müssen. *THE TRUMAN SHOW* führe sogar mehr oder weniger ex-

plizit das Surrogat für einen Film- und Weltenschöpfer in der Figur des Regisseurs ein, der das Leben des Protagonisten in eine endlose Doku-Soap verwandelt (ebd.).

Romneys Argumentation bezieht sich auf den den Punkt der ästhetischen Geschlossenheit dieser Welten, die problematisch erscheinen kann, wenn die Selbstbezüglichkeit keine äußeren Berührungspunkte mehr kennt. Aber er vernachlässigt, dass dieser Narzissmus immer schon den Verschwörungsfilm bedroht hat. Der Film JFK (1991) wird hier als Nachkömmling des klassischen Verschwörungsfilms bezeichnet, der mit ihm einen Höhepunkt der Inkohärenz der Erklärungen für seine Szenarien erreichte (ebd., 39). Aber der Topos der Verschwörung läuft auch in Klassikern wie THE PARALLAX VIEW (1974) oder THREE DAYS OF THE CONDOR (1975) ins Leere und lässt den Zuschauer irritiert, aber unbefriedigt zurück, weil die Erklärungen für dieses große Misstrauen, mit dem die Figuren zu tun haben, meist ebenfalls unbefriedigend sind. Szenarien der Verschwörung mögen ein bestimmtes Klima des Misstrauens als Nährboden brauchen, aber sie sind nur ein Anlass für die Erzählungen eines Films. Dass die Wahrheit irgendwo da draußen ist, wie die Fernsehserie X-FILES (1993-2002) behauptet, verweist auf eine selbstgenügsame und selbstbezogene Form des Misstrauens, die Passivität belohnt, weil die Wahrheit da draußen nie eingeholt werden muss. Sie ist metaphysisch jenseits der Grenze menschlicher Auffassungsgabe und jenseits der Grenze politischer Kritik. Verschwörungsszenarien können nur Misstrauen illustrieren, aber sie können kein Medium werden, das Handlungsoptionen aufzeigt. Der Verschwörungsfilm wäre mit den Worten Cavells als eine hysterische oder melodramatische Form des Skeptizismus zu betrachten, die ähnlich wie einige Formen der Philosophie Skeptizismus zu einer Farce werden lässt. Aber dieses Szenario birgt auch ästhetische Möglichkeiten in sich. Bereits der frühe Nouvelle Vague Film PARIS NOUS APPARTIENT (1960) von Jacques Rivette legt ebenso wie die meisten weiteren Filme des Regisseurs offen, dass Verschwörung Teil einer sehr cinematischen und damit hochgradig anregenden Ästhetik sein kann, aber nur, wenn sie darauf verzichtet, eine außerdiegetische Bedingung der Verschwörung zu suggerieren. Verschwörungen sind, ganz einfach ausgedrückt, filmisch ertragreich, aber alles andere als erkenntnistiftend und politisch produktiv.

24 macht deutlich, dass es um die Bewegung und Verdichtung von Ereignissen geht, die durch die Figur der Verschwörung ermöglicht werden, aber auch um Fragen von Wahrheit und Fälschung – besonders deutlich in der zweiten Staffel, in der eine digital manipulierte Tonaufzeichnung zum Auslöser einer Katastrophe zu werden droht. Bob Cochran, neben Joel Surnow einer der beiden Schöpfer der Serie, gibt einen Hinweis darauf, dass die ertragreiche Erzählbe-

dingung der Verschwörung nicht darauf angewiesen ist, einen Grund zu haben oder kohärent zu sein. Denn zuerst sei ein Pilotfilm produziert worden, dann sei man, ohne zu wissen, wie die in dieser Erzählung angelegten Probleme sich entwickeln würden, was sie ausgelöst hat und wie sie aufgelöst werden könnten, beim Drehen der restlichen Folgen ins »Unbekannte vorgestoßen« (Cohen/Joyard 2003, 15). Mag 24 auch wie ein abgeschlossener Film erscheinen, dessen Erzählung nur auf ein Ende zustrebt, so wird die Serie doch der Fernsehproduktionsbedingung entsprechend gedreht, was notwendig dazu führt, dass dieses Ins-Leere-Laufen der Verschwörung hier noch potenziert wird. Das erhöht auch das in der Serie abgebildete Gefühl von Misstrauen und Unsicherheit, denn viele der Darsteller wussten in den ersten Folgen noch nicht, ob sich ihre Figuren am Ende als gut oder böse herausstellen würden. 24 schafft es daher nicht nur durch die Ästhetik des Split Screens, die mit der Vorführung von Gleichzeitigkeit das für Thriller so wichtige Gefühl des ›running out of time‹ verstärkt, seine Zuschauer zu erregen. Die Serie wird auch dadurch zu einer prägenden Fernseherfahrung, weil sie das Gefühl der Angst und des Misstrauens intensiviert. Aber sie stellt auch an mich als Betrachter die Frage, was ihren Reiz wirklich ausmacht, wenn alles darauf ausgerichtet ist, die Erzählung zu bewegen und die Bilder interessant zu machen, aber nichts dazu dient, unser Verhältnis zur Welt zu klären, da durch die ichbezogene Bedingung der Paranoia die Beziehung zur Welt durch eine pathologische ersetzt wird. Ist die Serie also nur beliebt wegen ihres visuellen Reizes oder gibt es etwas, das unser Interesse an den Effekten dieser Erzählform in ein Interesse an der von ihr geschaffenen Welt umsetzt?

An Jack Bauer, aber auch an der Figur des ersten afroamerikanischen Präsidenten der USA des David Palmer, der in der prophetischen Vorwegnahme des Wahlerfolgs von Obama in der zweiten Staffel vom Kandidaten tatsächlich zum ersten afromerikanischen Präsidenten der USA aufsteigt, wird deutlich, dass die Serie nicht nur von Angst und Gefahr, sondern auch von Verletzlichkeit handelt und sehr stark von der Form des Melodramas bestimmt ist. Dadurch werden die Figuren zu Identifikationsobjekten. Die Anklänge an dieses Genre führen uns zurück zu Cavells Lesarten des Melodramas der unbekanntenen Frau und zur Diskussion des Melodramas als Ausdruck der Theatralisierung unserer Lebensformen. Während Verschwörungstheorien oft wie die Parodie von Philosophie und vor allem des Skeptizismus erscheinen, findet sich im Melodrama eine Möglichkeit, diesen Skeptizismus ›wirklich‹ zu artikulieren und vielleicht auch zu überwinden. Verschwörung ist ähnlich wie die Bedingungen, die die Frauen in den Melodramen dazu zwingen, ihre eigene Form der Kommunikation zu erfinden, Ausdruck einer konstanten Sprachkrise unserer Lebenswelt, die

in Momenten der politischen Krise potenziert wird. Aber Verschwörung nennt, wenn sie vorgibt, *den einen* Auslöser für die Krise offenzulegen, die falschen Gründe und gibt die falschen Antworten auf diese Krise. Verschwörung findet ihre Umsetzung in einer luziden, dynamischen Filmform, die teleologisch immer in Richtung der einen Wahrheit zu wandern scheint, während unser Alltag diese Eindeutigkeit nicht kennt. Wenn sich ein Film oder eine Fernsehserie auf die von der Verschwörung ermöglichte Ästhetik zurückzieht, entziehen sie sich dem Alltag. Wenn jedoch versucht wird, Jack Bauer oder den Präsidentschaftskandidaten David Palmer, der in der zweiten und dritten Staffel als Präsident der Vereinigten Staaten firmiert, als melodramatische Figuren zu lesen, dann lassen sich in der Erzählung Momente identifizieren, die nicht nur als eine Bebilderung des virulenten Misstrauens an politischen Wahrheiten oder an der Wirklichkeit zu verstehen sind.

Cavell hat seine ersten philosophischen Arbeiten auch als Ausdruck der Irritation im Zusammenhang mit der Sprachkrise des politischen Amerikas der 1970er Jahre verstanden, die für ihn auch die Züge einer Paranoia annahm: »Evidently I was going around in those days, as one did, subject to fits of hearing screams in my ears. Others sometimes may have thought me mad; I sometimes thought they were driving me mad« (Cavell 1984d, 104). Die von Cavell gemeinte Verschwörung zeigt sich in der Form von Einflüsterungen und Suggestionen, die durch die Lügen der politischen Klasse verursacht werden, ähnlich wie Emersons Essay »Selbstvertrauen« die Bedrohung des Individuums als die Verschwörung der Gesellschaft gegen den Einzelnen beschreibt. Cavells Weiterungen der Philosophie der Alltagssprache zu einer Auseinandersetzung mit der Stimme der gesprochenen Sprache lassen sich auf einen soziopolitischen Zusammenhang zurückführen. Sie finden ihren Anlass in einer Kritik an der Gesellschaft und ihrer politischen Vertreter. Diese Kritik wird wiederum in »Contesting Tears« vor allem in seinem Essay zu GASLIGHT, das von der Stimme einer Frau und von den bösen Einflüsterungen ihres Ehemannes handelt, auf das klassische Melodrama zurückprojiziert. Ingrid Bergmann findet in einem Moment der Überschreitung ihre Stimme als buchstäblich *verrückte* Stimme wieder. Wenn sie am Ende in ihrer Arie der Rache die Einflüsterungen ihres Mannes wörtlich nimmt und ihrem Wahnsinn Ausdruck gibt, findet sich gerade in dem Wahnsinn die Möglichkeit der Artikulation einer melodramatischen Stimme, die ihr einen Existenzraum sichert, welcher ihr vorher nicht zugestanden wurde. In diesem Moment wird der Film tatsächlich auf eine fast dynarrative Weise melodramatisch. Er bedient sich der melodramatischen Form des Theaters oder der Oper und setzt diese in eine filmische Form um. Ihre »Arie der Rache« ist keine Antwort mehr auf die Manipulation durch ihren Mann und durch

die Erzählung, sondern eine Antwort auf die Unterdrückung aller ›weiblichen‹ Stimmen, die über die Bedingungen dieser Erzählung hinausgeht und diesen stimmlichen Exzess zu erklären hilft. Die politische Produktivität dieser Darstellungsform mag sehr begrenzt erscheinen, weil sie keine unmittelbare Reaktion ist, sondern eine Verschiebung. Aber diese Darstellung bezeichnet das einzige Moment der Überschreitung, das in diesem Melodrama, aber auch in einer von Verschwörung bestimmten Erzählung möglich ist. Denn die Verschwörung macht jede andere, angemessenere Form der Reaktion unmöglich oder würde sie innerhalb ihrer Bedingungen naturalisieren und damit neutralisieren. So wird das Melodrama, das die Theatralisierung unserer Lebensformen verhandelt und sich dieser Theatralisierung als ›menschliche‹ Bedingung unserer Existenz nur in der Form der Überschreitung stellen und sie also nicht beenden kann, zu einem Medium der Kritik an unseren Lebensformen.

Man kann in 24 eine ähnliche Krise und einen ähnlichen Versuch der Überschreitung sichtbar machen. David Palmer ◀161 wird vor allem deswegen zu einem verletzlischen und melodramatischen Charakter, weil er in der zweiten Staffel mit der um sich greifenden, von der Verschwörung angestachelten Sprachkrise zu kämpfen hat. Im Gegensatz zu Jack Bauer hat er nicht die Möglichkeit, auf diese Krise mit ›action‹ zu reagieren. Er ist in seinen Büroräumen und geheimen Kommandozentralen gefangen, und er fliegt allenfalls von einem Ort zum anderen, was aber nur bedeutet, dass er von einem geschlossenen Raum in einen anderen geschlossenen Raum überwechselt. Palmer steht seinen Mitarbeitern gegenüber und muss ständig überprüfen, ob das, was sie ihm sagen, richtig ist oder ob sie seine Arbeit hintertreiben. Er liest ihre Gesichter und kann nicht ergründen, ob sein Gegenüber sein Gegenspieler ist oder loyal zu ihm steht. Ebenso muss er überprüfen, ob er seinen Worten noch Gehör verschaffen kann, ob das, was er sagt, noch ankommt. Diese über 24 einstündige Folgen verteilte Sprachkrise schafft ein beklemmendes Bild der Bedrohung durch den Skeptizismus und überträgt sich unmittelbar auf den Betrachter. Die Serie stellt unentwegt die Frage, welcher Geist in einer körperlichen Hülle steckt bzw. ob sie überhaupt einen Inhalt hat, und dramatisiert damit eine der Fragen des Skeptizismus.

David Palmers Sprachkrise kulminiert schließlich in dem melodramatischen Setting einer Multiscreenkonferenz, zu der etliche Minister über Monitore live zugeschaltet sind und seine Absetzung verhandeln. Palmer artikuliert hier so etwas wie seine Arie der Rache, die aber nicht dieselbe Doppelbödigkeit wie die Arie in GASLIGHT hat, sondern vielmehr beweisen soll, dass er nicht verrückt ist, dass er zurechnungsfähig und Herr über seine Handlungen ist. Aber sowohl Paula aus GASLIGHT als auch David Palmer aus 24 werden dabei theatra-



Abb. 33: 24, David Palmers Arie

lisch und geraten ins Deklamieren. Während die Arie in *GASLIGHT* mit Paulas Frage, ob dies wirklich ein Messer in ihrer Hand ist oder nur ein Produkt ihrer Imagination, klare Referenzen zum Dagger-Monolog in Shakespeares »Macbeth« aufweist, erinnert Palmers Monolog entfernt an den berühmten Monolog Shylocks aus »The Merchant of Venice«. Beide Figuren stellen Fragen, die wegen ihrer Augenscheinlichkeit nicht beantwortet werden müssen. Shylock fragt, ob er nicht dasselbe Aussehen wie alle anderen Menschen habe, Palmer, ob er wie ein Wahnsinniger aussehe. Diese Referenz zeigt das Maß der Theatralisierung von Palmers Lebensform an, der durch den Modus einer intensiven, melodramatischen Bezugnahme versucht, Wahrheit für sich reklamieren und kommunizieren zu können.

Palmers letztendlich misslingender Versuch der überzeugenden Artikulation seiner Stimme ist ein Moment, der sowohl campy und pathetisch wie auch beeindruckend, dramatisch und vielleicht sogar rührend erscheinen kann. Er hat vielleicht nicht dieselbe Intensität wie die Arie in *GASLIGHT*, aber er versinnbildlicht eine ähnliche, fundamentale Krise der Kommunikation. Der Präsident, der durch die Erzählbedingung der Verschwörung zur Passivität verdammt ist, zeigt die durch die bösen Einflüsterer der Gesellschaft verursachte Verletzlichkeit menschlicher Existenz. Cavell formuliert in seinen Arbeiten die Frage, wie wir überzeugend sprechen können, wie wir letztendlich meinen können, was wir sagen, als eine Frage danach, ob wir eine Stimme in unserer Geschichte haben können. Er greift dieses Motiv aus »The Claim of Reason« als Motiv der Erzählung von *GASLIGHT* in »Contesting Tears« wieder auf (Cavell 1996, 57). Die Frage danach zu stellen, ob David Palmer diese Stimme hat, wirft auf interes-

Abb. 34: 24, Palmer und Shakespeare



sante Weise ein Licht darauf, wie die Erzählbedingung eine Figur einschließt und ihr erst dann Raum gibt, wenn sie diese Bedingung überzeugend zu überschreiten versteht. Die Grenzen David Palmers sind zugleich die Grenzen eines Formats, das gerade deswegen überzeugt, weil es eine überzeugende, ästhetische Geschlossenheit vorführt, eine in jeder einzelnen Einstellung mehr oder weniger befriedigende Bildfülle. Aber es gibt einen Preis, der dafür gezahlt werden muss. Er hat viel mit der bereits erwähnten

Neigung zu Paranoia und Narzissmus zu tun. Der Narzissmus wird in dieser Serie auch deswegen virulent, weil sie nicht nur in der melodramatischen Videokonferenz eine Vielfalt von Widerspiegelungen in unzähligen Bildschirmen zeigt, sondern weil die vom Fernsehen überwachte Welt fast immer Gegenstand der Erzählung ist. Denn die auf vielfältige Weise in die Handlung eingebauten Monitore dienen auch dazu, die Geschichte weiter zu erzählen und die Synchronizität der Ereignisse zu inszenieren. Die Neigung des Fernsehens zur Überwachung einer unwirtlich erscheinenden Welt wird noch bei Cavell in dem 1982 verfassten »Die Tatsache des Fernsehens« in seiner dramatischsten Form als abgeleitet von der Angst vor der Atombombe während des kalten Krieges beschrieben (Cavell 2002a, 61). In der zweiten Staffel von 24 wird diese Bedrohung narrative Realität, als tatsächlich eine Atombombe zur Zündung kommt. Aber da die Serie ästhetisch von der Überwachung abhängig ist, verkauft sie sich narrativ auch an diese Angst. Das ist ein Grund dafür, warum ihre Unterhaltsamkeit zwiespältig erscheint. Slavoj Žižek macht in einem Artikel in der Zeitung *The Guardian* auf diese Zwiespältigkeit aufmerksam. Er spricht anlässlich der Ausstrahlung der vierten Staffel von 24 davon, dass diese Serie einen ultimativen Zivilisationsbruch vollzogen habe, da sie uns zumute, Folter als Mittel des Schutzes einer Demokratie zu akzeptieren und uns noch dazu abverlangt, Sympathie für die folternde Hauptfigur Jack Bauer zu zeigen, die sichtbar unter der Erfüllung ihrer Pflicht zu leiden habe (vgl. Žižek 2006). Die Kritik wird von der Serie unbestreitbar provoziert und ermöglicht, aber sie verweist auch auf die ästhetische Macht und Differenz einer televisuellen Weltkonstruktion, die ihre eigenen Regeln und ihre eigene Moral für sich beansprucht. Die durch die Logik der Verschwörung äußerst dynamisch bewegte Erzählung macht es möglich, dass wir mit Folter ein Verhalten akzeptieren, das wir in der Wirklichkeit niemals hinnehmen würden. Aber da Angst Bestandteil der ästhetischen Reize der Serie ist, fühlen wir uns für diese Bedrohungen verantwortlich. Es ist, als brächte die Serie genau das Leid auf die Welt, das Jack Bauer zu bekämpfen hat, und als seien wir in unserer Freude an den Reizen dieser Serie schuld daran, dass dieses Leid über die Welt gebracht wird. Das ist natürlich eine banale Tatsache jedes Erzählens, aber auch eine banale Tatsache unseres Alltags und dessen Bedrohung durch den Skeptizismus. Ebenso ist es eine banale Tatsache, dass sich ein anderer amerikanischer Präsident zur Zeit der Produktion der ersten 7 Staffeln von 24 im Gegensatz zu David Palmer – aber im Einklang mit dem von Charles Boyer gespielten Manipulator Gregory in *Gaslight* – darum bemühte zum *naughty orator* der politischen Wirklichkeit zu werden (aber vielleicht selbst nur das Produkt anderer Einflüsterer ist). ◀162

In einer Situation, in der unsere Urteils- und Sprachfähigkeit in Frage steht, gibt die Serie wenigstens der Verzweiflung darüber Ausdruck. Ob sie aber damit unsere Sinne so stärkt, dass auch wir unsere Stimmen in unserer Geschichte zu haben glauben, ist eine andere Frage. Denn alle bisher angesprochenen Serien haben, obwohl sie erfüllende ästhetische Erfahrungen ermöglichen, die viel zu selten interpretiert werden, etwas offen gelassen und ambivalente Gefühle hinterlassen. ER stellt an uns ähnlich wie 24 die Frage danach, ob wir die Ursache der Ausnahmezustände sind, die den Serien Inhalt geben. GILMORE GIRLS umschmeichelt uns mit populärkulturellen Referenzen, versucht aber einen problematischen Einschluss einer Welt in eine Idylle des Gewöhnlichen, die immer wieder von Zerstörung bedroht ist, weil die Serie so verbissen versucht, das Gewöhnliche festzuhalten. KING OF QUEENS führt uns die Konsumierbarkeit unserer Lebensform vor, die deswegen ambivalent ist, weil Fernsehen den Konsum von Kultur ermöglicht, aber damit nur verstärkt, was jeder Beziehung zu Kunst immer eingeschrieben ist. 7TH HEAVEN lebt fast gänzlich von einem negativen Reiz, der gerade durch die Durchsichtigkeit der Inszenierung möglich wird. Die Serie ermöglicht aber einen unmittelbaren, verletzenden Reiz, den zu spüren gerade wegen der Durchsichtigkeit der Inszenierungen unserer politischen Kultur und Lebenswirklichkeit immer notwendiger wird. In allen Beispielen wird aber auch deutlich, dass die von den Serien ausgelöste Ambivalenz nicht auf die Fragwürdigkeit eines Mediums zurückübertragen werden muss, sondern alarmierende Fragen an uns selbst und unsere Beziehung zur Welt stellt. Diese Fragen könnte keine Kritik am Fernsehen je ausräumen, sondern nur eine Kritik an uns selbst und an unserer Welt. Die Empfindlichkeit für diese Erkenntnis wenigstens ein wenig zu stärken, ist vielleicht der kleine Beitrag des Fernsehens zu der Verbesserung unserer Lebensformen.

SCHLUSS: ÜBER ANSPRUCH UND MACHT DER UNAUTORISIERTEN KUNST DER POPULÄRKULTUR

Die gesamte Ökonomie dieser Arbeit orientiert sich an dem Gefühl, dass uns etwas dazwischenkommt. In dem einen Fall verstellt es unseren Blick, in dem anderen öffnet es ihn. Was den Blick verstellt sind Theorien, die uns sagen, dass Medien der Unterhaltung in problematischen Repräsentationszusammenhängen gefangen sind oder dass Unterhaltung von fragwürdigen Institutionen hervorgebracht wird. Was den Blick verstellt ist aber auch unsere Partizipation an den von der Theorie und der Kritik hervorgebrachten Vorstellungen, die uns dazu verleiten, bestimmten Erfahrungen, die uns zu nahe kommen, aus dem Weg zu gehen. Wir sind, wie Ien Ang es beschreibt, als Zuschauer in einer »Ideologie der Massenkultur« gefangen, weil wir unseren kulturellen Haushalt von Mechanismen der Abgrenzung bestimmen lassen (Ang 1986, 111). Selbst wenn wir noch so eine geringe Vorstellung von dem haben, was wir als die hohe Kultur bezeichnen, so scheinen wir doch immer zu wissen, dass sich bestimmte Formen des Vergnügens als niedrige Kunst vor ihr zu verantworten haben. Der unbestimmten Macht der hohen Kunst steht dadurch eine überbestimmte, mit stereotypen, unreflektierten Urteilen bewertete Populärkultur gegenüber, die wir »genau« zu kennen glauben, die wir aber tatsächlich nicht kennen. Der Blick wird geöffnet durch eine Kunst, die dazwischenkommt, die uns reizt und bewegt, aber uns durch ihre Nähe die Worte zu entziehen scheint, um diese Erfahrungen zu beschreiben. Die Populärkultur fordert die Theorie heraus, und das in der Einleitung genannte Beispiel von Robert Warshow führt uns einen Kritiker vor, der schon in den 1940er und 1950er Jahren diesem Anspruch begegnet ist. Warshow führt uns aber auch vor Augen, wie sehr unsere Position als Kritiker durch diesen Anspruch in Frage gestellt wurde, wie stark sich die Vorstellung unseres kulturellen Haushalts verändern muss, wenn wir plötzlich sagen müssen: Ich bin dieser Mensch, der einen Film sieht. Das heißt, ich bin einsam, ich kann mich nicht auf die Sicherheiten einer kulturellen Situiertheit zurückziehen, ich muss Reize bestimmen lernen, die von keinem Raum der Kunst und der sie begleitenden Kunstdiskurse geschützt und bestimmt sind.

Diese Arbeit stellt heraus, dass Cavells Filmphilosophie als ein Versuch gelesen werden kann, auf den Gegenstand, der dazwischenkommt, zu reagieren. Cavell beschreibt eine »mode of philosophical attention, in which you are prepared to be taken by surprise, stopped, thrown back as it were upon the text«, und er ermutigt uns dadurch, für dieses Dazwischenkommen aufmerksam zu sein (Cavell 2004, 15). Dass die Philosophie, wie er sie versteht, nicht zuerst spricht, dient als Anleitung zu einer Erforschung des eigenen Interesses an Gegenständen und der Autorisierung einer Beschäftigung mit ihnen. In »Must We Mean What We Say?« wird für dieses Verfahren das Fundament gelegt. Wie Cavell darin seine Exemplarität als Philosoph bestimmt und die Zusammenhänge seines Sprechens über Kunstgegenstände auf sprachphilosophische Weise im Anschluss an Wittgenstein und Austin erforscht, läuft parallel zu einigen Anliegen der Cultural Studies, die Zusammenhänge von Kultur/Rezeption zu erweitern und zu bestimmen. Da Cavells Verständnis der Philosophie der Alltagssprache zwar die Irritationen einer von Sprache eingefassten Welt kennt, aber keine ideologiekritische Außenperspektive erlaubt, die sich auf die Sprachformen im Sinne einer Diskurskritik bezieht, hat diese Auseinandersetzung einen anderen Akzent. Die philosophische Deutung der Cultural Studies und ihres Begriffs des Gewöhnlichen hat versucht, diesen anderen Akzent auf diese Formation zurück zu übertragen und dadurch den Hang zum Schematismus und zu der gelegentlich sichtbar werdenden Indifferenz ihrer Forschungsperspektiven zu therapieren.

»The World Viewed« ist bereits als ein Einspruch gegen ein einfaches Bild von Exemplarität zu verstehen, das in der Philosophie der Alltagssprache gezeichnet wird. Es verstärkt einen Moment des Verlustes, der in »Must We Mean What We Say?« in der Suche nach der verlorenen Heimat von Worten angedeutet wird. »The World Viewed« ist der Kommentar auf den Verlust einer »natürlichen« Beziehung zu Film. Meine Deutung weist darauf hin, dass es die Kennzeichen, die eine natürliche Beziehung zu audiovisuellen Erzählungen erlauben, immer noch gibt und dass sie als die Momente einer Entsubjektivierung durch die von den Medien gebotenen Weltansichten zu verstehen sind. Filme werden zu Gegenständen einer »unautorisierten« Kunst, die problematische Bedingungen der Subjektivität ihrer Schöpfer wie auch der Subjektivität ihrer Zuschauer unterlaufen. Es gibt noch immer den Schutz einer Leinwand oder eines Bildschirms, der uns dazu ermutigt, über die Welt nachzudenken. Letztendlich spricht Cavell in seiner Gegenüberstellung von klassischen und modernen Filmen von einer spezifischen Form der unterhaltenden Transgressivität. Die Bedingungen dafür haben sich so verändert, dass sie auch im Fernsehen möglich wird, aber die Akzente, die mit dieser Transgressivität verbunden sind,

bleiben gleich. In Filmen und in Fernsehgegenständen zieht alles vorüber und nichts geht verloren. Und diese Bedingung fordert unsere Wahrnehmung heraus, ruft uns dazu auf, die Momente zu bestimmen, in denen unsere Aufmerksamkeit einem Gegenstand, einem Menschen oder einem Wort so zugewandt ist, dass sie alle Einwände, die von außen kommen, abwehren kann. Dieser Zugang ist von der eigenartigen Ökonomie einer Diskrepanz zwischen der geringen Größe der Details sowie der kurzen Dauer des Momentes und der Maßlosigkeit des Anspruchs der an sie zurückgebundenen Deutungen bestimmt. Und das kann nur als Provokation für Analyseperspektiven wie die der Cultural Studies verstanden werden, die in ihrer berechtigten Abscheu vor Kanonisierung und Hierarchisierung versuchen, sich auf möglichst viele Gegenstände zu beziehen. Diese Provokation findet statt, ohne dass die Eigenart der Gewöhnlichkeit populärkultureller Gegenstände bestritten würde. Aus diesem Grund überschneidet sich diese Deutung Cavells auch in weiten Teilen mit den Anliegen der Cultural Studies.

In Cavells 2005 veröffentlichten Essayband »Philosophy the Day after Tomorrow« findet sich in dem Text »Fred Astaire Asserts the Right to Praise« eine Auseinandersetzung damit, wie diese kleinen, erfüllten Momente gegen die Einsprüche der Kulturkritik und -theorie verteidigt werden können und müssen. Cavell macht dabei deutlich, was seine Deutungsform wegen ihrer eigenartigen Ökonomie von anderen unterscheidet. Denn in dem kurzen, flüchtigen Moment, in dem mich etwas überzeugt, unterhält und bewegt, gibt es keine Kritik. Sie kann nur nach dem Moment kommen und muss sich so von ihm entfremden. Diese Vorstellung von Kritik orientiert sich an Cavells Definition unserer zwiespältigen Anbindung an die gewöhnliche Sprache. Es gibt einen Einklang mit anderen, der sich auf die flüchtige Situation des Sprechens bezieht und sich nicht festhalten lässt. Dass sich dieser Moment nicht festhalten lässt und damit die Fragilität und Kontingenz der Bedingungen unserer Lebensformen anzeigt, ist keine Berechtigung dafür, die Bedeutung, die ein Moment für mich hat und damit auch die Übereinstimmung zwischen mir und einem Kunstwerk zu leugnen. Das lässt sich an Cavells Text über Fred Astaire und seine Tanzszene in Vincente Minellis Film *THE BAND WAGON* (1953) deswegen verdeutlichen, weil er in seiner Analyse auf einen schwerwiegenden Einwand zu reagieren hat. Fred Astaires raumgreifende, ekstatische Tanznummer nimmt ihren Ausgang in der banalen Freude über den Glanz frisch geputzter Schuhe. Wenn der afroamerikanische Schuhputzer an dem Tanz beteiligt wird, lässt sich das in Cavells Lesart als Astaires Anerkennung der Herkunft seiner Kunst aus der Kultur der Schwarzen verstehen. Die Szene lässt sich aber auch, wie in der Kritik

Michael Rogins, die Cavell hier zitiert, als eine Ausbeutung ihrer Kultur begreifen, die deren Begründer als subordinierte Subjekte – als Schuhputzer – ausschließt (Cavell 2005, 68f). Cavell weist in der Verteidigung seiner Lesart nicht nur darauf hin, dass dieser Vorwurf den Blick auf die Details der Szene verstellt und daher wichtige Momente falsch deutet, sondern auch, dass die Intensität dieses Momentes die unterschiedlichsten Bedeutungen in sich bündelt, Utopien andeutet, sich aber letztlich den negativen Zusammenhängen der amerikanischen Kultur, deren Konflikte der Tanz nicht lösen wird, nicht entziehen kann (ebd., 78). Das Moment der Verdichtung von Bedeutungen in den intensiven ästhetischen Reizen, die unter anderem das Produkt des Könnens von Astaire und seiner lebenslangen Beschäftigung mit der Tanzkunst und ihren Ursprüngen in der afroamerikanischen Kultur sind, deutet auch diese negativen Zusammenhänge der sozialen Ungerechtigkeiten des Rassismus an. Die schlimmste Form der Verleugnung dieser von Astaire vermittelnden Bedeutungen wäre nicht, zu bestreiten, dass sich Astaires Tanz der Natur des Rassismus und der Unterdrückung bewusst ist, sondern zu bestreiten, dass Astaires Tanz Anteil daran haben kann, diese Verhältnisse und unsere Lebensformen zu verändern. Wenn unsere Bewunderung diese Möglichkeit nicht zu berücksichtigen vermag, handelt es sich um eine falsche Form der Bewunderung:

»[...] what hurts unnecessarily [...] is the denial of the claim Astaire's expression has achieved, the claim that the conditions of the dance are part of the dance, that the pain of this leave-taking haunts the pleasure of its accomplishment, that not to recognize the pain is to deny that it is a call for change, that the homage has itself constituted a step of change, in a world with such a problem in it. Then Astaire's praise is unseen and unheard by us, our praise of him is to that extent false, vain« (ebd., 79).

»Pursuits of Happiness« und ebenso »Contesting Tears« imaginieren diese Einwände gegen die Filme und konturieren vor diesem Hintergrund deren Potenziale, Anteil an einer Veränderung unserer Lebensformen zu haben, gerade weil sie unterhaltsam sind und Momente erzeugen, die das Gewöhnliche verwandeln und die von intensiver und von nahezu unbegrenzter Transgressivität sind. In diesem Sinne sind beides Arbeiten, die über die Bedingungen des Unterhaltenden nachdenken und das Terrain des Populären erkunden, aber auch eine Philosophie des Unterhaltenden entwickeln, die direkt an die von den Filmen entworfene Welt anknüpft. In »Pursuits of Happiness« bezieht sich das darauf, dass die Figuren ihre gegenseitige Anerkennung vor allem dadurch erlangen, dass sie sich unterhalten. Und das beinhaltet das intensive Moment einer Überschreitung, in dem der Film auf die Zuschauer übergreift, wenn er sie unterhält. Das liefert wichtige Erkenntnisse über die Räume der Unterhaltung,

die die Zuschauer umgeben und die auch von den Sitcom-Formaten des Fernsehens entworfen werden.

»Contesting Tears« zeigt dieses Übergreifen in der Darstellung eines kommunikativen Feldes, das das Melodrama und seine weiblichen Hauptfiguren für die Zuschauer konstituieren. Das Genre hat allerdings einen anderen, von problematischeren Voraussetzungen bestimmten Akzent. Das hat mit den Bedingungen der Repräsentation und der Offenheit der melodramatischen Filmtexte zu tun. Daher setzt sich Cavell darin stärker mit konkurrierenden Modellen der Zeichendeutung auseinander, ohne diese aber ersetzen zu müssen. Die Repräsentationsformen der Melodramen finden eine Umdeutung, die den Zeichengebrauch der Figuren auf das Terrain der Philosophie der Alltagssprache versetzt. Ihr Gebrauch erkennt deutlich die Kontingenz und Prekarität unserer Lebensformen als Momente der Verlorenheit und metaphysischen Isolation an. Die Figuren nutzen aber selbst den Raum, der ihrem populärkulturellen Zeichengebrauch zugestanden wird, um Existenzoptionen innerhalb dieser problematischen Bedingungen anzuzeigen. Die Gegenstände der Populärkultur werden zu kommunikativen Feldern, weil sie diesen Repräsentationszusammenhang innerhalb des Films verhandeln und nicht über sein Dispositiv. Das bedeutet, dass Kritik an der Welt nicht automatisch Kritik an der Repräsentation von Welt im Film sein muss.

Cavell geht in seiner Beschäftigung mit dem Unterhaltenden von Film weite Umwege, so dass sein eigener Diskurs von einer so großen Voraussetzungsfülle bestimmt erscheint, dass das ihm zugeschriebene Anliegen, eine »natürliche« Beziehung zur *immediate experience* von Film herstellen zu wollen, in Frage gestellt zu werden droht. Aber Cavell lässt immer wieder zu, dass sein Sprechen von den Ansprüchen der Gegenstände selbst und seiner Liebe zu ihnen durchkreuzt wird. Das führt uns auch die Lesart von Fred Astaires Tanz in *THE BAND WAGON* vor. Die theoretische *backwardness* setzt sich immer wieder in Geltung und bindet die Deutung an ein intensives Moment einer ungewöhnlichen Gewöhnlichkeit zurück.

Cavells Interesse an den eigenen sozialen Zusammenhängen seiner Rezeption in »Contesting Tears« leitet zu der Auseinandersetzung mit Cultural Studies über. Diese fokussiert sich vor allem darauf, wie diese Formation aus dem Anspruch einer Veränderung unseres kulturellen Haushalts und aus einem Anspruch der von diesen Veränderungen hervorgebrachten neuen populärkulturellen Gegenstände entstanden ist. Sie untersucht aber auch, wie die Cultural Studies dazu verleitet werden, diesen Ansprüchen aus dem Weg zu gehen. Die philosophische Deutung ihrer Gewöhnlichkeit versetzt die Gegenstände auf

ein Feld voller Überschreitungsphänomene, in dem sich Leser und Text begegnen. Es gibt, worauf hingewiesen wird, einen *point of no return* kulturwissenschaftlicher Theorieführung, der anerkannt, aber auch verarbeitet werden muss. Einer der wichtigen Aspekte, die wir anerkennen müssen, ist, dass Texte das Produkt von Zuschreibungen sind, die auf vielfältige Weise unsere Situierung in einer problematischen, von Sprache und Diskursen, aber auch von sozialen und ökonomischen Asymmetrien bestimmten Lebenswelt vorführen. Ein weiterer Aspekt bezieht sich darauf, dass es keinen exklusiven Anspruch der Hochkultur gibt, unsere Lebensformen zu deuten. Die Arbeit hat jedoch versucht deutlich zu machen, dass ich mir innerhalb dieser Bedingungen die Möglichkeit erhalten kann, Texte zu deuten und mich nicht darauf beschränken lassen muss, sie deswegen zu ›lesen‹, weil ich ihre Lesbarkeit beweisen und ihre Aneignungsformen bestimmen will. Die Texte entziehen sich dieser Verfügungsgewalt, weil sie mir dazwischenkommen und mich dazu drängen, über sie zu sprechen und über meine Erfahrung mit ihnen Auskunft zu geben. Als von den Einsichten und vor allem von den Gegenständen der Cultural Studies geprägter Mensch muss ich also immer anerkennen, dass 50 Prozent von dem, was ich in Gegenständen finde, Investitionen sind und nichts aus der Kunst alleine kommen, weder aus der hohen noch aus der niedrigen. Aber mich interessieren die anderen 50 Prozent philosophisch und nicht als Teil einer schematischen Argumentationsform, die auf Unbestimmbarkeit insistiert. Ich will wissen, was dieses Offene ist.

Die Auseinandersetzung mit Camp als einer Rezeptionshaltung, der, noch bevor die Theorie von offenen Zeichen und offenen Texten gesprochen hat, bewusst war, dass Texte angeeignet werden können, lässt uns diesem Deutungshorizont näher kommen. Denn der Anbindung an einen dramatischen Zusammenhang der Depravation kultureller Minderheiten verleiht der Aneignung einen besonderen Akzent, der über die ihr attestierte Willkür, sich durch Investition an alle möglichen Texte anbinden lassen zu können, hinausgeht. Vielmehr habe ich darauf hingewiesen, dass diese Anbindungsmöglichkeiten mit intensiven Reizen ›bestimmter‹ Texte zu tun haben, die zu deuten wir noch zu lernen haben. Wir müssen diese Texte aber auch vor einem Schematismus einer Argumentation bewahren, die beispielsweise versucht, das Anderssein dieser Texte aus ihrer Beziehung zum Körperlichen und zum Affekt zu erklären. Camp interessiert mich vor allem aus dem Grund, dass mich die Reize, die Camp ermöglichen, interessieren. Es handelt sich dabei um die Reize, die ich immer wieder unter dem vieldeutigen und vagen Begriff der Transgressivität unautorisierter, populärer Texte einzuordnen versuche.

Meine Kritik an der intellektuellen Aufladung der Filmtexte eines intellektuellen Kinos, und damit auch meine Kritik an einer Filmphilosophie, die die Totalität eines Deutungssystems dieser Texte behauptet, haben damit zu tun, dass das künstlerische Kino oder die Filmavantgarde nicht die einzigen Areale darstellen, auf denen diese Überschreitungsphänomene erzeugt werden. Ein kleines Beispiel dafür: Godard kann das Hollywoodmusical wie in *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1960) und anderen Filmen zitieren. Aber er kann es nicht erfinden. Die Form des Hollywoodmusicals, die unsere Vorstellung von dem Genre prägt, hat sich selbst erfunden – sie kann verarbeitet, aber nicht wiederholt oder fortgeführt werden. Das klassische Filmmusical entstammt als ›unautorisierte‹ Kunstform einem komplexen, auf zahlreiche Subtexte und Vorbilder zurückgreifenden, künstlerischen wie ökonomischen Zusammenhang des Hollywoodkinos, das ein Areal dafür anbietet, bestimmte Vorstellungen und Wünsche unserer Lebensformen – so wie es Astaire in *THE BAND WAGON* tut – zu artikulieren. Dieser Raum überschneidet sich gerade wegen seiner Exterritorialität auf unmittelbare Weise mit dem Raum seiner Zuschauer.

Diese populärkulturellen Überschreitungsphänomene beziehen sich auf einen Raum, dessen Grenzen schwer zu bestimmen sind, was auch einen Moment der Irritation ihrer Gewöhnlichkeit darstellt. Ich vertrete in dieser Arbeit die These, dass der Raum der hohen Kunst ein Raum sein kann, der Grenzziehungen erleichtert, und dass wir immer wieder übersehen, dass der scheinbar sichere Raum des Populären tatsächlich viel deutlichere Irritationen und Grenzaufhebungen ermöglicht. Wenn sich zum Beispiel Godard in seinen frühen Filmen auf ein pädagogisches Konzept eines Verfremdungseffektes im Sinne Brechts zurückbezieht, dann wissen wir relativ genau, in welchem Raum der Film spielt. Wenn wir aber einen Bollywoodfilm sehen, lässt sich unsere Frage viel schwerer beantworten, in welchem Raum er spielt und welchen Raum er konstituiert. Ich behaupte, dass die vielfältigen Überschneidungspunkte, die dieser eigenartige, zwischen dislozierten Ansichten oszillierende Raum bietet, ein Grund für seine intensiven Reize ist. Und das ist vielleicht auch der Grund dafür, warum ich immer wieder beim Umherwandern zwischen den Fernsehprogrammen, bei meinen Expeditionen in den naturnahen Raum des Populären, dem Reich der wilden Bilder, an einem Bollywoodmusical hängen bleibe, auch wenn ich weiß, dass dieser Erfahrungsmöglichkeit zu folgen mich wieder mehr als drei Stunden meines Lebens kosten wird.

»Erfahrung des Gewöhnlichen« will deutlich machen, dass die Populärkultur von ihrer seltsamen Exterritorialität weiß und dass sie deswegen die Bedingungen ihres Raums erforscht. Dafür stehen nicht nur die vielfältigen Hinweise

auf das Betrachten und das Bild des Zuschauers in der Sitcom KING OF QUEENS, sondern auch viele Filme, die sich mit den Bedingungen des Populären auseinandersetzen und sich dafür zum Beispiel auch an die Räume des Fernsehens anschließen. THE BRADY BUNCH MOVIE (1995) und A VERY BRADY SEQUEL (1996) führen dies auf ›hochselbstreflexive‹ Weise vor. Sie versetzen die Welt der Serie THE BRADY BUNCH aus den 1970er Jahren über die harmonische Familienidylle einer aus zwei Witwern und ihren Kindern bestehenden Familie nicht nur in die Welt des Films und verschränken damit zwei Medien, sondern sie lassen diese Familie in den 1970er Jahren stehen, während um sie herum unverkennbar die Welt der 1990er Jahre zu sehen und zu erleben ist. So konfliktieren die Moden, Identitäten und Ideale der Familie aus den 1970er Jahren mit der vom Film erzeugten, sie rahmenden und einschließenden Welt. Die Filme und ihre Zuschauer bewohnen zwei unterschiedliche Zeiten, ohne dass die Figuren jemals erkennen, wie eigentümlich ihre Existenz in diesen Filmen wirkt. Die Kinoversion von STARSKY UND HUTCH (2004) leistet etwas Ähnliches und lässt die Hauptfiguren in einem transgressiven Raum unserer Erinnerungen an die Serie, der Imitation der Vorlage und der totalen Transformationen der von Ben Stiller und Owen Wilson dargestellten Polizisten spielen. In dieser Version beschränken sich die Figuren nicht darauf, dem Schema der Buddy-Komödien zu folgen und gemeinsam Abenteuer zu bestehen, sondern sie ringen ähnlich wie die Figuren in den Wiederverheiraturkomödien um ihre gegenseitige Anerkennung als Freunde. Der Film partizipiert durch die Raumversetzungen und -verschränkungen an den Reizen des Unterhaltenden, an Formen, die es gibt, die aber nicht erfunden werden können. Da diese Aneignungen keinen vordergründigen kritischen Akzent der Selbstreflexivität haben, sondern eher die Tatsache, wie Cavell sagen würde, der Reflexivität aller Filme wiedergeben, übersieht die Theorie fortgesetzt diese Reize und das, was sie beinhalten.

Meine Lesarten von Fernsichttexten, die die Arbeit beschließen, waren Versuche, diese Momente der Überschreitung im Populären deutlich werden zu lassen und einen Widerstand zu überwinden, der sich den Fernsehgegenständen in den Weg stellt. Denn die Erfahrung des Fernsehens neigt dazu, nicht kommuniziert zu werden. Wenn ich eine Exemplarität meiner Erfahrung dieser Serien beanspruche, dann weniger, um einen Kanon festzulegen, sondern um diese Erfahrung zu kommunizieren und um aus einem Zusammenhang herauszutreten, der diese Kommunikation erschwert. Es ist normal, *readings* von Filmen zu schreiben, aber nicht *readings* von Fernsehen, was bedeutet, dass es keine mitteilbare Erfahrung von Fernsehen zu geben scheint. Die Arbeit beruft sich mit Kant auf einen Mechanismus des ästhetischen Urteils, allerdings in der eigenwilligen Deutung Cavells: Wenn ich etwas als schön betrachte, zwingt mich

dies zu einem bestimmten Sprachspiel. Davon abgeleitet wählt Cavell eine unverfänglichere Variante, die auf den Begriff Schönheit nicht angewiesen ist und nur noch auf einen vom Werk ausgelösten Kommunikationszwang verweist. Das würde bedeuten, dass es seine Gründe hat, warum über bestimmte Gegenstände gesprochen wird und über andere nicht, was wiederum heißt: Warum sollte man sich darüber beschweren, dass Film so viele Formen und Medien der Interpretation ausgebildet hat und Fernsehen nicht? Es ist eine empirische Tatsache, dass Fernsehen nicht interpretiert wird, weil es keinen derartigen Kommunikationszwang auslöst. Die Gründe mögen, wie Serge Daney etwa andeutet, darin liegen, dass es uns auf eine bequeme, unbewegliche Distanz hält, die uns keinen Anlass dazu gibt, etwas überschreiten zu wollen. Die Cultural Studies wiederum würden behaupten, dass es ein armseliges Medium ist, das wegen dieser ästhetischen Armut immer auf die Ersetzung des Mangels durch Investitionen seines Publikums angewiesen ist.

Das ist allerdings nur die halbe Wahrheit. Jedes Medium wird durch vielfältige Kontexte ergänzt. Dass etwas im Film Anlass zu reden gibt, hat damit zu tun, dass es ein kommunikatives Umfeld gibt, das dieses Reden aufnimmt, und das hat zum Teil mit Tendenzen des Mediums selbst zu tun, dass es etwa fordert, die Einsamkeit der Kinoerfahrung zu kompensieren. Es gibt aber auch kontingente Faktoren, die es Film erleichtert haben, ein kommunikatives Umfeld zu schaffen, etwa weil die Medien, die sich mit Film beschäftigen, ein Eigenleben und eine Eigendynamik bekommen. Fernsehen wiederum wird durch einen unglaublich langlebigen Snobismus davon abgehalten, ernst genommen zu werden. Es ist, als habe man sich ein für allemal darauf geeinigt, Fernsehen zu dem Gegenstand zu bestimmen, über den man nicht zu viel sagen sollte oder der als negativer Bezugspunkt dient. Vor dessen Hintergrund lässt sich der ›gute‹ Kulturkonsum konturieren, den es nicht gibt, bedenkt man, dass jede Form der Rezeption letztendlich Konsum ist, der auf vielfältige Weise sublimiert werden kann. Diese kontingenten Faktoren, die die Kulturkritik bestimmen, bedeuten letztendlich, dass die Tatsache, dass zu wenig über Fernsehen in einer Weise gesprochen wird, unseren Erfahrungen von Fernsehen einen Widerhall zu geben, nicht hingenommen werden muss. Das heißt, es kann immer wieder versucht werden, ein Medium der Fernsehkritik zu schaffen, das sich mit Einzelgegenständen beschäftigt und somit dem Medium die Struktur verleiht, die ihm zu fehlen scheint. Die Bedingung des *flow* schreibt uns keine Entschuldigung für unser fortgesetztes Desinteresse oder unsere Unsicherheit, unser Interesse zu artikulieren. Diese Bedingung fordert vielmehr von uns eine noch größere Aufmerksamkeit, um die Gegenstände, die sich als Gegenstände aufdrängen – die bei uns anklopfen, um ihre Gegenständlichkeit anzuzeigen – auch zu hören

und zu sehen. Cavell hat auf ähnliche Weise auf Gegenstände reagiert, als er damit begann, über die Philosophie von Unterhaltungsfilmen zu sprechen.

Diese Fernsehlesarten thematisieren den *flow* als Bedingung der Flüchtigkeit und damit auch Gewöhnlichkeit von Fernsehen. Die Unsicherheit und Widersprüchlichkeit fassen die instabile Programmkonfiguration in Worte. Aber welche Kunst wäre nicht von der Unsicherheit ihrer Medialität geprägt? Man wird den Lesarten vorwerfen, keine kohärente Vorstellung des Gewöhnlichen wiedergegeben zu haben, aber das ist durchaus, wie die Arbeit immer wieder deutlich gemacht hat, im Sinne Cavells. Denn das Gewöhnliche ist in dieser Betrachtung kein Ort der Stabilität, sondern ein Ort des unvermeidlichen Verlustes, keine Verkörperung des Common Sense, sondern ein Angriff auf unsere verfestigten Überzeugungen (Cavell 2005a, 365). Fernsehen ist, bei aller Fähigkeit, die man ihm zugesteht, Konsens zu erzeugen oder gar zu erzwingen, ein Ort, der diesem unvermeidlichen Verlust Raum gibt.

Diese Irritation des Gewöhnlichen ist letztendlich der wichtigste Bezugspunkt meiner Beschäftigung mit dem Populären und meines Anliegens, nicht mit Cavell das Lesen von Filmtexten fortzuführen, sondern ihn für eine Theorie des Populären zu reklamieren und an die Formen von Kulturwissenschaft anzuschließen, die ich für wichtig halte. Dieser Versuch findet auch vor dem Hintergrund einer Verleugnung der Cultural Studies in der deutschen Medienwissenschaft statt, der uns am deutlichsten in den Ausfällen Friedrich Kittlers im Schlusswort zu seiner Vorlesung *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* vor Augen tritt. Kittlers Vorlesung ist von eigenartigen Ressentiments gegen eine Banalisierung der Kulturwissenschaft durch eine amerikanisierte Form der Cultural Studies geprägt, die aus der Furcht resultieren, Kultur könne durch Alltäglichkeit ersetzt werden (Kittler 2000, 249f). In demselben Ton werden Herders Völker gegen Minoritäten oder ein eurasischer Kulturraum gegen die amerikanische Kultur und ihre Konzerne positioniert. Die altehrwürdigen europäischen Universitäten sollen zudem davor bewahrt werden, zu »Stichwortlieferanten von Gangstern« zu werden (ebd.). Kittlers getrübler Blick, der sich mit den Worten »zwischen Tataren und Kelten, Indern und Scholastikern, Arabern und Germanen bleibt genug zu tun« auf den exklusiven Raum europäischer Hochkultur zurückzieht, verkennt, was Cavell in seinen Lesarten der Hollywoodkomödien vorgeführt hat. Die Komödie der Wiederverheiratung ist mit ihren Beziehungen zur Shakespeare-Komödie und ihrem Weiterdenken der Möglichkeiten, den Skeptizismus zu bewältigen, der in den Filmen und in der Philosophie zum Ausdruck kommt, mit diesem Raum »europäischer« Kultur verbunden. Und Kittler verkennt auch, dass die Bedingung, die er für den Kulturraum des eurasischen Kontinents in Anspruch nimmt, nämlich dass dieser

»ganz unproprietär aus Nahem und Fernem, Neuem und Altem« besteht, sich mit einer Einstellung überschneidet, die in Emersons Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kultur und in seinem Essay »The American Scholar« deutlich wird. Emersons formuliert mit seiner Behauptung, nicht an dem Großartigen und Fernen, sondern an dem Nahen und Vertrauten interessiert zu sein, eine Kritik an der Neigung der Romantik zur Verklärung der Vergangenheit. Aber er verleugnet nicht deren Anspruch, das Verhältnis des Menschen zur Welt zu verändern, sondern führt ihn in eine Verklärung des Gewöhnlichen über, bei der sich gerade die Kontraste zwischen Nahem und Fernem, Neuem und Altem als eine Irritation des Gewöhnlichen wiederfinden lassen. In den Fernsehlesarten begegnet uns eine Mischung aus Nahem und Fernem wieder, weil der, der sie anfertigt, mindestens ebenso das Produkt einer Hollywoodkultur wie einer europäischen Kultur (was auch immer das sein mag) ist. Und in diesem Sinne habe ich keine Angst davor, Kultur durch Alltäglichkeit zu ersetzen. Mit Warshow ließe sich meine Arbeit auch als ein Versuch bestimmen, einem Anspruch meiner Erfahrung mit bestimmten Gegenständen zu folgen. So ist dies also nicht nur eine Arbeit über meine Erfahrung mit Cavells Texten, sondern auch eine Arbeit über ein Medium, das mir unendlich viele Stunden meiner Lebenszeit geraubt hat, um sie durch andere Erfahrungen zu ersetzen. Cavell weist uns in »The World Viewed« darauf hin, wie stark Filmtexte unsere Gedanken beherrschen, weil sie sich in unsere Erfahrungen einnisten: »We involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me« (Cavell 1979a, 154). Und auf eine ähnliche Weise sind Fernsehtexte zu Fragmenten dessen geworden, was mit mir passiert und was ich bin. In meinem eigenen Verlangen, diese Erfahrungen deuten zu können, sind mir weitere Gegenstände, die Arbeiten Cavells, dazwischengekommen. Cavell fordert einen Zugang, der nach dem Text kommt. Und es hat tatsächlich relativ lange gedauert, bis ich wenigstens annähernd die Worte gefunden habe, meine Erfahrungen mit Fernsehertexten zu erfassen, wobei ich immer noch nicht das Gefühl habe, diesen Erfahrungen gerecht geworden zu sein. Doch ich hoffe, ich konnte von Cavells Arbeiten die Form der philosophischen Aufmerksamkeit erlernen, die zur Bereitschaft führt »to be taken by surprise, stopped, thrown back upon the text«. Meine Fernsehlesarten sollten deutlich machen, dass ich von den Reizen der Texte überrascht, aber auch dazu angehalten wurde, über sie nachzudenken, sie in Frage zu stellen und ihre zum Teil sehr problematischen politischen Zusammenhänge und Anbindungen an unsere Welt zu überdenken. Am Ende werde ich wieder auf die Texte selbst zurückgeworfen, die ihre Einsprüche gegen meine Zweifel und Kritik erheben. Damit lässt sich, um eine

Beziehung zu den ersten Zeilen dieser Arbeit herzustellen, eine Möglichkeit kulturwissenschaftlichen Arbeitens andeuten, in dem die Theorie nicht allein deswegen dazwischenkommt, um mein Vergnügen an Texten zu durchkreuzen und zu beenden, sondern um es fortzuführen.

- 01** ▶ Dieses Verständnis zeigt sich in einem der berühmtesten Aufsätze dieses Bandes »Paul, the Horror Comics, and Dr. Wertham«, in dem sich Warshow mit den kulturellen Vorlieben seines Sohnes verständnisvoll in Beziehung setzt und gegen den kulturellen Konsens der Verdammung der Kunstform Comics durch Erwachsene verteidigt – bis heute einer der besseren Beiträge zur unleidlichen Mediengewaltdebatte.
- 02** ▶ Dieses Label wurde von John Rajchman und Cornel West erfunden, um eine auf den Transzendentalismus und die pragmatische Philosophie rekurrende amerikanische Tradition von Philosophie zu rekonstruieren und für ein politisches, intervenierendes Verständnis von Philosophie produktiv zu machen (Schmeiser 2001, 239). Postanalytisch markiert als Label vor allem den großen Unterschied zwischen der klassischen analytischen Philosophie und Autoren wie Cavell, Richard Rorty und Hilary Putnam, die von ihr geprägt wurden und mittlerweile erwachsen sind. Diese Unterscheidung orientiert sich wohl an einer ähnlich unscharfen Trennung von strukturalistischer und post-strukturalistischer Theorie.
- 03** ▶ Das von William Rothman 2005 herausgegebene »Cavell on Film« versammelt alle weiteren verstreut veröffentlichten Texte Cavells zu Film.
- 04** ▶ Beispiele für Texte der Filmphilosophie, die Film nur eine pädagogisch illustrative Rolle zuordnen, wären etwa »Philosophy Through Film« von Mary M. Litch (2002), Christopher Falzons »Philosophy Goes to the Movies« (2002) und »Philosophy of Film« von Ian Jarvie (1987). Jarvie liefert als analytischer Philosoph die ausführlichsten Argumente für diese Einschränkung. Auch Mike Sandbothes »pragmatischer« Medienphilosophie geht es um die produktive Möglichkeit der Veranschaulichung von Lebensphilosophie mit und durch Filme, bei der das, was die Filme »ästhetisch« bedeuten, offensichtlich vernachlässigt werden kann (vgl. Sandbothe 2004).
- 05** ▶ Zu diesen Arbeiten über Cavell gehören Michael Fishers »Stanley Cavell and Literary Criticism« (1987), »Timothy Goulds Hearing Things – Voice and Method in the Writing of Stanley Cavell« (1999), Stephen Mulhalls »Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary« (1994) und Espen Hammers »Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary« (2002). Ins Französische wurden bisher *The World Viewed*, »Pursuits of Happiness«, »The Claim of Reason« und »Conditions: Handsome and Unhandsome« übertragen.

- 06** ▶ Die Beziehung beruht jedoch auf Gegenseitigkeit, denn Rothman und Cavell führen einen offenen Dialog über Film, Theorie und Philosophie, was sich darin zeigt, dass auch Cavell Impulse von Rothman aufnimmt und etwa seine Lektüre von STELLA DALLAS in »Contesting Tears« an einen Text Rothmans anschließen lässt (vgl. Rothman 1988).
- 07** ▶ Stephen Mulhalls knappe und eingängige Arbeit »On Film« (2002) ließe sich, da sie ihren Ansatz sehr stark an Cavell orientiert, zu diesen Arbeiten zählen, ebenso die bereits 1987 von William Kerrigan und Joseph H. Smith herausgegebene Aufsatzsammlung »Images in Our Souls«, mit Texten zu Cavells philosophischen Auseinandersetzung mit Film und Psychoanalyse (1987).
- 08** ▶ In einem grundlegenden Aspekt unterscheidet sich Cavell daher von einem anderen ‚post-analytischen‘ Denker. Im Unterschied zu Richard Rorty besteht Cavell darauf, dass es immer noch philosophische Probleme gibt und diese nur philosophisch gelöst werden können. Cavell nimmt auf Rortys Rezension und Kritik an *The Claim of Reason* in einem Text von »Themes out of School« Bezug (Cavell 1984, 195f). Cavell fordert, im Gegensatz zu Rorty, nicht die Ersetzung der Philosophie durch Literatur, auch wenn seine eigenen Arbeiten Elemente literarischen Schreibens in sich aufnehmen und sich unter anderem auf Literatur (Shakespeare, die englische Romantik, Poe etc.) beziehen. Dementsprechend interessiert ihn ein analytisches Projekt der Entzauberung von Philosophie, wie es Rorty in »Philosophy and the Mirror of Nature« (Rorty 1979) betreibt, allenfalls in seinen frühen Texten.
- 09** ▶ Warum sich Cavell, trotz einiger Ähnlichkeiten und Affinitäten, letztendlich so schlecht mit Gilles Deleuze und seiner Theorie des Films vergleichen lässt, hat dieser Ansicht folgend damit zu tun, dass Deleuze sich in einem zentralen Punkt deutlich von Cavell unterscheidet: Deleuze ist ein tatsächlich auch ein Cinephiler, der weitestgehend dem Kanon folgt, der von einer Zeitschrift wie *Cahiers du Cinéma* bestimmt wurde. Diese Tendenz ist in »L’image mouvement« (1983) und »L’image temps« (1985) gleichermaßen zu beobachten. Bei Deleuze ist häufig noch ein Nachklang der Mystifizierung des Filmkünstlers in der Autorentheorie zu spüren, der es darum ging, das Werk eines unbeachteten Regisseurs möglichst signifikant erscheinen zu lassen (vgl. Deleuze 2005, 142). Cavell richtet im Kontrast dazu seine Aufmerksamkeit nicht auf Autoren, sondern auf einzelne Filme. Er stellt sich dabei immer wieder die Frage, wie und warum dieser Film seine Aufmerksamkeit fordert. Das ist essentiell für das Verständnis von Cavells Arbeit. Keine Beschäftigung mit ihm sollte diese Tatsache der subjektiven Kanonisierung ignorieren – was allerdings nur allzu oft geschieht.
- 10** ▶ Diese Ähnlichkeit zwischen dem Studiokino der 1930er bis 1950er Jahre und den Produktionsbedingungen für das neue Serienfernsehen wird mittlerweile von seinen Produzenten wie von der Theorie hervorgehoben (vgl. Joyard 2003, 14).
- 11** ▶ Die produktive Unsicherheit dieses Terrains zeigt sich beispielsweise an den peinigenden Bildeffekten, die eine ästhetisch unbedarfte und politisch fragwürdige Serie wie *7TH HEAVEN* (1996–2007) durch ästhetische Zufallskonstellationen zu generieren vermag. Diese Bilder ermöglichen nicht nur eine ‚immediate experience‘, sondern sie werden buchstäb-

lich erlitten.

- 12► In einem autobiografischen Text, »A Pitch of Philosophy«, geht Cavell auf die Übermacht der analytischen Philosophie ein – eine vor allem von A. J. Ayers »Language, Truth and Knowledge« geprägte Schulphilosophie in Amerika, gegen die sich andere philosophische Richtungen kaum durchsetzen konnten (Cavell 1995, 82f). In seiner Einleitung zum Aufsatz »Existentialism and Analytic Philosophy« (Cavell 1984) beschreibt Cavell, wie es innerhalb der analytischen Philosophie zu Revisionen ihres Sprach- und Methodenverständnisses gekommen ist, was sich bei Autoren wie Putnam, Rorty, aber eben auch bei Cavell als eine Entwicklung hin zur »postanalytischen« Philosophie abzeichnet.
- 13► Cavell setzt sich vor allem in einem längeren Kapitel »Counter-Philosophy and the Pawn of Voice« aus »A Pitch of Philosophy« mit Derridas Austinkritik auseinander (Cavell 1994).
- 14► Kurt R. Fischer lässt in seinen Erinnerungen an den jungen Cavell die philosophische Atmosphäre Harvards in den 1950er Jahren und das Bild eines einsamen Philosophen plastisch werden. Eine Anwendung der Philosophie der Alltagssprache in der analytischen Philosophie bestand tatsächlich darin, stundenlang in Seminaren über englischen Wörterbüchern zu brüten, um der Bedeutung der Worte der gesprochenen Sprache auf den Grund zu kommen (Fischer 1998, 284).
- 15► Cavell betont das intensive Erlebnis der Begegnung mit Austin in Harvard und mit der Philosophie der Alltagssprache, die sein Verständnis von Philosophie auf so nachhaltige Weise verändert hat, dass er seine immerhin fast vollendete Dissertation verwarf und eine neue begann (Cavell 1994, 55).
- 16► Dieser Aspekt der Argumentation ließe sich auf einen Hinweis Dantos aus *Die Verklärung des Gewöhnlichen* beziehen. Die Kunsttheorie und -kritik meint häufig die *Extensionalität* von Beziehungen, wenn es sich tatsächlich um die Eigenschaft der *Intensionalität* handelt (Danto 1991, 112f). Danto trifft diese Unterscheidung im Zusammenhang mit dem Begriff der Nachahmung, die in der Kunst keine Wiedergabe, welche sich unmittelbar auf ein Gegenstück in der Wirklichkeit zurückbeziehen lässt (extensional), sondern eher eine Übersetzung und Interpretation von Eigenschaften bedeutet, die es ermöglichen, den Gegenstand in einem anderen Medium erscheinen zu lassen (intensional). Der Begriff der Intensionalität weist darauf hin, dass es nicht von Belang ist, ob es eine Korrespondenz zwischen der Feststellung einer bestimmten Qualität oder Bedeutung eines Kunstwerkes und der Auffassung und Intention des Künstlers gibt. Stattdessen geht es um die Stärke der Besetzung dieser Feststellung mit der Vorstellung, dass es diesen Zusammenhang gibt. Die Vorstellung, dass sich eine Bedeutung auf etwas zurückführen lässt, bezeugt sich also auf intensionale Weise.
- 17► Cavell bezieht sich auf § 7 von Kants »Kritik der Urteilkraft«: »In Ansehung des Angenehmen bescheidet sich ein jeder, daß sein Urteil, welches auf ein Privatgefühl gründe, und wodurch er von einem Gegenstande sagt, daß er ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person einschränke. [...] Darüber in der Absicht zu streiten, und das Urteil anderer, welches von dem

unsrigen verschieden ist, gleich als ob es diesem logisch entgegengesetzt wäre, für unrichtig zu schelten, wäre Torheit; in Ansehung des Angenehmen gilt also der Grundsatz: ein jeder hat seinen eigenen Geschmack (der Sinne). Mit dem Schönen ist es ganz anders bewandt. Es wäre (gerade umgekehrt) lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack etwas einbildete, sich damit zu rechtfertigen gedächte: dieser Gegenstand (das Gebäude, was wir sehen, das Kleid, was jener trägt, das Konzert, was wir hören, das Gedicht, welches zur Beurteilung aufgestellt ist) ist für mich schön. Denn er muss es nicht schön nennen, wenn es bloß ihm gefällt. Reiz und Annehmlichkeit mag für ihn vieles haben, darum bekümmert sich niemand; wenn er aber etwas für schön ausgibt, so mutet er anderen eben dasselbe Wohlgefallen zu; er urteilt nicht bloß für sich, sondern für jedermann, und spricht alsdann von der Schönheit, als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge. Er sagt daher: die Sache ist schön; und rechnet nicht etwa darum auf anderer Einstimmung in sein Urteil des Wohlgefallens, weil er sie mehrmalen mit dem seinigen einstimmig befunden hat, sondern fordert es von ihnen« (Kant 1990, 49f).

- 18► Dieser Entzug des *new criticism* von den kommunikativen und lebensweltlichen Zusammenhängen der Kunst wird auch von Danto oder Goodman kritisiert. Danto etwa weist darauf hin, dass die Kenntnis der Kunsttheorie und Kunstgeschichte unabdingbar für die Identifikation von Kunst ist (Danto 1991, 207). Und Nelson Goodman stellt im Widerspruch zum *new criticism* nicht die Frage danach, was Kunst ist, sondern wann Kunst ist, das heißt, er untersucht, in welchem Zusammenhang Kunst erst zur Kunst wird. Denn das Kunstwerk exemplifiziert nicht aus sich selbst heraus das, was es zur Kunst macht. Ein Gegenstand kann einmal nur ein Gegenstand sein und ein anderes Mal im Kontext einer Ausstellung als Kunstwerk fungieren (Goodman 1984, 87). Während Goodman allerdings an einer möglichst umfassenden und genauen Bestimmung der Eigenschaften interessiert ist, die im Geschehen der Kunst ins Spiel kommen, um beispielsweise dessen Komplexität herauszustellen, stellt Cavell Fragen, die in eine andere Richtung führen, auf die Motive und Ursachen hinweisen, die komplexe Kunstwerke entstehen lassen. Die Begriffe, die Goodman in »Sprachen der Kunst« verwendet, wie etwa die unterschiedlichen Merkmale der syntaktischen (für nicht-sprachliche Kunst) wie der semantischen Dichte (für Repräsentation, Beschreibung und Ausdruck in der Kunst) und der syntaktischen Fülle (als Unterscheidung von ›repräsentierender‹, weniger schematischer von ›diagrammatischer‹ Kunst) beanspruchen eine gewisse Neutralität gegenüber den Inhalten und Motiven von Kunst (Goodman 1995, 232). Sie zeigen aber auch, dass Kunst hohe Anforderungen an das Unterscheidungsvermögen stellt und dies auch einen Teil ihres Reizes ausmacht.
- 19► Wittgenstein beginnt diese Überlegungen mit § 245 der »Philosophischen Untersuchungen« und greift fortan auf diese Fragestellung über weite Teile des Buches immer wieder zurück, ohne eine abschließende Antwort oder Definition zu liefern. Wittgenstein sieht letztendlich keine Möglichkeit, durch die Aufzählung der Aspekte eines offen zu Tage tretenden, beobachtbaren Schmerzverhaltens zu der Kategorie der Bestimmung eines wirklichen

Schmerzes zu gelangen, deutet aber auch immer wieder an, dass die Fragestellung falsch sein könnte. Daher finden sich Elemente dessen, was Cavell zu seiner Version der Lösung dieses Problems befähigt, bereits bei Wittgenstein.

- 20▶** Davide Sparti und Espen Hammer weisen auf diesen Zusammenhang in ihrer Einleitung zur deutschen Übersetzung von Cavells »Knowing and Acknowledging« (»Wissen und Anerkennen«) hin. (Cavell 2002b, 37)
- 21▶** Es lässt sich hier ein Bezug zu der von Danto beschriebenen Differenz zwischen extensionalen und intensionalen Aspekten von Bestimmungen herstellen, die diesen Beziehungsaspekt verdeutlicht.
- 22▶** Dieser Ansatz ist ein Aspekt seiner Kritik an bestimmten Formen der Interpretation der von ihm in »Pursuits of Happiness« gelesenen Komödien, in denen etwa Symbole zu oft als sexuelle Symbole gelesen werden.
- 23▶** Es erscheint mir dagegen falsch, Cavell auf das Kino des Experimentalfilms zu beziehen, wie es Thomas Korschil (2004) in einem Kommentar zu Cavells Ontologie versucht. Zwar nimmt der Experimentalfilm einige der von *The World Viewed* erforschten Fragestellungen in seine Formen auf, aber es ist ein anderes Kino, ein anderer Raum und ein anderes Ereignis von Kino, das viele dieser Fragestellungen einen privateren und abstrakteren Akzent gibt und sich noch stärker als der moderne Film in den sicheren Raum der Kunst zurückzieht. Deswegen ist es nicht korrekt über Cavells deutlich zum Erkennen gegebenen Desinteresse an der filmischen Avantgarde und am Experimentalfilm hinwegzusehen (Cavell 1979a, 217).
- 24▶** Keane und Rothman weisen in ihrem Kommentar darauf hin, dass dieses Buch zu einer Zeit geschrieben wurde, in der das Studium von Filmen noch nicht durch die Erfindung der Videokassette so vereinfacht war, dass man sich auf einen festen (wenigstens von der materiellen Bedingung einigermaßen gesicherten) und verfügbaren Text beziehen konnte (Keane/Rothman 2000, 10). Auch bei Cavell finden sich später, beispielsweise in *Pursuits of Happiness* (1981) und dem dem 1982 veröffentlichten »The Fact of Television«, mehrmals Hinweise darauf, dass die Erfindung der Videokassette Filmkultur in radikaler Weise verändern könnte. Aber das macht den auf Erfahrung und Erinnerung bezogenen Ansatz Cavells nicht zu einer Methode, die aus der Not geboren wurde. Film steht auch mit Video nicht in der gleichen Form wie ein Buch zur Verfügung und erfordert eine andere Art des Lesens.
- 25▶** Einer der Auslöser für Cavell, über seine Beziehung zu Film nachzudenken, war seine Enttäuschung über ein mit großen Erwartungen begleitetes, frühes Lehrexperiment mit Film in einem Ästhetikkurs 1963 in Harvard. Die Studenten und er selbst konnten keine befriedigenden Worte für ihre Gedanken zu Film finden, sondern flüchteten sich in technische und ästhetische Beschreibungen von Einstellungen, Kamerabewegungen, Montage und Ähnlichem, die in diesem Kontext oft nichtssagend erschienen, aber die Unsicherheit zum Ausdruck brachten, welche die Auseinandersetzung mit Film begleitete (Cavell 1979a, XX).
- 26▶** Bis zu dem Zeitpunkt, an dem Fernsehen begann, alte Hollywoodfilme auszustrahlen, gab

es eigentlich kein zusammenhängendes, konsultierbares ›Gedächtnis‹ von Film. Aus diesem Grund haben Filme seitdem eine viel deutlicher hervortretende ästhetische Vorgeschichte und bestehen zum Beispiel, wie die Filme Tarantinos, aus einem in der Videothek angehäuften Bilderschatz.

- 27►** Ein in der filmischen Moderne problematisch gewordenes Publikum beschäftigte in den 1960er Jahren auch die Kritikerin Pauline Kael. Sie wirft dem Publikum der Kunstfilmtheater vor, seine Vorlieben von der institutionellen Rahmung des Films im Raum der Kunst abhängig zu machen und die Fähigkeit zu eigener Einschätzung aufzugeben: »The arthouse audience accepts lack of clarity as complexity, accept clumsiness and confusion as ›ambiguity‹ and as style. Perhaps even without the support of critics, they would accept incoherence just as the larger audience does: they may feel that movies as incomprehensible as VIRIDIANA are more relevant to their experience, more true to their own feelings about life, and more satisfying and complex than works they can understand« (Kael, 1965, 15).
- 28►** In diesem Sinne ist es auch falsch, Cavell einfach als Anhänger Bazins zu bezeichnen, wie es Noël Carroll (1988) in seiner Kritik an Cavell in »Philosophical Problems of Contemporary Film Theory« tut und ihn gar als den letzten »sound film theorist« bezeichnet. Damit weist Carroll auf eine beliebte Unterscheidung zwischen zwei Lagern der klassischen Filmtheorie hin. Auf der einen Seite stehen Theoretiker, die wie Rudolf Arnheim die Kunst des Films in der Differenz zur Wirklichkeit sehen und die diese Kunst in den 1930er Jahren durch das Aufkommen des undynamischeren Tonfilms bedroht sahen; auf der anderen Seite stehen Theoretiker wie Bazin, die gerade im sich mit dem Tonfilm entwickelnden statischeren Studiokino und dessen Gebrauch der langen Einstellungen und Tiefeninszenierungen eine Annäherung an einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit sehen. Auf dieser Seite sind auch Theoretiker wie Siegfried Kracauer zu verorten, der sich in »Theorie des Films« (1964) für die bisweilen zufälligen und randständigen Einschreibungen von unmittelbaren sinnlichen Wirklichkeitseffekten in den Filmtext interessiert. Cavell in diese lang zurückliegenden Debatten zwischen Stummfilm- und Tonfilmästhetiken einzuordnen erscheint etwas unpassend und oberflächlich. Carroll unterschlägt, dass diese Unterscheidung schon immer zu plakativ war und dass die Beteiligten weder ein naives Verständnis von Wirklichkeit noch von Nicht-Wirklichkeit des Films haben, das sich auf eindeutige ontologische Unterscheidungen berufen würde.
- 29►** Cavell macht keine deutliche Unterscheidung zwischen Bildern, die die Fotografie von Welt liefert und den Bildern, die der Film liefert, was vor allem in seinem Aufsatz »What Photography Calls Thinking« deutlich wird. Dass Cavell die Frage nach dem Status von Fotografie anhand bewegter Bilder eines Frank Capra Films entwickelt und ausdrücklich nicht anhand von Standbildern, macht vielleicht deutlich, dass es Cavell in der Diskussion fotografischer Abbilder eher um innere Bilder oder um von der Filmwahrnehmung abgeleitete Bildvorstellungen geht (Cavell 2005b, 120).
- 30►** In diese Richtung weist auch der Vergleich von Tönen und Bildern. Dass es die Neigung

gibt, davon zu sprechen, in der Fotografie die Dinge selbst zu sehen, habe damit zu tun, dass Fotografie etwas von einem Objekt wiedergibt, das in Eins fällt mit dem Objekt selbst, nämlich dessen Ansicht (»sight«). Während es bei Klängen (»sounds«) sinnvoll sei, von einer Reproduktion (auf Schallplatte) zu sprechen, weil das, was reproduziert wird, eine Eigenschaft eines Instruments darstellt, stelle eine Ansicht keine vom Gegenstand zu trennende Eigenschaft dar: »Objects are too close to their sights to give them up for reproduction« (Cavell 1979a, 20).

- 31► Keane und Rothman verweisen darauf, dass es in der Kunst der Fotografie letztlich immer darum geht, diesen Aspekt des Automatismus in die Darstellung zu integrieren (Keane/Rothman 2000, 62).
- 32► Cavell bezieht sich auf folgende Formulierung Cavells: »Bei dem Wort Bild denkt man zunächst an das Abbild von etwas. Demnach wäre das Weltbild gleichsam ein Gemälde vom Seienden im Ganzen. Doch Weltbild besagt mehr. Wir meinen damit die Welt selbst, sie, das Seiende im Ganzen, so wie es uns maßgebend und urbildlich ist« (Heidegger 1972, 89).
- 33► Der wichtigste und prägnanteste Beitrag zu dieser Debatte »Visual Pleasure and Narrative Cinema« von Laura Mulvey erschien 1975 in der englischen Theoriezeitschrift *Screen*. Die in dieser Zeitschrift veröffentlichten Texte haben durch eine Verbindung von semiotischen und psychoanalytischen Ansätzen viel zu einem politischen Verständnis von Kritik und Filmtheorie beigetragen.
- 34► Wenn man wie Naomi Scheman (1995, 91) in einer Kritik an Cavell darauf hinweist, dass die unverfängliche Definition des unbeteiligten Beobachtens im Film davon ablenkt, wie stark unsere Haltung zur Welt von dieser Position in negativer Weise bestimmt wird, unterstellt man, dass wir uns der Implikationen des Zugangs zu Film zu wenig bewusst sind. Dies lässt sich mit Cavell bestreiten. Er würde darauf hinweisen, dass sich in der Erforschung und Beschreibung einer filmischen Erfahrung zum Ausdruck bringen wird, welche spezifische, die Distanz mit einrechnende Beziehung zur Welt eingegangen wurde.
- 35► Für Danto bezeichnet in »Verklärung des Gewöhnlichen« beispielsweise Stil die Möglichkeit, dass der Künstler sich zusätzlich zum Dargestellten selbst ausdrückt (Danto 1991, 300), wobei Danto Stil deutlich von ‚Manier‘ trennt, welche sich auf erlernbare, rhetorische Mittel der Darstellung beziehen würde (ebd., 303f).
- 36► Bisweilen stellt sich das Gefühl ein, als habe Cavell selbst für diese Erfahrung vom ‚normalen‘ Film noch keine Worte, die er allerdings, wie wir sehen werden, in »Pursuits of Happiness« auf eindrucksvolle Weise wiederfindet.
- 37► Diese Pose der Naivität nimmt in ähnlicher Weise Roland Barthes in seiner Fotografietheorie »Die helle Kammer« ein, wenn er davon spricht, dass ihn ein bestimmtes Wissen, etwa das Wissen eines Soziologen (in diesem Fall Bourdieu und dessen Auseinandersetzung mit Fotografie in »Eine illegitime Kunst«) oder eines Semiotikers nicht mehr interessiere und er sich andere Fragen stellen will (Barthes 1985, 15). Bemerkenswert ist hier, dass es zum Teil sein eigenes Wissen (seine Entdeckungen als Theoretiker einer ideologiekritischen

Semiotik in »Mythen des Alltags«) von einer Rhetorik des fotografischen Bildes ist, gegen die sich diese Pose der Naivität richtet.

- 38►** Cavell basiert diese Typologien auf ein Essay von Baudelaire, dessen Auseinandersetzung mit der Veränderung der Lebensformen in der modernen Welt einige dieser filmischen Motive antizipiert habe (Cavell 1979a, 43). »The World Viewed« untersucht in einzelnen Abschnitten die von Baudelaire genannten Motive und Figuren, zum Beispiel die Frau, den soldatischen Menschen (»the military man«) oder den Dandy. Der Western etwa greift in seinen Helden das Motiv des Dandys auf, als jemand, der für seine lebensferne Existenz und Profession lebt und diese in ästhetischer Vollkommenheit auszufüllen trachtet.
- 39►** William Rothman beschreibt in einem Aufsatz über Hitchcocks *VERTIGO*, der sich auf Cavells These vom Melodrama als Genre der »unknown woman« bezieht, wie Hitchcocks versucht, auf vermittelte Weise, durch übertriebene stilistische Markierungen in der Erzählform selbst als eine Person zu erscheinen, die Anerkennung fordert. Somit wird Hitchcock zur »unknown woman«, die auf expressive Weise ihre Subjektivität zum Ausdruck bringt, als Kompensationen dafür, dass es für sie – und für ihn – keine wirkliche Gegenseitigkeit gibt (Rothman 1988. 172).
- 40►** Ein mögliches Beispiel für eine falsche, aufdringliche Form künstlerischer Selbstreflexivität: Eine der ersten Szenen des ebenso hypermodernen wie nostalgiesüchtigen französischen Films *AMÉLIE* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) führt die Hauptfigur mit einer rasanten Kamerafahrt auf ihr Gesicht ein, das uns ein Lächeln und abnorm weit aufgerissene Augen schenkt. Diese Einstellung trägt allzu deutlich das Etikett »Ihr müsst mich lieben« und offenbart die Rhetorik einer mediensaturierten, vermeintlichen Selbstreflexivität, die in einem Artikel der Filmzeitschrift *Film Comment* herausgestellt wird. Der Artikel zitiert eine französische Polemik »Amélie pas jolie« (in der Zeitung *Libération* veröffentlicht), die dem Film vor allem die Darstellung der falschen Postkartenidylle eines emigranten- und widerspruchsfreien Frankreichs (wie es in dem poetischen Realismus der französischen Studiofilme der 1930er und 1940er Jahre zu sehen war) vorwirft (Bonnaud 2001, 37). Der Film erhält trotz seiner Kunstfertigkeit und vorgeblichen Reflexivität, zumindest bestimmten Betrachtern (mich eingeschlossen), die Möglichkeit, seiner aufdringlichen Einladung, Amélie schön zu finden, nicht zu folgen.
- 41►** In »Cavell on Film« findet sich eine weitere positive Lesart eines Godard-Films. Cavell beschäftigt sich in »Prénom: Marie« mit Godards *JE VOUS SALUE, MARIE* (1984). Er weist explizit darauf hin, dass dieser Film seine Ansicht widerlege, Godard würde die Einnahme einer Position zu seinen Figuren verweigern (Cavell 2005a, 178).
- 42►** Dazu passt ein im Internet-Forum von *Film-Philosophy* verbreitetes Gerücht, Slavoj Žižek betrachte Filme mit dem Finger auf der *Fast Forward*-Taste, weil er keine Zeit mehr habe, die Filme, die er liest (interpretiert), auch noch anzusehen.
- 43►** Manchmal neigen die Filme fast eines ganzen Jahrzehnts dazu, filmische Techniken auf aufdringliche Weise anzuwenden. In den 1980er Jahren gab es etliche Filme, die auf die

,Intensität' ihrer Bildervertrauten und die Narration dafür vernachlässigten. Die Kritiker sprach dann immer von den starken Bildern, die aber nur dann wirklich ,stark' waren, wenn man sich den dazugehörigen Film wegdenkt. Der Manierismus oder Hochleistungsästhetizismus dieser Dekade ist zum Beispiel bei einem Film wie *ANGEL HEART* (Alan Parker, 1986) oder bei den ersten erfolgreichen Filmen von Luc Besson wie *SUBWAY* (1986) zu finden. Sie flankieren auf mehr oder weniger künstlerische Weise die Entwicklung zum Ereigniskino, die im Phänomen des *Blockbuster*-Films die deutlichste Verkörperung findet.

- 44 ► Es gab in den 1980er Jahren im Zuge der Diskussion um die Postmoderne Versuche, dem Unterhaltungskino die Rolle einer politischen Avantgarde zuzuweisen, die aber schon bald zum Objekt der Kritik wurden. Dana B. Polan wendet sich in »Bertolt Brecht and Duffy Duck« dagegen, Verfremdungen und Selbstreflexivität, die in Hollywood-Cartoons der 1930er und 1940er Jahre zu finden sind, als etwas anderes zu sehen als formale, künstlerische Mittel, die sich nur auf eine hermetische Welt des Kunstwerks beziehen (Polan 1987, 350). Sie sind nicht als Formen zu betrachten, die – wie in Brechts Konzept der Verfremdung beabsichtigt – den Betrachter von der Fiktion zurückstehen lassen und so ein Nachdenken über die Welt befördern. Diese Betrachtung gehe zu sehr von einem einfachen, homogenen Bild der Wirklichkeit aus. Im Alltag ist der Mensch permanent damit konfrontiert, dass seine Wirklichkeit »dekonstruiert« wird, dass er sich auf neue Situationen einstellen muss. Daher ist mit Filmen, die solche Irritationen zum Inhalt haben, kein großer Erkenntnisgewinn verbunden, solange nicht auch Einstellungen dazu vermittelt werden (ebd., 351). In einem etwas neueren Text des von Ludwig Nagl herausgegebenen Filmphilosophie-Readers »Filmästhetik« kehrt dieses von Polan angedeutete falsche, mechanische Verständnis von Selbstreflexivität als politisch-ästhetischer Beitrag wieder. Hugh J. Silverman exemplifiziert in *WHO FRAMED ROGER RABBIT?* (1989) postmoderne Konzepte als handelte es sich dabei um Elemente eines Rhetorikkatalogs. Er vergisst, die entscheidende Frage danach zu stellen, ob und wie es diesem Film gelingt, diesen Darstellungsmitteln Bedeutung zu geben (Silverman 1999).
- 45 ► Der französische Filmkritiker Serge Daney weist in den frühen 1990er Jahren auf ähnliche Weise darauf hin, dass bestimmte Filme den Figuren keinen Lebensraum mehr zugestehen. Daney vermisst bei einigen Filmen französischer Regisseure dieser Zeit ein wirkliches Interesse an den Menschen, die sie vorführen: »Sie lieben ihre Figuren nicht mehr genug, um ihnen mehr als eine Facette, mehr als ein Gesicht oder mehr als eine List zuzugestehen. So als würde die Figur, die der Cineast in der cinephilen und medialen Szene geworden ist, nun diejenigen in den Schatten stellen – und ihnen kaum etwas ersparen –, um die er sich kümmern muß und denen den Vortritt zu lassen ihm nicht mehr wirklich gelingt« (Daney 2000, 53f).
- 46 ► Filmphilosophie lässt sich sehr schnell als etwas deuten, das untersucht, wie innerhalb des Raums von Film unter Aufhebung bestimmter Bedingungen Handeln erprobt werden kann. Ludwig Nagl deutet ein solches Verständnis von Cavell an, wenn er im Sinne des

Pragmatisten William James davon spricht, dass Film einer »moral holiday« diene (Nagl 1999, 17). Aber es wäre ein falsches Verständnis Cavells und der Filmphilosophie, wenn Film auf diese entlastende Funktion reduziert würde, weil es vernachlässigt, wie wichtig die Ästhetik des Films und damit auch die Modulation der Beziehung seiner Zuschauer zu ihm ist. Die schematisch verstandene Vorstellung von Probehandeln würde auf ein rein illustrierendes und pädagogisches Verständnis von Filmphilosophie verweisen, wie es in den Arbeiten von Christopher Falzons (2002) oder Mary M. Litchs (2002) zu finden ist, oder wie es in einer populärphilosophischen Buchreihe aus dem angloamerikanischen Raum zum Ausdruck kommt, die Titel trägt wie »Woody Allen and Philosophy«, »The Simpsons and Philosophy« oder »The Matrix and Philosophy«. Wenn Film tatsächlich bei Cavell ein Probehandeln ermöglicht, steht nicht der Inhalt dieses Handelns allein im Vordergrund, sondern auch die Beziehung des Betrachters zu diesem Handeln und dem Dargestellten, zum Beispiel der Aspekt, ob den Betrachter das, was er sieht, überhaupt interessiert.

- 47►** In eine ähnliche Richtung geht seine Ungeduld damit, dass bestimmte Erkenntnisse der Theorie immer wieder als besondere Erkenntnisse ausgewiesen werden: »It is a sad use of a few philosophical terms which discovers that pictures were never really objective on the ground that they were never perfect replicas of reality. But every semester somebody seems to make this discovery« (ebd., 115).
- 48►** In *PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN* (1951), einem sehr eigentümlichen Melodrama des Regisseurs und Produzenten Albert Lewin, findet sich eine eindrucksvolle filmische Übersetzung und Erweiterung dieses Mythos: Der verdammte Seemann (James Mason) trifft auf Pandora (Ava Gardner), den Mythos der Frau, die Unheil über Menschen bringt. Die durch eine tragische Beziehungslosigkeit bestimmte Existenz des ewigen Seemanns, der alles nur als Wiederholung erlebt, findet Erlösung in der todbringenden Liebe zu Pandora.
- 49►** Sukorows *RUSSIAN ARK* ist hier ein gutes Beispiel für das von manchen Filmen vorgeführte Kamerabewusstsein, denn hier verlangt die Kamera nicht nur danach, über sie zu sprechen, sondern sie scheint selber zu sprechen und Zwiesprache zu halten mit der Figur, der sie über den ganzen Film zu folgen hat.
- 50►** Beide Filme zeichnen sich durch eine gewisse Theatralität aus, die dem Grundton der Screwballkomödie, die ein sehr filmisches Genre ist, ein wenig widerspricht. David Bordwell und Kristin Thompson weisen zwar wie viele andere auf die Dynamik der Filmerzählung *HIS GIRL FRIDAY* hin, die den Film zu einem der herausragenden Momente des klassischen Hollywood werden lässt. *HIS GIRL FRIDAY* sei so dynamisch erzählt, dass Bordwell und Thompson ihn in ihrer Analyse versuchen, zu entschleunigen (»slow down«) (Bordwell/Thompson 1993, 362). Abgesehen davon, dass andere die Meinung vertreten, William Dieterles *FOG OVER FRISCO* gebühre diese Ehre, als schnellster und dynamischster Film des klassischen Hollywoods betrachtet zu werden (vgl. Hirschhorn 1986, 141), leidet *HIS GIRL FRIDAY* ein wenig darunter, dass er sich in vielen Szenen nicht von der abstrakten Statik seiner Theatervorlage lösen kann, vor allem dann nicht, wenn mit der Geliebten des zum Tode

Verurteilten Pathos und Melodramatik ins Spiel kommen. Auch *THE PHILADELPHIA STORY* leidet bisweilen unter dieser Statik, aber seine Theaterhaftigkeit korrespondiert damit, dass das im Mittelpunkt stehende Ereignis in der Handlung als inszeniertes Ereignis herausgestellt wird.

- 51▶ So weist Ian Jarvie beispielsweise darauf hin, dass die romantische Komödie an dem ideologischen Projekt der Stabilisierung der Ehe beteiligt war, verzichtet aber auf jede weiterführende ästhetische Differenzierung (vgl. Jarvie 1978).
- 52▶ Die oben zitierte Lesart von Bordwell und Thompson zum Film *HIS GIRL FRIDAY* stellt zwar das im Film zu findende besondere visuelle Material heraus, aber es zu erkennen ist bereits das Produkt einer Interpretationsstrategie, die die unentdeckte Komplexität des Hollywoodstils sichtbar machen soll.
- 53▶ Kristine Brunovska-Karnick macht in ihrem Text zur *romantic comedy* deutlich, dass Screwballkomödie ein viel schwierigeres Konzept ist, als manche Theorien zum Ausdruck bringen. Dieses Genre lässt sich nicht auf einige sichtbare und überdeutliche Kennzeichen reduzieren und erfordert einen sehr genauen Blick auf die Details der Darstellungen der Filme. Das Wissen, was wir von diesem Genre zu haben scheinen, verbirgt, dass wir letztendlich sehr wenig darüber wissen (Brunovska-Karnick 1995, 125f). Damit deutet Brunovska-Karnick einen ähnlichen Blick auf das Genre an, den Cavell auf die *comedy of remarriage* anlegt.
- 54▶ William Paul weist in »Charles Chaplin and the Annals of Anality« auf diese Tendenz zur Unterdrückung des Sexuellen und Vulgären in der Aneignung komischer Formen durch die Hochkultur und die Theorie hin: »[...] when low culture is embraced by high critics, something inevitably gets repressed« (ebd.). Paul veranschaulicht diese Verdrängungsversuche am mangelnden Interesse der Interpretation, sich mit den überdeutlichen sexuellen Anspielungen von Charles Chaplins *CITY LIGHTS* (1931) zu beschäftigen.
- 55▶ Die Autorentheorie hat sich zwar auch mit den Regisseuren beschäftigt, deren Filme Cavell hier interpretiert, und sie hat vor allem in den Arbeiten von Robin Wood produktive Ansätze für die Auseinandersetzungen mit dem Populären gefunden, aber die Autorentheorie bleibt vor allem durch ihr Interesse für das Gesamtwerk eines Regisseurs und durch ihre Neigung, ästhetische Strategien in alle Arbeiten eines Filmkünstlers hineinzulesen, ein völlig anderer Ansatz als der, den Cavell nutzt.
- 56▶ Cavell betrachtet Philosophie in ähnlicher Form als etwas, das bestimmte Gedanken immer wieder aufgreift und nicht entdeckt oder entstehen lässt. Literatur, Philosophie und Film stoßen daher auf ähnliche Themen. Cavell argumentiert in so weit wieder geschichtlich, wenn er Shakespeare als den eigentlichen Entdecker der Problematik des Skeptizismus bezeichnet – was als Scheitern von Anerkennung in Dramen wie »Othello« oder »King Lear« seinen Ausdruck findet – noch bevor die klassischen Texte der Philosophie sich damit beschäftigt haben (vgl. Cavell 2000b, 51).
- 57▶ Schiller hat diese Vorstellung Kants in seiner Kunsttheorie »Über die ästhetische Erziehung

des Menschen« später zu einer stärkeren Akzentuierung des Spiels als Kern ästhetischer Erfahrung, aber auch als Existenzform verleitet, was sich in der berühmten Formulierung des 15. Briefs wiederfindet: »[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt« (Schiller 1965, 63).

- 58►** In einem ähnlich flüchtigen und unscheinbaren Moment des Films liest Lucy ihrem kurz vor der Verlobung stehenden Ex-Mann ein äußerst pathetisches Gedicht vor, das er für sie verfasst hat, als sie sich gerade kennengelernt hatten. Sie kündigt es mit den Worten an: »This will hand you a laugh«. Aber nichts läge den Figuren und uns in diesem Moment tatsächlich ferner als zu lachen.
- 59►** Die Ansichten darüber divergieren allerdings. Clive Hirschhorn nennt *AMERICAN MADNESS* von Frank Capra aus dem Jahr 1932 als ersten Film, der diese Technik angewendet hat (Hirschhorn 1990, 95).
- 60►** Diese Vorstellung von filmischer Konversation trifft viel stärker auf die Komödien Eric Rohmers zu, die auf andere Weise eine filmische Möglichkeit der philosophischen Darstellung von Sprache erforschen. Rohmers Figuren leben, wie Pascal Bonitzer darstellt, »sous la règne tyrannique de la parole«. Die Helden kommentieren unentwegt ihr eigenes Handeln, was zu einer Verdopplung des Handelns führt (Bonitzer 1991, 7). Rohmers Filme sind Reflexionen über das Sprechen, in denen ausdrücklich solche Figuren dargestellt werden, die sich über Sprache ein bestimmtes Selbstbild und ein Bild von der Welt aneignen und dies unentwegt zum Ausdruck bringen wollen, was die Figuren und die Filme philosophisch macht und zugleich als Parodien von Philosophie erscheinen lässt. Sie lassen die Neigung von Menschen deutlich werden, Philosophie zu einer narzisstischen Selbstbespiegelung zu nutzen oder gar zu missbrauchen.
- 61►** Cary Cooper bezieht sich in *MR. DEEDS GOES TO TOWN* in einer romantischen Szene mit der von Jean Arthur gespielten Reporterin auf Thoreau: »I got to thinking about what Thoreau said: They created a lot of grand palaces here, but they forgot to create the noblemen to put in them«. Es gibt aber auch, worauf Cavell unter anderem in »Cities of Words« hinweist, einige weniger explizite Referenzen zu Thoreau, etwa wenn Mr. Deeds die Rastlosigkeit der New Yorker Großstadtmenschen beklagt und eine Passage aus »Walden« zitiert: »They all seem to have the Saint Vitus dance« (Cavell 2004, 203).
- 62►** In »Media Matters« weist John Fiske auf einen besonders bizarren Moment der Überschneidung von politischer und medialer Realität im Fernsehen der 1990er Jahre hin. Der amerikanische Vize-Präsident Dan Quayle kritisiert die Entscheidung der Serienfigur, als ‚single mother‘ ein Kind zur Welt zu bringen. Nicht nur reagiert die Sitcom explizit innerhalb der Narration auf diese Kritik, sondern Quayle hat sich auch in einer Diskussion der Kritik anderer alleinerziehender Mütter zu stellen, deren Ende John Fiske folgendermaßen zusammenfasst: »The fictional Murphy Brown watches the news report of the ›real‹ Dan Quayle criticizing her real motherhood. One hour later TV-news shows Dan Quayle in the company of real single mothers, watching Murphy Brown watching him. The report ends

with the information, that he has sent her fictional baby a real toy« (Fiske 1994, 61).

- 63** ► Ausnahmen davon finden sich im klassischen Hollywood eher selten. Ein Beispiel hierfür sind die Biopics der Warner Studios wie *THE LIFE OF EMILE ZOLA* (1937), in denen berühmte, aufgeklärte, demokratische und wissenschaftliche Persönlichkeiten im Kampf gegen gesellschaftliche Rückständigkeiten porträtiert wurden. Ein Film wie John Fords *THE GRAPES OF WRATH* (1940) ist in seiner deutlichen Sozialkritik ebenfalls eine sehr auffällige Ausnahme, vor allem wenn sich die von Henry Fonda gespielte Hauptfigur Tom Joad am Ende des Films an die Zuschauer des Films zu wenden scheint und aus dem, was im Film geschehen ist, politische Konsequenzen fordert. Fords Steinbeck-Verfilmung wird vielleicht nur durch *THE GREAT DICTATOR* (1940) von Charles Chaplin übertroffen, der am Ende des Films aus dessen diegetischem Rahmen heraustritt und eine Rede über Menschlichkeit, Toleranz und Frieden hält.
- 64** ► Thomas Hurka definiert den Begriff folgendermaßen: »Perfectionism is a moral theory to which certain activities of human beings, such as knowledge, achievement and artistic creation, are good apart from any pleasure or happiness they bring, and what is morally right is what most promotes these human ‚excellences‘ or ‚perfections‘. Some version of perfectionism hold that the good consists, at the bottom, in the development of properties central to human nature, so that if knowledge and achievement are good, it is because they realize aspects of human nature. [...] The most plausible versions of perfectionism affirm both self-regarding duties to seek the excellences in one’s own life and other-regarding duties to promote them in other people« (Hurka 2000, 666).
- 65** ► Die Natur der Verschränkung von öffentlich/privat im Film findet in *ADAM’S RIB* eine interessante Erweiterung: Spencer Tracy und Katharine Hepburn hatten eine langjährige Beziehung, die vor der Öffentlichkeit verborgen werden musste, weil Spencer Tracy sich nicht von seiner Frau trennen konnte. Auch die Autoren des Drehbuchs, Garson Kanin und Ruth Gordon, waren ein Ehepaar.
- 66** ► Auch Serge Daney weist darauf hin, dass die Regisseure des klassischen Hollywoods nicht bereit waren, auf ihre künstlerische Nobilitierung durch die Cinephilie und die Autorentheorie in den 1960er Jahren einzugehen: »Ich erinnere mich an meine erste Reise in die USA, mit der Autorenpolitik im Kopf und der Absicht, für die gelben *Cahiers* Sensationsmeldungen nach Hause zu bringen. Ob nun McCarey, Hawks, Brooks oder Tourneur, sie alle sagten dasselbe: ›Ich erzähle eine Geschichte, ich will das Publikum erreichen, die Geschichte muss gut sein, die Schauspieler müssen gut sein, damit es Bewegung und Gefühl gibt...‹ Deprimierend.« (Daney 2000, 140)
- 67** ► Diese Deutung bringt Cavell nicht nur mit Bazin, sondern auch mit einem anderen Filmtheoretiker in Zusammenhang, der sich mit der Bewertung des Realitätseindrucks des Kinos beschäftigt hat. Siegfried Kracauer spricht in seiner Theorie des Films davon, dass das Medium einen neuen Blick ermögliche. Was dieser neue, auf zufällig Sichtbares unfokussiert gerichtete (und damit entsubjektiverte) Blick ermöglicht, ist in Kracauers Worten nichts

Geringeres als »die Errettung der äußeren Wirklichkeit« (Kracauer 1964, 389). Kracauer zieht ähnliche wie Cavell die enthüllende, entdeckende Funktion des Films gegenüber dem vor, was als Kunst des Films verstanden werden kann und Folge der gestalterischen Absichten eines Künstlers ist. Dementsprechend bevorzugen beide einen Regisseur, der es der Welt überlässt, sich im Film zu enthüllen. Es gibt jedoch einen großen Unterschied zwischen den Theoretikern: Kracauer verortet diese Möglichkeit des Entdeckens eher im dokumentarischen Kino oder in einem zufälligen Nebenprodukt eines narrativen Films, der auch niederrangig sein kann (ebd., 392), während Cavell diesen Blick in der unsichtbaren Kunstfertigkeit des Hollywoodfilms wiederfindet.

- 68►** Das findet in einer griffigen Formulierung Ausdruck, nach der Erfahrung immer die Enttäuschung von Erwartung sei (Gadamer 1972, 338).
- 69►** Gadamer formuliert dies in ähnlicher Weise. Er versucht damit einen Brückenschlag zwischen dem, was als sinnliches Moment einer Erfahrung flüchtig und undarstellbar erscheint, und der Darstellung dieses Moments in dem scheinbar dem Erleben entgegengesetzten Medium der Sprache: »Die Erfahrung ist zunächst nicht wortlos und wird dann durch die Benennung zum Reflexionsgegenstand gemacht, etwa in der Weise der Subsumption unter die Allgemeinheit des Wortes. Viel mehr gehört es zur Erfahrung selbst, daß sie die Worte sucht und findet, die sie ausdrücken« (Gadamer 1972, 394).
- 70►** Cavell stellt erst später fest, dass seine Vorstellung von Kritik und Interpretation in »Pursuits of Happiness« sehr große Affinitäten zu Benjamins Darstellung des Konzepts von Kritik in der Romantik hat, was er unter anderem in einem 1999 verfassten Kommentar zur französischen Ausgabe von »The World Viewed« anspricht (Cavell 2005a, 283f). Da »Pursuits of Happiness« in seiner Beschäftigung mit dem Transzendentalismus sehr stark von Cavells beginnender Auseinandersetzung mit der Romantik bestimmt ist, besteht eine Verbindung zu deren kritischen Konzepten, die vielleicht diese Affinitäten erklärt.
- 71►** Bronfen weist auf dieses Verständnis in einem Vortrag hin: »An dieser Stelle möchte ich meine Ausführungen zu dem Lear-Aufsatz unterbrechen um hervorzuheben, warum mir gerade heute Stanley Cavells Arbeit so brisant für die deutschsprachige kulturwissenschaftliche Diskussion erscheint; oder anders formuliert, warum ich mich entschlossen habe eine Einführung in sein Werk zu schreiben, das den Titel ›cultural conversations‹ tragen soll. Darin folge ich erstens der Intuition, die Dekonstruktion – so wichtig sie mir in meiner eigenen Arbeit immer gewesen ist – sei nicht ausreichend, um kulturelle Probleme zu beschreiben, die mit Authentizität, Verantwortung und Nichtbeliebigkeit oder Singularität zu tun haben; man könnte auch sagen, ich gehe von der Intuition aus, es sei fruchtbar, eine Kategorie wie Erfahrung (*experience*) für kulturanalytische Arbeit wieder fruchtbar zu machen. Denn bestrickend an Stanley Cavells eigenwilliger Art, Details aus einem Film oder einem Text zu isolieren und mit den ihm wichtigen Philosophen ins Gespräch zu bringen, ist für mich seit längerem seine Grundprämisse, die er ebenfalls Emerson entnimmt, jene *intuition*, die ihn fragen lässt: ›Why does this matter and why does it matter to me?‹ Oder auch

»what counts and what is the significance of that counting.« (Bronfen 2005)

- 72►** Der Originaltext kontrastiert die Begriffe *intuitions* und *tutions* (Lehren und Belehrungen), so dass die Übersetzung eigentlich Selbsbelehrungen und Belehrungen unterscheiden müsste. Emerson weist darauf hin, so Cavell an mehreren Stellen (z.B. in Cavell 1990a, 36), dass man nur das lernen kann, was man schon gewusst hat, aber in irgendeinem Sinne nicht mehr weiß oder verdrängt hat, weswegen Lehre dieses Selbstwissen aktivieren muss.
- 73►** In »Cities of Words« weist Cavell auf Kants Auseinandersetzung mit dem Begriff der Güte hin, die in eine ähnliche Richtung führt wie die von Emerson angedeutete Erforschung der Bedeutung einer Handlung (Cavell 2004, 137). Kant kritisiert im dritten Hauptstück des ersten Buchs der »Kritik der praktischen Vernunft« eine Vorstellung von gutem, moralischem Handeln, die nicht auf eine auf ein inneres Gesetz bezogene Einsicht beruht. Die von Kant kritisierte Form der Güte erfreut sich auf narzisstische und kurzsichtige Weise an dem Gefühl des Gutseins und spürt nicht die unangenehme Last der Pflicht. Emersons Aufruf, zu erforschen, ob es wirklich Güte ist, die eine Handlung leitet, geht in eine ähnliche Richtung der gründlichen Erforschung der Motive eigenen Handelns.
- 74►** Cavell spricht in »Cities of Words« immer wieder von einem »debased perfectionism« und macht damit darauf aufmerksam, dass die ignorante Form eines selbstherrlichen amerikanischen Individualismus den Ansätzen von Emerson und Thoreau in keiner Weise gerecht wird, da sie deren Ambivalenz und Unsicherheit den eigenen Vorstellung und dem eigenen Bewusstsein gegenüber nicht zum Ausdruck bringt.
- 75►** Cavell greift diese Argumentation, dass ein Vergleich zwischen einem Regisseur und einem Philosophen zwar legitim, aber nur dann einigermaßen nachvollziehbar ist, wenn wir wirklich wissen, was jeder für sich bedeutet, mehrmals auf, so in »Pursuits of Happiness« bei den Vergleichen von Kant und Capra, McCarey und Nietzsche (Cavell 1981a, 262), Heidegger und Keaton (ebd., 273) und nochmal Heidegger und Keaton in dem Aufsatz »What Becomes of Things on Film« (Cavell 1984c, 175).
- 76►** »Cities of Words« kümmert sich stärker um die Frage, ob ein Film nur einmal oder wenige Male gesehen wird und erwähnt eher die Eigenart, einen Film nicht häufig genug zu sehen, weil es eine Konvention gebe, nach der Filmerfahrung nicht wiederholt werden sollte oder Kritik sich mit einem einmaligen Filmerlebnis begnügen kann (Cavell 2004, 117) (eine Konvention, die in Fanzirkeln natürlich völlig aufgehoben ist). Das meint aber ein Wiedersehen und Wiederlesen, das nicht auf die Situation des Forschers bezogen ist, sondern auf die des Kritikers und Betrachters. Cavells Lesarten beziehen sich daher noch immer auf eine erinnernde Methode. Das zeigt sich am eindrucksvollsten in sehr prägnanten Zusammenfassungen, die nach Szenen (nicht nach Einstellungen) durchnummeriert sind und den Lesarten vorangestellt werden. Diese Zusammenstellung aller Ereignisse des Films ist einzig mit Hilfe weniger Notizen aus der Erinnerung geschrieben, zum Teil durch eine gemeinsame Erinnerung der Teilnehmer einer Filmvorlesung. Cavell hebt hervor, dass das Sprechen über Film dazu geführt hat, allmählich alle Irrtümer auszuschließen und eine voll-

ständige Zusammenfassung des Films liefern zu können (ebd. 272). Die kollektive Erfahrung und Erinnerung sichern also die richtige Wiedergabe des Films.

- 77►** Dass die Schauspieler als Stars mehr sind als Schauspieler, dass ihre Form der Interaktion wegen ihrer Fähigkeit zur Improvisation sehr stark mit der Wirklichkeit verschränkt ist, ist ein intertextuelles Moment des Filmischen, das alle diese Filme prägt.
- 78►** Laura Mulvey kann als eine Vertreterin dieser Position genannt werden. In ihrem berühmten Aufsatz »Visual Pleasures and Narrative Cinema« (Mulvey 1975) über das Blickregime des narrativen Unterhaltungsfilms wird allenfalls dem Avantgardefilm die Fähigkeit zugestanden, dieses Regime in Frage zu stellen. Murray Smith weist in einer Kritik am Verständnis des Brechtianismus in der Filmtheorie auf eine Widersprüchlichkeit des Konzeptes hin, die darin zu finden sei, dass es den Betrachter unterschätzt: »How critical is the spectator, who can only be constructed as critical by an estranging text?« (Smith 1996, 138).
- 79►** Deutlich herausgestellte Selbstreflexivität spielt in Slapstickkomödien wie HELLZAPOPPIN (H.C. Potter, 1941) oder bei den Marx Brothers schon sehr früh eine Rolle, hat dort aber keinen medienkritischen oder brechtianischen Akzent. Jonathan Hoberman bringt in »Vulgar Modernism« HELLZAPOPPIN zwar nicht mit Brechts Konzept der Selbstreflexivität in Zusammenhang, jedoch mit dem formalistischen Konzept der Verfremdung von Viktor Sklovski: »[...] in an alternative universe [it] might have been scripted by Victor Sklovsky under the influence of mescaline« (Hoberman 1991, 33). Hobermans Versuch der Bestimmung einer alternativen Referenzlinie avantgardistischer Kunst in der Populärkultur im Sinne eines vulgären Modernismus zeigt, dass Konzepte der Ästhetik anpassungsfähig sind und zwischen den Terrains hin- und herwechseln, aber dadurch auch ihren Akzent verändern.
- 80►** Dies ist vielleicht ein Nachklang des Pragmatismus, von dem sich Cavell meist abgrenzt. Pragmatismus entwickelt das Bild von Sprache als Werkzeug. William James definiert in einer seiner berühmtesten Formulierungen den Wahrheitsbegriff der Philosophie auf instrumentalistische Weise um, so dass das wahr ist, was gut ist, dass wir es für wahr halten: »an idea is ›true‹ so long as to believe it is profitable to our lives« (James 1981, 36).
- 81►** Wenn nur ein Element ausgetauscht, etwa Cary Grant durch Robert Montgomery ersetzt würde, könnte der Film möglicherweise nicht mehr dem Genre angehören. Das erklärt auch, warum die Komödie der Wiederverheiratung nicht imitierbar ist und es wenig Sinn macht, in anderen Filmen wiederkehrende Motive als Kennzeichen dafür zu sehen, dass es sich um eine Wiederverheiratungskomödie handle. Cavell geht in der Zeitschrift *Film Comment* auf den Versuch ein, in Doug Limans MR. UND MRS. SMITH (2005) einen Vertreter der Wiederverheiratungskomödie zu betrachten, der einen Aspekt, dass die Figuren unentwegt miteinander reden, durch eine andere Form der Kommunikation ersetzt, nämlich dass das Paar unentwegt aufeinander schießt. Aber auch wenn jeder Vertreter des Genres das, was er im Gegensatz zu einem anderen Vertreter nicht hat, kompensieren muss und kann, stellt für Cavell Schießen keinen adäquaten Ersatz für die Art von Kommunikation dar, die das Genre benötigt (Cavell 2005c)

- 82** ▶ Das Gesetz lautet folgendermaßen: »Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne« (Kant 1990, 36).
- 83** ▶ Dana Polan weist darauf hin, dass Cavell in gewisser Weise, in der Konzentration auf bestimmte strukturelle Beziehungsmerkmale, eine Form von Strukturalismus betreibt: »In a sense, Cavell's approach takes structuralism one step further restoring to the structural emphasis on an underlying pattern (for example the one sentence that all plots might be reducible to), an existential underpinning in which each and every story becomes its own specific way of enacting a basic quest for sense« (Polan 1991, 137).
- 84** ▶ Sie haben sich auf einem Schiff getrennt und begegnen sich dort wieder. Es ist nicht zu erkennen, ob Fonda in dem Moment erkannt hat, dass diese Frau dieselbe Frau ist, die ihm eine falsche Identität vorgespielt hat. Mit dieser Frau ist er noch verheiratet. Eine Interpretation des Motivs der Wiederverheiratung verweist auf die Tatsache, dass die ange deutete Darstellung von Sexualität zwischen den Paaren der Zensur nur dadurch gerecht wird, wenn es immer noch als verheiratet zu gelten hat. THE LADY EVE trägt dem tatsächlich Rechnung, allerdings auf sehr verquere Weise. Als die von Fonda gespielte Figur die Betrügerin ohne zu zögern mit in seine Kabine nimmt und die Tür verschließt, ist weder der männlichen Figur noch der Zensur noch dem Zuschauer klar, ob sie als verheiratet zu betrachten sind, was das Nachdenken über den Status dieses Wissens, des Wissens des Films und unseres Wissens so interessant macht.
- 85** ▶ Das ist das zentrale Problem in Cavells Auseinandersetzung mit dem Skeptizismus, dem er sich vor allem in seinem Hauptwerk, das kurz vor »Pursuits of Happiness« beendet wurde, »The Claim of Reason« gewidmet hat. Dessen letzten hundert Seiten behandeln, auf fast literarische Weise eine Beziehungsphänomenologie betreibend, Momente von Begegnungen mit dem Anderen und was ihm und uns dabei zugefügt wird.
- 86** ▶ Auch bei Hegel findet sich ein ähnliches Moment der Aufhebung der Asymmetrie der Verhältnisse zwischen Menschen: Im Tod und in der Furcht findet sich die Möglichkeit des reinen Für-sich-Seins, etwas wie die ‚Verflüssigung‘ alles Bestehenden, die eine Überwindung der typisierenden und kategorisierenden Identifizierung des Anderen ermöglicht (Hegel 1988, 134f).
- 87** ▶ Cavell geht auf diese Gefahr der Deformierung von Filmen durch das an sie herangetragene Wissen in dem Schlusskapitel von »Pursuits of Happiness« ein (Cavell 1981a, 272f).
- 88** ▶ Cavell betrachtet die Frauen dieser Filme als Nachkommen der ersten Generation von Feministinnen, die als Angehörige der sogenannten Bewegung der Suffragetten um die Jahrhundertwende für das Wahlrecht stritten (Cavell 1981a, 18). Als Nachkommen konnten sie sozusagen die ersten bescheidenen Früchte von Emanzipation genießen, ohne selbst um Rechte kämpfen zu müssen, und diese neuen Möglichkeiten nutzten sie zur Entwicklung von Persönlichkeiten und Selbstbildern. In diesem Sinne interessieren sich die Filme, die Schauspielerinnen und die Figuren auf ihre Weise für Feminismus.
- 89** ▶ Allerdings darf man die Regisseure der Komödie der Wiederverheiratung nicht als gänz-

lich unpolitisch verstehen. Frank Capra etwa ist berühmt für seine Versuche, eine diffuse Vorstellung von Humanismus zu vermitteln. Das gute Individuum kämpft wie in *MR SMITH GOES TO WASHINGTON* (1939) oder *MR. DEEDS GOES TO TOWN* (1936) auf Seiten der kleinen, aufrechten Leute gegen eine korrupte, zynische Gesellschaft. Auch Preston Sturges ist mit einigen satirischen Komödien wie *SULLIVAN'S TRAVELS* (1941), der Odyssee eines Regisseurs durch das gewöhnliche Amerika, oder der Kriegssatire von der Heimatfront *HAIL THE CONQUERING HERO* (1943) in einen politischen Bereich vorgestoßen. Leo McCarey hat mit *ONCE UPON A HONEYMOON* (1942) einen engagierten Film gemacht, eine im Kriegseuropa spielende romantische Komödie mit Cary Grant und Ginger Rogers, die sich nicht scheut, von den Nazis verübte Verbrechen wie das der Euthanasie anzusprechen. In seinem Spätwerk findet sich aber auch das vielkritisiertere sentimentale, hysterische, antikommunistische Drama *MY SON JOHN* (1951).

- 90**► Cavell erwähnt in »Die Tatsache des Fernsehens« (Cavell 2002a, 139) als ein Beispiel dafür die Arbeiten Vladimir Propps, der in »Morphologie des Märchens« (Propp 1975) die strukturelle Gemeinsamkeit von russischen Volksmärchen dargestellt hat.
- 91**► Cavallerweckt nicht den Eindruck, als könne es kein anderes Verständnis von der Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit von Filmen zu einem Genre der Wiederverheiratungskomödie geben, aber er hebt mit seinem Verständnis wichtige Unterschiede hervor, die in einer anderen Auffassung verloren gehen würden. Obwohl sich zum Beispiel Charles Musser, ein Filmwissenschaftler, der für seine Arbeiten zum *early cinema* bekannt ist, auf sehr kundige Weise darum bemüht, einen erweiterten Begriff des Genres der Komödie der Wiederverheiratung vorzuführen, geht bei ihm ein wichtiges Kennzeichen der Komödien des klassischen Hollywoods verloren. Mussers Verständnis bezieht sich vor allem auf frühe Stummfilmkomödien von Cecil B. DeMille. Er würde aber auch einen Film wie Hawks *TWENTIETH CENTURY* (1934) dem Genre einordnen (Musser 1995, 310). Es ist ein mögliches, aber kein identisches Verständnis des Genres, weil es sich bei näherer Betrachtung trotz der Ähnlichkeit der Motive nicht auf dieselbe Art Filme bezieht. In *DON'T CHANGE YOUR HUSBAND* (1919), einem dieser frühen von Charles Musser für das Genre reklamierten *sophisticated comedies*, für deren Erfindung DeMille bekannt ist, basiert die Scheidung darauf, dass der unaufmerksame Mann gerne Zwiebeln isst. Seine Frau ist davon abgestoßen, daher muss er sich, um seine Frau zurückzugewinnen, ein wenig Kultiviertheit aneignen. Auch wenn DeMille einer der Begründer des modernen Hollywooderzählens ist, findet sich in diesem Beispiel wenig von der Eleganz und Zurückhaltung des klassischen Hollywoods, die für Cavells Lesarten von so großer Bedeutung sind.
- 92**► Nicht weniger eigenartig ist dieser Ort in Shakespeares pastoralem vierten Akt von »The Winters Tale«, in dem ein an der Meeresküste liegendes Böhmen als Ort mit Anklängen an einen Idyllen-Topos herhalten muss.
- 93**► In *IT HAPPENED ONE NIGHT* gibt es zwar kein Connecticut, dafür spielt aber der ganze Film in einem anderen, neu entdeckten sinnlichen Raum eines ländlichen Amerikas. Einzig *HIS GIRL*

FRIDAY hat keinen expliziten Bezug zu einem anderen Raum, der allenfalls in Reminiszenzen an einen gemeinsamen Ferienaufenthalt der beiden Hauptfiguren auftaucht.

- 94►** Thoreau ist in *Walden* geradezu versessen auf das Aufstellen von Listen mit Auslagen und Einkünften, womit er unter anderem die Geschäftigkeit seiner Mitmenschen zu parodieren scheint, aber auch auf eine sinnliche Materialität von Dingen anspielt.
- 95►** Kuhn verschenkt viele Möglichkeiten dieses Theorieansatzes, weil sie sich zu sehr auf den »aesthetic moment« bezieht und nur den Film als Gegenstand dieses Versuchs betrachten will. Gerade wenn sie das »transitional object« näher definiert und auf das Oszillieren von Innen und Außen und die Auflösung von Grenzen hinweist, scheint sie auf Fernsehen und dessen besondere Fähigkeit der Auflösung von Kunstrahmen und Institutionen anzuspähen. Sie bezieht aber ihren Ansatz ausschließlich auf das Kino (Kuhn 2005, 403).
- 96►** Cavell zitiert, wegen der Ähnlichkeiten zu dem, was Cary Grant in *THE AWFUL TRUTH* über die Natur des Unterschiedes zu sagen hat, folgende Passage aus »Parmenides« (ohne auf dessen Argumentation oder Thema näher einzugehen): »Zwei Dinge können nicht verschieden werden, wenn sie schon verschieden sind, sondern wenn die Verschiedenheit schon besteht, so sind sie schon verschieden, ist sie erst entstanden, so sind sie verschieden geworden, wird sie erst künftig eintreten, so werden sie künftig verschieden sein, entsteht aber die Verschiedenheit erst, so darf von ihnen weder gesagt werden, dass sie verschieden geworden sind, noch dass sie es künftig sein werden noch dass sie es schon sind, sondern dass sie es werden« (Platon 1988, 79). Je länger man sich mit diesen Worten beschäftigt, desto weniger seltsam und verwirrend, aber auch (unfreiwillig) komisch erscheinen sie, was sowohl für Platons als auch für Cary Grants Worte gilt.
- 97►** Cavellschließt die vom Dekonstruktivismus verkündete Konsequenz der Beziehungslosigkeit von Welt, Subjektivität und Text nicht aus. Was den Hang der Sprache zur Selbstbezogenheit auslöst, hat in Cavells Wittgensteinlektüre und in seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie der Alltagssprache mit dem Problem des Kriteriums zu tun: Das Kriterium ist keine Regel. Es gilt nur für den Kontext spezifischer Sprachsituationen und es lässt sich nicht auf andere Situationen projizieren und dient daher nicht einer Fundierung von Bedeutung. Daher erscheint Sprache als ein flüchtiges, widerspenstiges Medium, so wie sie auch in den Bildern des Dekonstruktivismus oft erscheint. Während es aber bei Cavell immer noch eine Sprache gibt, mit der man operieren kann, offenbaren poststrukturalistische Ansätze oft den Gestus einer fundamentalen Sprachkritik, so als gebe es noch etwas, auf das sich die Kritik beziehen lässt, ohne dieses »etwas« mit Bedeutung zu füllen.
- 98►** Bordwell sieht den Hauptfehler des Interpretierens darin, dass es eine Handlung der Verwechslung und der Vermischung von Kontexten darstellt, die unterschiedlichen, vom Text nicht autorisierten Vorannahmen folgt, dabei vorgibt, Dinge zu beschreiben und diese durch ein falsches (nachträgliches) Schließen an den Text zurückbindet.
- 99►** Der Skeptizismus des Empiristen David Hume stelle, so Cavell an gleicher Stelle, nur deswegen eine Beschränkung der Möglichkeiten der Erfahrung fest, weil sie in Dauer

und Ausdehnung beschränkt sei. Das heißt, dass die sich aus Anschauungen ergebende Feststellung von Kausalität eine gute aber keine absolute Grundlage besitzt, denn eine mögliche andere Erfahrung könnte jederzeit diesen Zusammenhang widerlegen.

100 ► Es gibt in der Moderne immer wieder Anknüpfungen an ein falsches Verständnis von Kant, in denen das durch die Begrenzung hervorgerufene Gefühl der Beziehungslosigkeit als philosophische Erleuchtung beschrieben wird, die mal positiv und mal negativ konnotiert ist. Daraus bildet sich so etwas wie ein Kontingenzstereotyp, wobei – häufig unter Bezugnahme auf Kants transzendente Ästhetik und dem Ausschluss der Zugänglichkeit zum Ding an sich – die plötzliche Erkenntnis der Begrenzung der Wahrnehmung formuliert wird. Diese Erkenntnis wird auch mit der Dezentrierung der Wahrnehmung und der Überreizung der Sinne in der Moderne in Zusammenhang gebracht. Solche Momente finden sich bei dem Philosophen Ernst Mach, der mit seinem Schlagwort »Das Ich ist unrettbar« die Wiener Moderne geprägt hat. Der Zusammenhang mit Kant wird deutlich, wenn er in »Analyse der Empfindung« behauptet, sich an das Kindheitserlebnis der Verwerfung der Existenz des Dings an sich zu erinnern (Mach 1911, 24). In Hugo von Hofmannsthal Erzählung »Ein Brief« (besser bekannt unter dem Titel »Lord Chandos Brief«) bezieht sich der Schreibende auf ein ähnliches Moment, in dem das Gefühl des Zusammenhangs aller Dinge verloren wird (Hofmannsthal 1979, 465). Hermann Bahrs Manifest »Dialog vom Tragischen« (in dem eine Ästhetik des Impressionismus begründet wurde) beschreibt ein frühkindliches Erlebnis der Täuschung der Wahrnehmung, die von nun an fragmentiert erscheint (Bahr 1968, 184f). Diese Fallbeispiele einer Interpretationsmode sollen deutlich machen, dass Kant sich immer wieder für die Projektion eines philosophisch konnotierten und modernen Gefühls von Verlust eignet.

101 ► Žižek gibt diesem Verhältnis, in dem die Theorie vor dem Bild kommt, auf provokante Weise Ausdruck: »For me, life exists only insofar as I can theorize it [...] I can be bored to death by a movie, but if you give me a good theory, I will gladly erase the past in an Orwellian fashion and claim that I have always enjoyed it« (zitiert in Stamp 2003). Der ästhetische, stilistische Gehalt einer Szene innerhalb des Films scheint bei Žižek unwichtig zu sein. Diesen Momenten und Szenen wird allerdings eine den Theoriegebilden von Žižek angepasste neue Bedeutung zugewiesen. Die von ihm interpretierten Szenen sind nicht dazu gedacht, sich in die Lesart eines gesamten Films einfügen zu lassen, sondern sie werden zu Teilen einer (unterhaltenden) Sammlung von durch Theorie aufgeladener Momente. Auch wenn Cavell selbst sich auch nicht gerade intensiv mit dem Stil eines Films beschäftigt, so wird doch immer wieder deutlich gemacht, dass sie ihre Bedeutung nur der Tatsache verdanken, einem Film zu entstammen, der als ganzer Film wahrgenommen wurde.

102 ► Es gibt mehrere amerikanische Filme, die immer dann, wenn es um moralisch korrupte oder die Möglichkeit von Moral in Frage stellenden Figuren geht, die willkürlich Verbrechen begehen, auf ihre Nietzschelektüre verweisen. Alfred Hitchcocks *ROPE* (1948) bezieht sich noch implizit auf Nietzsche und explizit auf ein falsches, mörderisches Verständnis von

Philosophie. In Roy Rowlands *WITNESS TO MURDER* (1954) gibt die von George Sanders gespielte Figur eines Professors ausdrücklich Nietzsche als Rechtfertigung ihres mörderischen Tuns an. In Martin Scorseses *CAPE FEAR* (1991) findet ein auf Robert de Niro angesetzter Privatdetektiv heraus, dass dieser in der Bibliothek der Stadt Nietzsche gelesen habe – die fatalen Folgen dieser Lektüre lassen sich erahnen.

- 103►** Diese Konzepte verkennen aber auch allzu häufig, dass Bachtin mit dem mittelalterlichen Fest, das sich noch in Kunst- und Lebensformen der Renaissance niederschlägt, wirklich einen ›anderen‹ Raum intensivster Erfahrung des Übergangs und der Verwandlung meint – ein Zustand, der sich gleichermaßen auf den Tod und die Geburt bezieht (Bachtin 1990, 66). Das Lachen der Groteske diene zu mehr als nur der Kompensation lebensweltlicher Verluste. Es ist ein Lachen, das von existenzieller Bedrohung befreien sollte, weil die Menschen begriffen, dass »das Lachen keine Scheiterhaufen aufrichtet« (ebd., 41).
- 104►** In Jack Claytons Henry James-Verfilmung *THE INNOCENTS* (1961) entsteht das, was in diesem Kontext als Horror empfunden wird, fast ausschließlich aus Verlagerungen von Figuren an den Bildrand oder in den Hintergrund, etwa wenn wir einen Menschen weit entfernt im Garten des Schlosses sehen und nicht sicher sein können, ihn gesehen zu haben, was auch als eine Infragestellung von Sichtbarkeit betrachtet werden kann. Einen ähnlichen Horroreffekt findet sich in der berühmten Szene von Antonionis *Blow Up* (1966), in der erst die Vergrößerung auf einer Fotografie etwas sichtbar macht, was im filmischen Bild nicht zu sehen war. In seinem Versuch einer Taxonomie des sogenannten »sight gags« bezieht sich Noël Carroll auf einen anderen Effekt, der von ihm als Element des Komischen gelesen wird, aber auch als Element von Horrorfilmen betrachtet werden kann. Carroll beschreibt die Inkongruenz zwischen dem Wissen der Figur und dem Wissen der Zuschauer, wie sie vor allem in der berühmten Szene aus Buster Keatons *THE GENERAL* (1926) deutlich wird. Während wir Keaton im Vordergrund auf seiner Lok mit dem Zerhacken von Holz beschäftigt sehen, ziehen von ihm unbemerkt hinter ihm abwechselnd Massen von kämpfenden Truppen der Nord- und der Südstaaten vorbei (Carroll 1991, 29). Aber auch der Horrorfilm erzeugt in ähnlichen Einstellungen, die einen Kontrast zwischen dem, was wir sehen, und dem, was eine Figur im Film nicht sieht, verhandeln – Effekte, die alles andere als komisch sind. Carroll weist selbst darauf hin, dass diese Aufstellungen nur Andeutungen dafür liefern können, was als komisch gelten kann, nicht aber erklären können, warum etwas komisch ist, weil das sehr stark vom Kontext der Erscheinungen abhängt (ebd., 39).
- 105►** Am deutlichsten wird dies in einer Szene, in der Katharine Hepburn von den Zuschauern fordert, sich die weibliche Angeklagte und Zeugin als Mann und das männliche Opfer als Frau vorzustellen, und der Film uns mit Überblendungen tatsächlich eine groteske Transfiguration dieser Figuren zeigt. Die Fantasie wird auf so überdeutliche Weise Wirklichkeit, dass der Identität eine über Geschlechterdifferenzen hinausgehende Unbestimmtheit und Komplexität erhalten bleibt.
- 106►** Semiotik ermöglicht eine ideologiekritische Relektüre von Gegenständen, die zu-

vor im Zusammenhang mit der Autorentheorie noch auf unverfängliche Weise interpretiert wurden. Das zeigt sich am deutlichsten in den *Cahiers du Cinéma* und deren semio-logischen Analysen von John Fords *YOUNG MR. LINCOLN*(1939) und Joseph von Sternbergs *MOROCCO* (1930) in den frühen 1970er Jahren. Während diese Lesarten noch dem wissenschaftlichen Geist des Strukturalismus verbunden sind, erweitern sich mit poststrukturalistischen Perspektiven die Möglichkeiten, die widersprüchlichen Darstellungsformen des Melodramas zu erkunden. Es sind Versuche, durch die genaue Analyse aller Einstellungen die Elemente eines Bedeutungssystems zu identifizieren und am Ende der Untersuchung die ‚wirkliche‘ Bedeutung dieser ideologischen Filmtexte sichtbar zu machen. Die Analyse von *MOROCCO* findet beispielsweise heraus, dass sich der Film trotz seiner auffälligen Abweichungen von Filmkonventionen und seines Hangs zum Ästhetizismus dennoch nahtlos in das Repräsentationssystem des bürgerlichen Realismus einordnen lässt (Text Collective 1970, 13). Weil sich gerade diese Lesart als exemplarisch versteht und für eine überaus bild- und sinnesfeindliche, radikale Phase dieser Zeitschrift steht, erhält diese Analyse ihre Signifikanz eher durch ihre strategische Positionierung in einem politischen Zusammenhang. Was das Kollektiv vorgibt, erst durch diese Lesart entdeckt zu haben, ist tatsächlich auch eine Projektion von Bedeutung als Teil einer rhetorischen Strategie der politischen Kritik. Während diese Lesart noch dem wissenschaftlichen Geist des Strukturalismus verbunden ist, erweitern sich mit poststrukturalistischen Perspektiven die Möglichkeiten, die widersprüchlichen Darstellungsformen des Melodramas zu erkunden.

- 107►** Die Männer des Melodramas der unbekanntenen Frau sind häufig Verwandte einiger Hauptfiguren der Komödie der Wiederverheiratung. Sie mögen einen aktiven Blick haben, ihnen fehlt aber das Wissen, um Zeichen und Bezeichnetes unterscheiden zu können. Denn sie haben, ähnlich wie Henry Fonda in *THE LADY EVE* oder Clark Gable in *IT HAPPENED ONE NIGHT*, ein falsches, idealisiertes oder narzisstisches Bild der Wirklichkeit, das sie mit der wirklichen Wirklichkeit nicht in eins setzen können. Dieses Defizit zeigt sich auf folgende Weisen in den Figuren: Stephen Dallas in *STELLA DALLAS* ist pathetisch, was seinen Blick auf die Wirklichkeit so verstellt, dass er die einfachsten Dinge missversteht. Der von Paul Henreid gespielte Architekt von *NOW, VOYAGER* ist ein romantischer Idealist, dessen Idealismus zwar stark genug ist, Anstoß für die Ich-Werdung von Bette Davis zu geben, aber nicht stark genug, um ihr, wie in den Komödien, eine dauerhafte, erfüllte Form von Gegenseitigkeit zu garantieren. Louis Jourdan spielt in *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* einen vollends in einem Traum lebenden Menschen, der die Bilder der Realität in einer so entrückten Weise betrachtet, dass er (ähnlich wie Henry Fonda in *THE LADY EVE*) Joan Fontaine mehrere Male nicht wiedererkennt. Charles Boyer unterscheidet sich von diesen hintergründigen Manipulatoren, die nicht wissen, wie stark ihre Wirklichkeit von ihrer Sicht geprägt ist, dadurch, dass er offen manipuliert, um Ingrid Bergmann in *GASLIGHT* in den Wahnsinn zu treiben und ihr immer wieder die Frage danach aufzudrängen versucht, was Wirklichkeit und was seine Version und Interpretation von Wirklichkeit ist. Sein eigenes

Bild von der Wirklichkeit wird wiederum von seinem obsessiven Verlangen nach dem Besitz der Edelsteine verzerrt (ebd., 56).

- 108►** Stella Dallas nimmt diesen Ort zuerst als eine Beobachterin der Hochzeit ihrer Tochter ein und schreitet dann auf den Zuschauer zu, so als wolle sie den Film verlassen. Paula in *GASLIGHT* reklamiert für sich eine Rolle des Wahnsinns, die sie gegen den ihr von anderen auferlegten Wahnsinn richtet, Lisa in *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* spricht von dem exklusiven Ort einer Toten in einem Brief, der Verhängnis über den Pianisten bringt, Charlotte Vale in *NOW, VOYAGER* verzichtet auf nichtssagendes weltliches Glück, und beansprucht die transzendente Position der Sterne für sich.
- 109►** Diese Möglichkeit, durch Philosophie reale Verluste und Bedrohungen ertragen zu können, beschreibt bereits der spätantike Philosoph Boethius in »De Consolatio Philosophicus« (»Vom Trost der Philosophie«).
- 110►** Modleski wirft ihm beispielsweise vor, selbst durch seine Aneignung des Genres und seiner Kritik an anderen Zugängen herablassend auf die feministische Filmtheorie zu reagieren und dabei zu ignorieren, welchen Anteil sie daran hatte, überhaupt den Gegenstand des Melodramas für die Theorie zu gewinnen (Modleski 1990). Cavell selbst reagiert auf ihren Hinweis, er ignoriere die Literatur der feministischen Filmtheorie mit dem Vorwurf, dass viele dieser Texte wie beispielsweise die von Mary Anne Doane seine Kritik herausfordern, weil sie den Filmen und ihren Figuren deren Stimme zu rauben scheinen. Es geht weniger um eine weibliche Stimme oder eine weibliche Seite der Philosophie, als um die Stimme des Films. Die in der Zeitschrift *Critical Inquiry* (Herbst 1990) zwischen Cavell und Modleski geführte Kontroverse bezieht sich auf ein Essay Cavells, der in dieser Zeitschrift erschienen war. Modleski erweitert ihre Kritik später in »Feminism Without Women« (1991). Neben den Vorwurf der Nichtberücksichtigung feministischer Theorie und ihrer Verdienste um das Melodrama findet sich in Modleskis Kritik auch der Vorwurf, dass Cavell mit der Identifikation einer weiblichen Stimme in der Philosophie weibliche Stereotypen reaffirmiere (Modleski 1991, 9). Cavell beruft sich in seiner Reaktion darauf, nur eine Art Metapher der weiblichen Stimme zu gebrauchen, die einen Modus von Philosophie beschreibe und sich nicht auf eine Eigenschaft beziehe, die nur jeweils einem Geschlecht zuschreibbar ist (Cavell 1996, 33f).
- 111►** Die deutlichen Anklänge an Andersens Märchen vom hässlichen Entlein stellt Cavell mit dem Essaytitel »Ugly Duckling, Funny Butterfly« in »Contesting Tears« (Cavell 1996) heraus.
- 112►** Ein Beispiel für diese Lesart findet sich bei Elisabeth Cowie (Cowie 1997, 144-152). Zwar wird hier nicht nur von einem Opfer gesprochen, jedoch von Kompensation. Die von Charlotte Vale betreute Tochter Jerrys wird als Surrogat ihres Vaters betrachtet. Der Unterschied zeigt sich auch in einer anderen Bewertung des narrativen Rahmens. Ein Darstellungsverbot von Scheidung im Hollywoodfilm wird als Ursache dafür betrachtet, dass Charlotte nicht die Zukunft bekommt, die wir als Zuschauer angeblich für sie erträumen. Nach Cavells

Lesart kann aber in Frage gestellt werden, dass es diesen Wunsch wirklich gibt, weil der Film eher vermittelt, dass Charlotte Vale nicht nur nicht mit diesem, sondern mit keinem anderen Mann das erreichen kann, was sie erreichen will, was mit ihren Versuchen der Identitätsbildung, und nicht mit gesellschaftlichen Bedingungen zu tun hat.

- 113►** Allerdings muss sich diese Deutung eines Verwandlungsprozesses gegen eine feministische Kritik verteidigen, die von Mary Ann Doane formuliert wird und die sie mit dem Dorothy Parker zugesprochenen Spruch »Men seldom make passes at girls who wear glasses« illustriert. Es gibt in Melodramen eine überaus signifikante Szene, in der der Frau die Brille abgenommen wird, um sie attraktiver zu machen. In der Tat nimmt Dr. Jacquith in *Now, Voyager* Charlotte Vale die Brille ab und zerbricht sie mit einer beiläufig brutalen Geste und dem Hinweis, dass sie sie nun nicht mehr brauche. Doane betont in Anlehnung an Laura Mulvey, dass es hier darum geht, der Frau den aktiven Blick zu nehmen, sie blind und dadurch zu einem geeigneteren Objekt des Blicks von Männern und von Zuschauern zu machen. Was als Geste der Ermutigung gedacht war, wird in dieser Lesart zu einer Geste weiblicher Unterdrückung und Entmachtung (Doane 1991, 26f). Doane weist aber auch darauf hin, dass es sich bei der Brille tragenden Frau um eines der eindringlichsten visuellen Klischees des Kinos handelt, eine Darstellung, die leicht in Übertreibung und ins Parodistische zu kippen droht: Sie wird zu einem vieldeutigen Symbol männlicher Irritationen und Ängste (Doane 1991, 26f). So gibt Doane sehr naheliegende Einwände einer Kritik am filmischen Darstellungsregime wieder, macht aber auch deutlich, dass es sich um widersprüchliche, vieldeutige Gesten und Bilder handelt, um Zeichen, die unterschiedlich interpretiert und angeeignet werden können. *Now, Voyager* spielt mit Zeichen. Der Film kann es sich leisten auch mit dem Bild einer hässlichen, Brille tragenden Frau zu arbeiten und diese Frau nicht als das Objekt einer filmischen Unterdrückung zu betrachten. Die Melodramen betreiben nicht nur die Darstellung von Glamour, sondern auch die Parodie des filmischen Glanzes, wie Cavell im Zusammenhang mit *Stella Dallas* erwähnt (Cavell 1996, 219).
- 114►** In »Cities of Words« erweitert Cavell die Auseinandersetzung mit *Letter from an Unknown Woman*. Hier betont Cavell vor allem die Momente, in denen der Film seine filmische Realität thematisiert, insbesondere mit Hinweisen auf die Zerstreungskultur um 1900, in der der Film entstanden ist (Cavell 2004, 400f).
- 115►** Der deutsche Titel *Die andere Stimme* verschenkt diesen Bedeutungskontext zugunsten eines in der kontinentaleuropäischen Differenzphilosophie populären Begriffs des Anderen.
- 116►** Ein Indiz für diese Ersetzungsversuche findet sich etwa in »Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien« von Christa Karpenstein-Eßbach (2004), die trotz ihres Titels keinen einzigen Autor aus dem Umfeld der angloamerikanischen Cultural Studies nennt. Das ist, auch wenn man ein anderes, unpolitischeres Verständnis von Kulturwissenschaft hat, angesichts der wichtigen Erkenntnisse über die Wahrnehmung von Medien, die von Cultural Studies-Autoren wie Raymond Williams gemacht wurden, et-

was irritierend. Ein weiteres Indiz für Exklusionsversuche dieser Art, die vielleicht dazu verhelfen, ein deutsches Profil der Medienwissenschaft zu entwickeln, sind Friedrich Kittlers Ressentiments gegen die Cultural Studies in »Einführung in eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft« (Kittler 2000, 249). 30 Jahre nach seinen Versuchen, der Philologie den Geist auszutreiben, versucht er heute offensichtlich ihr einen deutschen (oder griechischen) Geist wieder einzuhauchen.

- 117►** Wenn hier der individuelle Sprachgebrauch zwar als Form von Kultur positiv besetzt erscheint, so hat der ihm zugrunde liegende »senso commune« auch negative Konnotationen. Dieser »senso commune« (ein anderes Wort für Common Sense) bezeichnet, wie es Marcia Landy in einer Studie zu Gramsci darstellt, eine Art Halbwissen, aber auch eine unhinterfragte gesellschaftliche Vereinbarung. Er entsteht aus dem in der Gesellschaft zirkulierenden und durch diesen Umlauf gefilterten und vereinfachten philosophischen und wissenschaftlichen Wissen seiner Zeit und könne damit als etwas wie die »folklore of philosophy« betrachtet werden (Landy 1994, 12). Bei Gramsci erhält er aber dahingehend eine positive Wendung, als sich dieser Common Sense für gegenhegemoniale Strategien aktivieren lässt und so zu einer »guten« Form von Allgemeinwissen oder individueller Ideologie werden kann (ebd., 30).
- 118►** Dieser Aspekt wird von dem Lehrbuch »The Popular Arts«, auf das später noch eingegangen wird, angesprochen (Hall/Whannel 1964, 21).
- 119►** Der Begriff geht auf den Titel einer von Richard Rorty editierten Sammlung von Aufsätzen der analytischen Philosophie aus den 1960er Jahren zurück, an der auch Cavell beteiligt war (vgl. Rorty 1967). Der Band versammelt Texte der klassischen analytischen Philosophie ebenso wie Texte der Philosophie der Alltagssprache. Die Verwendung des Begriffs *linguistic turn* im Kontext postmoderner Theorie- und Kunstentwürfe und im Zusammenhang mit der Semiotik lässt häufig vergessen, dass der Begriff auf die angloamerikanische, »nicht-obskurantistische« Tradition der Philosophie zurückgeht, die keine oder nur schwache Beziehungen zur Semiotik hatte.
- 120►** Diese Kritik trifft eher auf Arbeiten und Forschungsprojekte zu, die im Umfeld der Cultural Studies entstehen – beispielsweise auf die übereilte und indifferente Aneignung durch die Kommunikationswissenschaft in Deutschland – weniger auf die Theorien der angloamerikanischen Cultural Studies, die sich dieser Problematik bewusst sind und ihr auf unterschiedliche Weise begegnen wollen.
- 121►** Cavells philosophische Genealogien geben sich Mühe, die Entstehung dieses Impulses für eine dem Alltag entgegenbrachte Sensibilität nachzuzeichnen und nicht auf einen Kontext zu beschränken. Unterschiedliche philosophische und künstlerische Strömungen seit dem 19. Jahrhundert, wie etwa die Romantik, haben daran in unterschiedlichen Formen Anteil. Und nicht zuletzt der Entstehungskontext von Cultural Studies könnte damit, was zumindest bei Raymond Williams deutlich wird, in Verbindung gebracht werden.
- 122►** Die Forderung an die (politische) Theorie, sich auf eine wie auch immer geartete soziale

Realität zurückzubedenken, ist der Slogan einer Kritik, die seit etwa Mitte der 1990er Jahre die Abkehr von einer narzisstischen Beschäftigung mit Identität und Identitätsproblematiken und eine Rückkehr zu konkreter, politischer Arbeit fordert. Eine Speerspitze dieser Kritik stellt die vom Philosophen Richard Rorty angezettelte Polemik gegen einen angeblichen ‚foucaultianischen‘ Mainstream der Differenzphilosophie an amerikanischen Universitäten dar. Rorty verschärft diese Polemik mit der Forderung zur Rückkehr zu einer partikularistischen Politik der kleinen Gemeinschaften, was sich gegen einen anstrengenden und argumentativ kaum haltbaren Universalismus richtet. Angestoßen wurde diese Polemik mit einem Artikel in der *FAZ* (Rorty 1997a, 39), deren nationalistischen Anwendungen Rorty schon wenig später in einem Interview in der *taz* (Rorty 1997b, 15) relativiert hat

- 123** ▶ In »Mythen des Alltags« wird zum Beispiel die Rhetorik einer naiven Beglaubigung von Authentizität und Humanismus in der Ausstellung »Family of Man« herausgestellt (Barthes 1964, 16f). In dem frühen Aufsatz »Le message photographique« wird die in der Fotografie abgebildete Realität als »Analogon« zum sprachlichen Zeichen betrachtet, dessen Paradox es zwar ist, keinen Code zu benötigen, aber dessen Gebrauch so stark von diskursiven und rhetorischen (das fotografische Zeichen einbindenden) Praktiken geprägt ist, dass dieses Paradox überdeckt wird (Barthes 1982, 11).
- 124** ▶ Barthes meint damit die von Pierre Bourdieu und anderen 1980 veröffentlichte Studie »Un Art Moyen«, die 1981 unter dem Titel »Eine illegitime Kunst« in Deutschland erschienen ist.
- 125** ▶ Die Auseinandersetzung mit den zwei Stimmen findet sich vor allem in »The Claim of Reason« (Cavell 1979b). Eine Einordnung und Beschreibung dieser von Cavell selten ausdrücklich thematisierten Erkenntnis bietet ein Aufsatz von Davide Spati über Cavells Wittgensteininterpretation an (Spati 1998, 215f).
- 126** ▶ Mit Hilfe von Foucault und anderen Theoretikern soll eine philosophische Alternative zu der von Kant beschriebenen, notwendig antizipativen, begrifflichen Wahrnehmung und Perspektivierung der Wirklichkeit angeboten werden, in der Wirklichkeit nur als Konstruktion aufgefasst werden kann (Grossberg 1997, 21f). Inhaltlich kommt dabei aber nicht mehr als die Beschreibung einer Ambivalenz heraus, die schon als prägnante Beschreibung eines Kontrast- oder Dissonanzphänomens bei Kant und beim amerikanischen Pragmatisten William James zu finden ist: Ohne Kultur, das heißt ohne Begriffe, gibt es, worauf James hinweist, nur ein sinnloses, formloses Rauschen, dem der Mensch durch aktive, kognitive Tätigkeiten einigermaßen Sinn und Form zu verleihen versteht. Mit Kultur ist die Welt immer schon in einer bestimmten Form, wie von Kant beschrieben, gemeint und vorgedeutet (ebd., 20). Das lässt sich mit Kant selbst noch prägnanter ausdrücken: Anschauungen ohne Begriffe sind leer, Begriffe ohne Anschauungen sind blind.
- 127** ▶ Diese Kritik an Medien wäre zum Beispiel der Fokus von Halls 14 Jahre später, ebenfalls in Gemeinschaftsarbeit mit anderen Autoren entstandenen Werk »Policing the Crisis« (Hall et al. 1978), das bereits einem Verständnis von Cultural Studies als Ideologie- und

Diskurskritik folgt. »Policing the Crisis« will auf Mechanismen des Fernsehens aufmerksam machen, in denen das Medium seine metaphorische Funktion als Spiegel der Welt missbraucht und damit die Erfahrung von Menschen so verändert, dass sie sich unentwegt von einer durch das Fernsehen hergestellten und fühlbar gemachten Gewalt und Kriminalität bedroht sehen. Hall zeigt eine Deformierung von Erfahrung, weil Erscheinungen, die von Medien hervorgebracht werden, als *Erscheinungen der Wirklichkeit* bestätigt werden, damit den Menschen die Gefährlichkeit der Wirklichkeit suggeriert wird und damit eine Politik der Ausgrenzung und der Verfolgung gerechtfertigt werden kann.

- 128►** Bei dem Filmtheoretiker und -kritiker V. F. Perkins, der in den 1970er Jahren ein wenig beachtetes Werk zum Zusammenhang zwischen Filmkritik und Filmwissenschaft verfasst hat, wird die Erscheinung der Autonomie des filmischen Kunstwerkes als Grund dafür genannt, warum man mit Film in dieser kritisch unterscheidenden Weise interagieren muss. Perkins bezieht sich nicht auf Autonomie im Sinne der klassischen Ästhetik, sondern meint damit die relative Geschlossenheit eines narrativen Gebildes, die sehr stark im Kontrast zu den filmisch bedingten mimetischen Tendenzen und Realismuseffekten von Film steht, die ihn an die Wirklichkeit binden. Film wird gerade durch diesen Antagonismus von Realismus und ästhetischer Autonomie interessant (Perkins 1972, 72).
- 129►** Fish spricht hier von einer Interpretationskompetenz und bezieht sich damit auf den von Chomsky bestimmten Begriff der linguistischen Kompetenz. Fishs Begriff bezeichnet auf pragmatische Weise eine unmittelbare Ebene des ‚ästhetischen‘ Zugangs in einer Gemeinschaft, in der Bedeutungen und Urteile geteilt werden können. Kritiker, die die Inkommensurabilität von bestimmten Formen der Literatur darstellen und behaupten, ein Kunstwerk dürfe nicht meinen, sondern nur sein, entfernen sich von diesem Kontext auf übertriebene Weise (Fish 1980, 5).
- 130►** Janet Staiger macht dies in ihren sehr sorgfältigen empirischen Filmstudien deutlich. Sie zeigt dabei, dass ein Film wie Griffiths *THE BIRTH OF A NATION* (1915) von zahlreichen, sehr widersprüchlichen Paratexten begleitet wurde, und zum Beispiel als Anlass für die Bildung einer afroamerikanischen Protestbewegung und als Auslöser von Rassenunruhen gedient hat, die sich gegen die rassistischen Szenen des Films richteten. Von Afroamerikanern wurde sogar eine Art Anti-Film zum Griffith-Epos gedreht. Ziel dieser Beobachtung, die einen Bogen schlägt von der Uraufführung des Films bis zu einer Vorführung 1978 durch Mitglieder des Ku Klux Klans, ist es, die historischen Kontexte zu beschreiben, die sich in der Aneignung und Interpretation des Films über die Jahrzehnte abzeichnen (vgl. Staiger 1992).
- 131►** Cavell stellt beispielsweise Beziehungen her zwischen Wittgenstein, Marx und Freud, weil ihr Ansatz zur Beschreibung menschlichen Verhaltens eine kulturphilosophische Dimension habe (Cavell 1998, 13). Er weist aber auch auf den Einfluss von Oswald Spenglers kulturpessimistischen Schriften und dessen Gedanken vom natürlichen Entstehen und Vergehen von Kulturen auf »Philosophische Untersuchungen« hin.
- 132►** Dass Natur im Zusammenhang mit Lesemodellen immer wieder eine Rolle spielt, hat

nicht so sehr mit animistischen, pantheistischen Vorstellungen oder mit dem dialektischen Zusammenhang von Natur und Zivilisation zu tun. Das Lesemodell bezieht sich in »Walden« auf ein Setting der Natur, das auf ähnliche Weise in Kants Beschreibung der Interesselosigkeit der Wahrnehmung in der Empfindung des Schönen in der Natur zu finden ist. Dieses Setting von Natur (nicht ihre Gegenstände) erlaubt eine Wahrnehmung, die sich nicht auf den Ausschnitt und dessen metonymische Eigenschaften alleine bezieht, sondern die sich, wie Kant es in »Kritik der Urteilskraft« beschreibt, auf eine Schönheit ohne Vorstellung (wie in der Kunst) richtet (Kant 1990, 165). Kant assoziiert Natur damit auch mit einer von den subjektiven Nöten der Kunst befreiten Kunst, die in meiner Arbeit als entsubjektivierte Kunst des Populären definiert wird.

- 133►** Vor allem in der Lesart von 7TH HEAVEN wird sich die Arbeit dieser Vorstellung annähern und dabei versuchen, einige verblüffende Texteffekte zu bestimmen, die sich von der Willkür der Aneignung emanzipiert haben.
- 134►** Eine Serie wie 7TH HEAVEN, so wird deutlich werden, kann den Effekt haben, die Sehnsucht nach einem naiven, durchsichtigen, unironischen Fernsehtext zu stillen.
- 135►** Gould entwickelt sein Verständnis von Cavell auch als eine Kritik an der von französischer Philosophie, von Lacan, Derrida oder Foucault geprägten amerikanischen Literaturtheorie, die das Verhältnis zwischen Autor, Text und Leser problematisiert (Gould 1998, 50). Die Stimme eines Textes zu finden bedeutet allerdings nicht, die Stimme des Autors wiederzufinden. Das Lesen geht von der Möglichkeit aus, dass verstanden werden kann, in welchen Zusammenhängen etwas gesagt und geschrieben worden sein könnte. Dies ist nicht mit der Bedeutung eines Textes gleichzusetzen. Der Text hat eine Autorität, aber er weist uns keine Position zu; er stellt Ansprüche und er bringt den Lesenden dazu, sich für ihn zu interessieren und im Austausch mit ihm etwas über den Text und sich selbst zu erfahren.
- 136►** Dies kontrastiert mit der Form des Vergnügens, die Roland Barthes in seiner Theorie der Fotografie den »durchschnittlichen Affekt« nennt, der eine allgemeine, beflissene Teilnahme auslöst, aber letztlich nur Wissen über die Zugehörigkeit zu einer Kultur abrufft und bestätigt (Barthes 1985, 35). Barthes sucht in »Die Helle Kammer« nach einem anderen Affekt, der Erwartungen nicht bestätigt und das Subjekt nicht vor der Kunst und ihren Effekten schützt.
- 137►** In »Cavell on Film« findet sich mit »The Advent of Video« noch ein weiterer Aufsatz zu Video und Fernsehen von 1988 (Cavell 2005a).
- 138►** Hans J. Wulff versucht in seinem Text »Phatische Gemeinschaft/Phatische Funktion« (1993) eine Angleichung von dem sprachwissenschaftlichen Konzept der Pragmatik und Adressierungsformen des Fernsehens, die diesen Beziehungsaspekt in ähnlicher Weise herausstellt.
- 139►** Diese Gleichsetzung bezieht sich auf Cavells Auseinandersetzung mit der Geschichtstheorie der französischen Schule der *Annales* in dem Aufsatz »The Ordinary as the Uneventful«. Er bezeichnet die *Annales*, die den historischen Fokus auf die Erforschung

der sozialen Wirklichkeit und deren nebensächlichen, unbedeutenden Aspekte richteten, als beteiligt an einer ähnlichen Suche nach dem Gewöhnlichen wie die Philosophie der Alltagssprache. Die *Annales* beschäftigen sich nicht mit dem besonderen Ereignis, das aus der Zeit herausgehoben ist und als Datum unsere Wahrnehmung von Geschichte bestimmt, sondern mit der reinen Dauer, sozusagen mit der Zeit zwischen den Ereignissen. Cavell weist in der Einleitung zu diesem Aufsatz darauf hin, dass dies ein wichtiger Impuls für seine Betrachtung des Fernsehens ist (Cavell 1984d, 184).

- 140** ► Eine weitere Affinität zur Alltäglichkeit entsteht durch eine Art Anbindung an die Rituale der religiösen Ordnung und den Schöpfungsmythos. Durch das Feiern einer allwöchentlichen Wiederkehr erhält die Serie die Fähigkeit, unabhängig von den jeweiligen Inhalten den Alltag ihrer Zuschauer zeitlich zu strukturieren (ebd., 158).
- 141** ► Dieses Schema der Abgrenzung drückt sich sehr stark im mit dem Fernsehalltag verbundenen Phänomen der Suburbanität aus, wie es zum Beispiel David Morley in »Home Territories« beschreibt. Das Interessante daran ist, dass Fernsehen nicht nur eine Anschlussmöglichkeit für diejenigen schafft, die sich von den Städten und Stätten der Wirklichkeit zurückziehen, sondern gleichzeitig auch noch diese häusliche Welt und den suburbanen Rückzugsraum zum Gegenstand seiner Darstellungen macht – als gebe es plötzlich keine andere Welt mehr – und damit das Phänomen des Einschlusses noch potenziert (Morley 2000; vgl. auch Silverstone 1994).
- 142** ► Die Kanonisierung von Fernsehgegenständen hat erst mit den auf DVD veröffentlichten Serieneditionen begonnen, die sich zum Teil auf aktuelle Formate, aber auch auf »klassische« Fernsehserien beziehen. Tatsächlich entfiel im Jahr 2005 in Hollywood ein großer Teil der Einnahmen aus dem DVD-Geschäft auf Fernsehserien, was mit dazu beigetragen hat, dass es für die in den 2000er Jahren von der DVD immens profitierende Filmwirtschaft ökonomisch ein katastrophales Jahr war (vgl. Smith, R. 2006).
- 143** ► Roland Barthes gibt eine ähnliche Vorstellung von Exemplarität wieder, wenn er in »Die helle Kammer« auf eine Wissenschaft der Subjektivität hinweist: »Ich erkannte deutlich, dass es sich hierbei um Gefühlsregungen einer willfähigen Subjektivität handelte, die, kaum ausgesprochen, bereits auf der Stelle tritt: *ich mag/ ich mag nicht*: wer von uns hätte nicht seine eigene ureigene Skala von Vorlieben, Abneigungen, Unendlichkeiten? Ich habe freilich schon immer Lust verspürt, meine Stimmungen zu *begründen*; nicht um sie zu rechtfertigen; weniger noch, um den Ort des Textes mit meiner Individualität zu füllen; sondern im Gegenteil, um diese Individualität einer Wissenschaft vom Subjekt zur Verfügung zu stellen, deren Name mir gleichgültig ist, sofern sie nur (was noch offen ist) zu einer Allgemeingültigkeit gelangt, die mich weder reduziert noch erdrückt« (Barthes 1985, 26).
- 144** ► Sconce meint damit ein Subgenre von sehr unterhaltsamen Independent-Filmen, die sich mit dem Raum des populären Hollywoodkinos überschneiden. Dazu gehören beispielsweise *GHOST WORLD* (2001), P. T. Andersons *MAGNOLIA* (1998), Hal Hartleys *HENRY FOOL* (1998), Richard Linklaters *SLACKERS* (1991), Wes Andersons *RUSHMORE* (1998), Alexander Paynes

ELECTION (1999) oder Todd Solondz's HAPPINESS (1998) (Sconce 2002, 350).

- 145►** Diese Melancholie erläutert Jeffrey Sconce vor allem an dem Film GHOST WORLD (2001) von Terry Zwigoff. Thora Birch spielt in diesem auf einem Comic basierenden Film einen Teenager, der die Welt distanziert auf der Basis einer Camp-Ästhetik wahrnimmt. Der Film macht aber auch die Verletzlichkeit und Orientierungslosigkeit der Figur deutlich, vor der sie sich durch diese Ästhetisierung schützt. GHOST WORLD hat einen sehr selbstbewussten Look. Die Kamera bewegt sich entlang einer sehr weichen Grenze, sie fokussiert durch unauffällige ästhetische Verfremdungen (etwa durch die Farbgebung) unentwegt das Gewöhnliche und verfremdet und ästhetisiert es zugleich. Die Schönheit des Films verdeckt jedoch nicht die traurige Verlorenheit der Hauptfigur. Es ist ein künstliches Kino, das authentische Gefühle vermittelt, die es nur auf diese Weise, mit dieser Ästhetik, vermitteln kann.
- 146►** Perkins führt uns diesen Umstand vor, dass Filme besser als ihre Schöpfer sind, indem er relativ überzeugend erklärt, warum er eine solche Disasterproduktion wie Cleopatra von Joseph L. Mankiewicz (1963) gut finden kann. Es sind die Zufälligkeiten und Überwältigungseffekte einer aus dem Ruder gelaufenen Ästhetik der Produzierenden, welche komplett die Übersicht verloren haben und ein eigenartiges und berührendes Kino hervorbringen. Im Grunde genommen ist dies eine filmwissenschaftlich fundierte Erklärung für die Möglichkeit von Camp und warum diese Wahrnehmungsoption nicht allein von Investitionen des Betrachters lebt, sondern auf etwas reagiert, das im Film selbst zu sehen ist. Im starken Widerspruch zu der zu seiner Zeit herrschenden Theoriemodus weist Perkins darauf hin, dass es keine eindeutigen cinematisch schlechten Eigenschaften eines Films gibt (wie etwa Peter Wollens Katalog der sieben Todsünden des narrativen Films andeutet), sondern allenfalls die (viel dramatischere) Abwesenheit jeglicher Besonderheit eines Films (Perkins 1972, 192).
- 147►** Obwohl er auf ähnliche Weise eine Außenseiterposition im filmwissenschaftlichen Mainstream der 1970er Jahre eingenommen hat und »The World Viewed« viele der Ansichten Perkins zu teilen scheint, hat Cavell erst in »Contesting Tears« die Bedeutung von Perkins Arbeiten für seinen Zugang deutlich gemacht (Cavell 1996, XV).
- 148►** Caldwell weist auf eine der sogenannten »showcase«-Folgen von M*A*S*H hin, die auf ähnliche Weise als das Produkt einer Therapiesitzung präsentiert wird (Caldwell 1995, 62).
- 149►** Vielleicht findet diese Erzählung auch ein Pendant in der amerikanischen Philosophie des Kommunitarismus, der sich zum Teil parallel zu ähnlichen Projekten der Postmoderne gegen den Universalismus der großen Theorien wendet, aber daraus nicht nur die Konsequenz einer Ethik mit begrenzter Reichweite, sondern auch die problematische Konsequenz des Rückzugs auf die kleine Gemeinschaft zieht.
- 150►** Jane Feuer weist beispielsweise in ihrer Auseinandersetzung mit MARY TYLER MOORE darauf hin, dass Fernsehen oft gerade dann, wenn es liberal und progressiv wirkt, tatsächlich versucht, den Wunschvorstellungen eines anvisierten Publikums zu entsprechen, das auch

als ökonomisch ertragreich betrachtet wird (Feuer 1992).

- 151►** Es gibt aber auch in den Comedy-Formaten, die eine Entwicklung der Figuren vorsehen, stereotype Charaktere, die auf einige wenige Eigenschaften reduziert werden. In *MARY TYLER MOORE* ist dies etwa die Figur des sehr einfältigen, überaus eitlen und narzisstischen Nachrichtensprechers Ted Baxter. In *GILMORE GIRLS* gibt es ähnliche Figuren, die über die ihnen anhaftenden komischen Eigenschaften nahezu erschöpfend gekennzeichnet sind und die sich unentwegt darum bemühen, den ihnen zugeschriebenen Stereotypen zu entsprechen. Dazu gehört etwa die Figur des neurotischen Kirk, der durch seine ständigen Berufswechsel an immer neuen Orten der Serienwelt auftaucht. Lorelais Arbeitskollege Michel dagegen soll dem Klischee einer schlechtgelaunten männlichen Diva entsprechen.
- 152►** Grote behauptet, dass sich die Sitcom an den *ANDY HARDY*-Filmen oder *Blondie*-Filmen orientiere – beides in den 1930er und 1940er Jahren äußerst erfolgreiche Unterhaltungsformate, deren serieller Charakter eine entdramatisierte filmische Erzählung ermöglichte.
- 153►** Grote nennt als Symptom für die ästhetischen Mängel der Sitcom beispielsweise, dass der Sitcom-Star Dick van Dyke es nie mehr wieder geschafft hat, an seinen Fernsehserienfolg in den 1960er Jahren mit der *DICK VAN DYKE SHOW* anzuknüpfen. Dass die Versuche mit anderen Sitcom-Formaten allesamt Fehlschläge waren, habe damit zu tun, dass die Figur in der Form gefangen ist und ihr nicht verziehen wird, wenn sie diese Beschränkung leugnet und ihr Darsteller in einem anderen Format eine andere Figur verkörpert (ebd., 150). Grote beklagt auch, dass das Fernsehen nicht mit ästhetischen Möglichkeiten umgehen kann. Der von Robin Williams gespielte Mork in *MORK AND MINDY* (bei uns als *MORK VOM ORK* bekannt) sei eine überzeugende Verkörperung der komischen, naiven Unschuld gewesen, eine Figur, durch die sich die amerikanische Kultur über ihre Werte verständigen könnte. Aber das Fernsehen konnte mit diesen Möglichkeiten nichts anfangen und zerstörte bereits in der zweiten Staffel durch eine ungeschickte Dramaturgie die Serie und die Figur (ebd., 162).
- 154►** Auch Noël Carroll macht in »Philosophy of Mass Art«, wie in der Einleitung erwähnt, den Fehler, etliche Formate über einen Kamm zu scheren und zu behaupten, Unterschiede zwischen Serienformaten wie *L.A. LAW*, *NORTHERN EXPOSURE*, *MOONLIGHTING*, *CHICAGO HOPE* oder *HILL STREET BLUES*, die sich alle dem sogenannten »quality television« zuordnen ließen, hätten keine Relevanz (Carroll 1998, 206). Die Serien mögen tatsächlich keine gänzlich verschiedenen Stilmittel und Erzählformen anwenden. Carroll will mit seiner Verallgemeinerung darauf aufmerksam machen, dass wir vorsichtig damit sein müssen, allzu schnell von neuen Erzählformen oder unterschiedlichen Ästhetiken zu sprechen, weil übersehen wird, dass es einen Diskurs gibt, der über die Zuordnung von Qualität oder Nicht-Qualität versucht, Unterschiede herzustellen oder herbeizureden. Aber dennoch darf diese Kritik nicht die sichtbaren und für den Betrachter wichtigen Unterschiede unter den Tisch fallen lassen.
- 155►** Lou Ferrigno, der Darsteller des Hulk in der gleichnamigen Fernsehserie, spielt sich in *KING OF QUEENS* selbst. Seine Cameoauftritte sind immer wieder Anlass zu »Hulkwitzen«.

- 156** ► Viele Lesarten der Essays von Emersons mögen dessen Philosophie mit der arroganten Selbstgewissheit einiger amerikanischer Lebensformen zusammenbringen, aber das entspricht einem sehr engen und kurzsichtigen Verständnis von Emerson und von Philosophie. Cavell weist in »The Good of Film« entschieden darauf hin, dass der Transzendentalismus nichts mit einer erfolgsversprechenden, ich-stärkenden Lebensphilosophie zu tun hat (Cavell 2005d, 339). Das Handeln der Figuren in *KING OF QUEENS* entspricht oft dieser Schwundform moralischer Reflexion, was am Konzept der Güte noch näher erläutert werden soll.
- 157** ► Die Rollenverteilung ist der Logik der Sitcom folgend nicht eindeutig. Manchmal ist es Doug, der über moralisch fragwürdiges Verhalten von Carrie entsetzt ist, so beispielsweise in der Folge *BLOCK BUSTER* (*SPIELE VON GESTERN*, Episode 39), in der Doug feststellt, dass Carrie bei Spieleabenden mit ihren Freunden betrügt.
- 158** ► Diese Unheimlichkeit von Andy Hardy wird in einer Arbeit des *found footage*-Künstlers Martin Arnold in den Vordergrund gestellt. In *LIFE WASTES ANDY HARDY* (1998) wird die Gewöhnlichkeit durch Zerdehnung eines kleinen Momentes der Filmserie durch unzählige Wiederholungen und Loops bis zur Zerstörung des Gewöhnlichen übertrieben. Was zurück bleibt, ist das Gefühl, dass diese Zerstörung dem Text als seine Unheimlichkeit bereits eingeschrieben war, bevor die Technik der digitalen Nachbearbeitung sie herausstellen konnte.
- 159** ► Cavell weist in »What Photography Calls Thinking« auf die Ähnlichkeit seiner Beschreibung von Gegenwärtigkeit und Abwesenheit in »The World Viewed« mit Barthes Text über die Fotografie hin (Cavell 2005a, 118) und macht damit deutlich, dass sich Barthes Ansatz auch auf die Momente von Filmen beziehen lässt.
- 160** ► Meine eigene Erfahrung illustriert die dramatischen Auswirkungen dieser Umdeutung. Viele meiner Bekannten ziehen es vor, die Serie auf DVD zu sehen. Wer wie ich die einzelnen Staffeln wöchentlich auf dem Bildschirm zu verfolgen versucht, vereinsamt nicht nur deswegen, weil sich Fernseherfahrungen allgemein durch die Sendervielfalt nicht mehr teilen lassen. Es gibt noch genügend Menschen, die die Serie sehen, nur eben nicht zu derselben Zeit. Entweder haben sich die popkulturell avancierten Bekannten die Serie bereits über dunkle Kanäle auf DVD besorgt oder sie werden es noch auf legale Weise tun. Um nichts zu verraten oder nichts verraten zu bekommen, muss man sich unentwegt auf die Zunge beißen. Diese Art der Serienerfahrung ist alles andere als kommunikativ. Das ist ein Indiz dafür, dass wir Fernsehen nicht mehr im vorgestellten Raum einer gemeinsamen Zeit und Erfahrung erleben.
- 161** ► David Palmer als melodramatischen Charakter zu lesen, bietet sich nicht nur allein deshalb an, weil dessen Darsteller Dennis Haysbert zu derselben Zeit in Todd Haynes *FAR FROM HEAVEN* (2002) erschienen ist. In dieser Übersetzung von Douglas Sirks Melodramen der 1950er Jahre spielt Haysbert als gefühl- und verständnisvoller Gärtner, in den sich Julianne Moore verliebt, das Pendant zur von Rock Hudson gespielten Figur in *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (1955). Wir müssen daher sozusagen seine melodramatische Verletzlichkeit nicht

erst von weit her an den Text herantragen, da sie ihm bereits eingeschrieben scheint.

- 162 ►** Erinnern wir uns nur an das demütigende Schauspiel, als Verteidigungsminister Colin Powell in seiner UN-Präsentation anlässlich der Rechtfertigung des Irak-Kriegs dazu genötigt wurde, uns Dinge Sehen zu machen, die es nie gegeben hat.

- Adorno, Theodor W** (1970) *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7 (herausgegeben von Adorno, Gretl/Tiedemann, Rolf). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ang, Ien** (1986) *Das Gefühl Dallas. Zur Produktion des Trivialen*. Bielefeld: Daedalus Verlag.
- Arnold, Frank** (1997) *Before the Code. Hollywood 1929-1934*. In: *epd Film*, 1/97, S. 24-36.
- Austin, John L.** (1962) *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Barthes, Roland** (1964) *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland** (1982) *Le message photographiques*. In: *Essai Critiques II*. Paris: Edition du Soleil.
- Barthes, Roland** (1985) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bahr, Hermann** (1968) *Dialog vom Tragischen*. In: *ders. Zur Überwindung des Naturalismus*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, S. 181-199.
- Baudry, Jean Louis** (1970) *Cinéma: Effets ideoloigiques produits par l'appareil de base*. In: *Cinétique*, 7/8, S. 1-8.
- Baudry, Jean Louis** (1994) *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: *Psyche*, 11, S. 1047 - 1074.
- Bazin, André** (1985) *Qu'est-ce que le cinéma*. (2. Ausgabe). Paris: Les Editions du Cerf.
- Benjamin, Walter** (1974) *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. In: *Gesammelte Schriften* (Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Bd. 1,1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter** (1977) *Der Erzähler*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2 (Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boddy, William** (2000) *Television in Transit*. In: *Screen*, 41, 1, S. 67-72.
- Bogdanovich, Peter** (1978) *John Ford*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Bonitzer, Pascal** (1991) *Eric Rohmer*. Paris: Edition de l'Etoile/ Cahiers du Cinéma.
- Bonnaud, Frédéric** (2001) *The Amelie Effect*. In: *Film Comment*, 6/2001, S. 36-38.
- Bordwell, David/ Thompson, Kristin** (1993) *Film Art: An Introduction* (4. Ausgabe). Reading, Mass.: McGraw-Hill.
- Bordwell, David** (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.

- Bordwell, David/Staiger, Janer/ Thompson, Kristin** (1985) *Classical Hollywood Cinema. Film, Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David/ Carroll, Noël** (1996) (Hg.) *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bourdieu, Pierre/ et. al.** (1981) *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten** (Hg.) (1999) *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen!
- Bronfen, Elisabeth** (2005) *Cavells ›cultural conversation‹ mit Shakespeare*. In: <http://www.bronfen.info/index.php/archive/47-archive2004/104-cavells-cultural-conversation-mit-shakespear.html>, (zuletzt eingesehen am 16.3.2010).
- Brooks, Peter** (1976) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Brunovska-Karnick, Kristine** (1995) *Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy*. In: Brunovska-Karnick, Christine/ Jenkins, Henry (Hg.) *Classical Hollywood Comedy*. London/New York: Routledge, S. 123-146.
- Butler, Jeremy G.** (2001) *VR in the ER: ER's Use of E-media*. In: *Screen Jg.* 42, 4, S. 313-341.
- Butler, Judith** (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/ London: Routledge.
- Carey, James W.** (1996) *Overcoming Resistance in Cultural Studies*. In: Storey, John (Hg.) *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold, S. 61-74.
- Caldwell, John T.** (1995) *Unwanted Houseguests and Altered States. A Short History of Aesthetic Posturing*. In: ders. *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television*. Brunswick N.J.: Rutgers University Press, S. 32-72.
- Caldwell, John T.** (2002) *Televisualität*. In: Adelman, Ralf/ Hesse, Jan O./ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK, S. 165-205.
- Carroll, Noël** (1988) *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Carroll, Noël** (1991) *Notes on the Sight Gag*. In: Horton, Andrew S. (Hg.) *Comedy, Cinema, Theory*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, S. 25-42.
- Carroll, Noël** (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Cavell, Stanley** (1976) *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley** (1979a) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (Erweiterte Ausgabe). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley** (1979b) *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

Cavell, Stanley(1981a) Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press.

Cavell, Stanley(1981b) The Senses of Walden (erweiterte Ausgabe). Chicago/London: The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (1984) Themes Out Of School. Effects and Causes. Chicago/ London: The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (1984a) The Thought of Movies. In: ders. Themes Out Of School. Effects and Causes. Chicago/London: The University of Chicago Press, S. 3-27.

Cavell, Stanley (1984b) The Politics of Interpretation (Politics as Opposed to What?). In: ders. Themes Out Of School. Effects and Causes. Chicago/ London: The University of Chicago Press, S. 27-60.

Cavell, Stanley (1984c) What Becomes of Things in Film? In: ders. Themes Out Of School. Effects and Causes. Chicago und London: The University of Chicago Press, S. 173-183.

Cavell, Stanley (1984d) The Ordinary as the Uneventful (A Note on the Annales Historian). In: ders.: Themes Out Of School. Effects and Causes. Chicago/London: The University of Chicago Press, S. 184-194.

Cavell, Stanley(1988) In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism. Chicago/London: University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (1990a) Conditions Handsome and Unhandsome. The Constitution of Emersonian Perfectionism. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (1990b) Reply to Modleski. In: Critical Inquiry 17, 1, S. 238-244.

Cavell, Stanley (1994) A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises. Cambridge/ London: Harvard University Press.

Cavell, Stanley (1996) Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Cavell, Stanley (1998) Wittgenstein als Philosoph der Kultur. In: Deutsche Zeitung für Philosophie, 46, 1, S. 3-29.

Cavell, Stanley (2000a) Le cinéma colle à la peau de l'Amérique. Propos recueillis par Antoinette de Baéque. In: Hors-série Cahiers du Cinéma. Le Siècle du Cinéma, November 2000, S. 58 - 61.

Cavell, Stanley(2000b) Vorhang auf: Stanley Cavell. Ein Statement auf Fragen von Julia Reibentisch. In: Texte zur Kunst, 10, 39, S. 48 - 53.

Cavell, Stanley (2001) Nach der Philosophie. Essays (herausgegeben von Nagl, Ludwig/ Fischer, Kurt R, zweite erweiterte Ausgabe). Berlin: Akademie Verlag.

Cavell, Stanley(2001a) Nichts versteht sich von selbst. In: Nach der Philosophie. Essays (herausgegeben von Nagl, Ludwig/ Fischer, Kurt R, Zweite erweiterte Ausgabe). Berlin: Akademie Verlag, S. 187-195.

- Cavell, Stanley** (2002a) Die Tatsache des Fernsehens. In: Adelman, Ralf/ Hesse, Jan O./ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias (Hg.) Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK, S. 25 -164.
- Cavell, Stanley** (2002b) Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere Philosophische Essays (herausgegeben von Davide Sparti und Espen Hammer). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag.
- Cavell, Stanley** (2002c) Die andere Stimme. Philosophie und Biografie (Deutsche Ausgabe von A Pitch of Philosophy, übersetzt von Antje Korsmeier). Berlin: Diaphanes.
- Cavell, Stanley** (2004) Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life. Cambridge Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Cavell, Stanley**(2005a) Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman Albany: State University of New York Press.
- Cavell, Stanley** (2005b) What Photography Calls Thinking. In: ders. Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman. Albany: State University of New York Press, S. 115-134.
- Cavell, Stanley** (2005c) Philosophy the Day after Tomorrow. In: ders. Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman. Albany: State University of New York Press, S. 319-332.
- Cavell, Stanley** (2005d) Falling in Love Again. Stanley Cavell Reconsiders Remarriage In: the Light of Brad Pitt, Angelina Jolie and Mr. & Mrs. Smith. In: Film Comment, 3/2005, New York: The Film Society of Lincoln Center, S. 50-54.
- Cavell, Stanley** (2005e) The Good of Film. In: ders. Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman. Albany: State University of New York Press, S. 333-348.
- Cavell, Stanley** (2005f) Fred Astaire Asserts the Right to Praise. In: ders. Philosophy the Day after Tomorrow. Cambridge Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 61-82.
- Cavell, Stanley** (2005g) A Capra Moment. In: ders. Cavell on Film. Edited and with an Introduction by William Rothman. Albany: State University of New York Press, S. 135-145.
- Cohen, Clelia** (2003) Urgences (ER). In: Cahiers du Cinéma 581, S. 33.
- Cohen, Clelia/ Joyard, Olivier** (2003) Dans l'urgence de 24 Heures Chrono. In: Cahiers du Cinéma, 581 (Juli-August), S. 14-17.
- Collins, Jim** (1992) Television and Postmodernism. In: Allen, Robert C. (Hg.) Channels of Discourse , Reassembled. Television and Contemporary Criticism (Zweite Ausgabe). London/ New York: Routledge, S. 227-249.
- Corliss, Richard** (1979) The Credits You Never Read. In: Film Comment 4/ 1979, S. 45-47.
- Couldry, Nick** (2000) Inside Culture. Re-Imagining the Method of Cultural Studies. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage Publications.
- Cowie, Elisabeth** (1997) Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis. London: MacMillan Press.

- Daney, Serge** (2000) Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen (Herausgegeben von Christa Blümlinger). Berlin: Verlag Vorwerk 8.
- Danto, Arthur C.** (1991) Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Danto, Arthur C** (2005) Bewegte Bilder. In: Liebsch, Dimitri (Hg.) Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn: Mentis Verlag, S. 111-137.
- De Certeau, Michel** (1999) Die Kunst des Handelns: Gehen in der Stadt. In: Hörning, Rainer/Winter, Carsten (Hg.) Widerspenstige Kulturen. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, S. 264 - 291.
- Deleuze, Gilles** (1983) Cinéma 1. L'Image-Mouvement. Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles** (1985) Cinéma 2. L'Image-Temps. Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles** (2005) Über das Bewegungsbild. In: Liebsch, Dimitri (2005) Philosophie des Films. Grundlagentexte Paderborn: Mentis Verlag, S. 138-149.
- de Man, Paul** (1971) Blindness and Insight. New York: Oxford University Press.
- Dewey, John** (1980) Kunst als Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diedrichsen, Diedrich** (2004) Lösch mich, Baby. In: TAZ, 22./23.Mai, S. 21.
- Dinsmore-Tuli, Uma** (2000) The Pleasures of 'Home Cinema' or Watching Movies on Telly: An Audience Study of Cinephiliac VCR Use. In: Screen 41, 3, S. 315-327.
- Doane, Mary Anne** (1987) The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's. Bloomington: University of Indiana Film.
- Doane, Mary Anne** (1991) Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator. In: Femme Fatales. Film Theory, Feminism, Psychoanalysis. New York, S. 17-43.
- Dretske, Fred** (1995) Experience. In: Honderich, Ted (Hg.) Oxford Companion to Philosophy. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Durant, Alan** (2000) What Future for Interpretive Work in Film and Media Studies? In: Screen 41, 1, S. 7-17.
- Dyer, Richard** (1993) Entertainment and Utopia. In: During, Simon (Hg.) The Cultural Studies Reader. Second Edition. London/New York: Routledge, S.317-381.
- Ellis, John** (2002) Fernsehen als kulturelle Form. In: Adelman, Ralf/ Hesse, Jan O./ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias (Hg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK, S. 44-74.
- Emerson, Ralph Waldo** (1888) The American Scholar. In: Selected Writings of Ralph Waldo Emerson. London: Walter Scott, S. 318-335.
- Emerson, Ralph Waldo** (1883) Experience. In: Essays. Second Series. London: The Waverly Book Company, S. 49-86.
- Emerson, Ralph Waldo** (1983) Essays. Erste Reihe. Zürich: Diogenes.
- Engell, Lorenz** (2005) Bilder der Endlichkeit. Weimar: VDG.
- Epstein, Jean** (1974) Écrits sur le cinéma, Tome 1. Paris: Édition Seghers.

- Feuer, Jane** (1992) Genre Study and Television. In: Allen, Robert C. (Hg.) Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism. London/ New York: Routledge, S. 138-160.
- Feuer, Jane** (1995) Seeing Through the Eighties. Television and Reaganism. Durham/ London: Duke University Press.
- Fish, Stanley** (1980) Is There a Text in the Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, Mass./London, Engl.: Harvard University Press.
- Fish, Stanley** (1989) Doing What Comes Naturally. Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies. Oxford: Clarendon Press.
- Fiske, John** (1987) Television Culture. London/New York: Routledge.
- Fiske, John** (1989) Reading the Popular. Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, John** (1992) Cultural Studies and the Culture of Everyday Life. In: Grossberg, Lawrence/ Nelson, C./ Treichler, P. (Hg.) Cultural Studies. A Reader. London/New York: Routledge, S. 154-173.
- Fiske, John** (2000) Lesarten des Populären. Wien: Turia und Kant.
- Freeland, Cynthia A. / Wartenberg, Thomas E.** (Hg.) (1995) Philosophy and Film. London/New York: Routledge.
- Freud, Sigmund** (1940) Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Gesammelte Werke, Bd. VI. Frankfurt a. M. (London): S. Fischer Verlag.
- Fried, Michael** (1998) Art and Objecthood. In: Art and Objecthood. Essays and Reviews. Chicago und London: The University of Chicago Press, S. 148-172.
- Frith, Simon** (1999) Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.) Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Hamburg: zu Klampen!, S. 191-214.
- Frith, Simon** (2000) The Black Box: The Value of Television and the Future of Television Research. In: Screen, 41, 1, S. 33-51.
- Frye, Nortrop** (1969) A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy and Romance. New York: Harcourt Brace and World (A Harbinger Book).
- Frye, Nortrop** (1992) Myth and Metaphor. Selected Essays 1974 – 1988 (Herausgegeben von Robert D. Denham). Charlottesville/London: University Press of Virginia.
- Gadamer, Hans Georg** (1972) Wahrheit und Methode. Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Gadamer, Hans Georg** (2000) Hermeneutische Entwürfe. Tübingen: Mohr-Siebeck.
- Falzon, Christopher (2002) Philosophy Goes to the Movies. An Introduction to Philosophy. London/New York: Routledge.
- Gledhill, Christine** (Hg.) (1987) Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film. London: Bfi Books.
- Goffman, Erving** (1971) The Presentation of Self in Everyday Life. Harmondsworth: Penguin.

- Goffman, Erving** (1967) *Stigma*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goodman, Nelson** (1984) Wann ist Kunst. In: ders. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 76 - 91.
- Goodman, Nelson** (1995) *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gould, Timothy** (1987) Stanley Cavell and the Plight of the Ordinary. In: Kerrigan, Williams/ Smith, Joseph H. (Hg.) *Images in Our Soul. Stanley Cavell, Psychoanalysis and Cinema*. Baltimore: John Hopkins University, S. 109-136.
- Gould, Timothy** (1998) *Hearing Things. Voice and Method in the Writings of Stanley Cavell*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gramsci, Antonio** (1987) *Gedanken zur Kultur*. Leipzig: Reclam.
- Grossberg, Lawrence** (1992) *We Gotta Get Out of this Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*. London/New York: Routledge.
- Grossberg, Lawrence** (1997) *Bringing It All Back Home. Essays on Cultural Studies*. Durham/London: Duke University Press.
- Grossberg, Lawrence** (1999) Zur Verortung der Populärkultur. In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.) *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hamburg: zu Klampen!, S. 215-237.
- Grote, David** (1983) *The End of Comedy, The Sitcom and the Comedic Tradition*. Hamden: Archon Books.
- Halbwachs, Maurice** (1985) *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Hall, Stuart** (1992) Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: Grossberg, Lawrence/ Nelson, C./ Treichler, P. (Hg.) *Cultural Studies*. New York: Routledge, S. 277 - 294.
- Hall, Stuart** (1996) Cultural Studies: Two Paradigms. In: Storey, John (Hg.) *What is Cultural Studies. A Reader*. London: Arnold, S. 31 - 48.
- Hall, Stuart** (1993) *Encoding/Decoding*. In: During, Simon (Hg.) *The Cultural Studies Reader*. London/New York: Routledge, S. 507-518.
- Hall, Stuart/ Whannel, Paddy** (1964) *The Popular Arts*. London: Hutchinson.
- Hall, Stuart/ et al.** (Hg.) (1978) *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*. London: MacMillan.
- Hammer, Espen/ Sparti, Davide** (2002) Einleitung. In: Cavell, Stanley *Die Unheillichkeit des Gewöhnlichen und andere Philosophische Essays*, (herausgegeben von Davide Sparti und Espen Hammer). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, S. 7-34.
- Hammer, Espen** (2002) *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity and the Ordinary (Key Contemporary Thinkers)*. Cambridge: Polity Press.
- Heath, P.L** (1967) Experience. In: Edwards, Paul (Hg) *The Encyclopedia of Philosophy*, Bd 3. London/New York: Macmillan, S. 156 - 158.

- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm** (1988) *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Heidegger, Martin** (1972) *Die Zeit des Weltbildes*. In: *Holzwege*. Stuttgart: Klostermann, S. 75-115.
- Heidegger, Martin** (1988) *Hermeneutik der Faktizität*. Gesamtausgabe Bd. 8, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Hirschhorn, Clive** (1986) *The Warner Bros. Story*. London: Octopus.
- Hirschhorn, Clive** (1990) *The Columbia Story*. New York: Crown Publishers, Inc.
- Hoberman, Jonathan** (1991) *Vulgar Modernism. Writing on Movies and Other Media*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hoggart, Richard** (1971) *Speaking to Each Other. Essays by Richard Hoggart, Vol. I. About Society*. London: Chatto and Windus.
- Hörisch, Jochen** (1988) *Die Wut des Verstehens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hörning, Karl H. /Winter, Rainer** (Hg.) *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hurka, Thomas** (2000) *Perfectionism*. In: *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London/New York: Routledge, S. 666.
- Inglis, Fred** (1993) *Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers.
- James, William** (1981) *Pragmatism* (Herausgegeben von Bruce Kucklick). Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Jameson, Fredric** (1984) *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. In: *New Left Review*, 146, S. 55-93.
- Jameson, Fredric** (1992) *Signatures of the Visible*. New York/London: Routledge.
- Jameson, Fredric** (1994) *Surrealismus ohne das Unbewusste*. In: Kuhlmann, Andreas (Hg.) *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 177-213.
- Jarvie, Ian** (1978) *Movies as Social Criticism: Aspects of their Social Psychology*. Metuchen, N. J.: Scarecrow Press.
- Jarvie, Ian** (1987) *The Philosophy of Film. Epistemology, Ontology, Aesthetics*. London/New York: Routledge.
- Johnson, Richard** (1999) *Was sind eigentlich Cultural Studies?* In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.) *Cultural Studies. Grundagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen!, S. 139 - 190.
- Jones, Gerrard** (1992) *Honey, I'm Home! Sitcoms. Selling the American Dream*. New York: St. Martin's Press.
- Jousse, Thierry** (2006) *A Fish in the Aquarium*. In: *Rouge 9*, <http://www.rouge.com.au/9/fish.html>, (zuletzt eingesehen am 18.3.2010)
- Joyard, Olivier** (2003) *L'âge d'or de la série américaine*. In: *Cahiers du Cinéma* 581, S. 12-14.
- Kael, Pauline** (1965) *I Lost It at the Movies*. Boston /Toronto: Little, Brown and Company.
- Kant, Immanuel** (1990) *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

- Kant, Immanuel** (1990) Kritik der praktischen Vernunft. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Keane, Marian/ Rothman, William** (2001) Reading Cavell's The World Viewed. A Philosophical Perspective on Film. Detroit: Wayne State University Press.
- Kerrigan, William/ Smith, Joseph H.** (1987) (Hg.) Images in Our Soul. Stanley Cavell, Psychoanalysis, and Cinema. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Kittler, Friedrich** (2000) Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Korschil, Thomas** (2004) Zur Ontologie des Films bei Stanley Cavell. Ein Kommentar zum Beitrag von Ludwig Nagl. In: Nagl, Ludwig/Waniek, Eva/Mayr, Brigitte (Hg.) Film Denken, Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: Synema Publikationen, S. 47-49.
- Kracauer, Siegfried** (1964) Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried** (1979) Von Caligari bis Hitler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried** (1990) Das Ornament der Masse. In: Schriften, 5.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 57 - 67.
- Kristeva, Julia** (1990) Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Annette** (1992) Mandy and Possibility. In: Screen 33, 3, S. 233 - 243.
- Kuhn, Annette** (2005) Thresholds: Film as Film and the Aesthetic Experience. In: Screen 46, 4, S. 401-414.
- Landy, Marcia** (1994) Film, Politics, and Gramsci. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Lentz, Kirsten Marthe** (2000) Quality versus Relevance. Feminism, Race, and the Politics of the Sign in 1970s Television. In: Camera Obscura 43. Durham: Duke University Press, S. 44-93.
- Lévinas, Emmanuel** (1961) Totalité et Infinité. Essai sur l'Extériorité. Le Haye: Nijhoff.
- Liebsch, Dimitri** (2005) (Hg.) Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn: Mentis Verlag.
- Litch, Mary M.** (2002) Film through Philosophy. London/New York: Routledge.
- Livingstone, Paisley** (1996) Characterization and Fictional Truth in the Cinema. In: Bordwell, David/ Carroll, Noël (Hg.) Post Theory. Reconstructing Film Studies. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, S. 149-174.
- Lutter, Christina/ Reisenleitner, Markus** (2002) (Hg.) Cultural Studies: Eine Einführung. Wien: Löcker.
- Maag, Georg** (2001) Erfahrung. In: Bark, Karl Heinz et al. (Hg.) Ästhetische Grundbegriffe Bd. 2, Stuttgart/ Weimar: J-B. Metzler, S. 260-274.
- Mach, Ernst** (1911) Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena: Verlag Gustav Fischer.

- Maltby, Richard** (1996) A Brief Romantic Interlude. Dick and Jane Go to 3 1/2 Seconds of the Classical Hollywood Cinema. In: Bordwell, David/ Carroll Noël (Hg.) Post-Theory. Reconstructing Film Studies. Madison: The University of Wisconsin Press, S. 434-459.
- Mander, Jerry** (1979) Schafft das Fernsehen ab! Eine Streischrift gegen das Leben aus zweiter Hand. Hamburg: Reinbek.
- McPherson, Tara** (1993) Disregarding Romance and Refashioning Femininity: Getting Down and Dirty with the Designing Women. In: Camera Obscura 32. Bloomington: Indiana University Press, S. 103-124.
- Mellencamp, Patricia** (1983) Jokes and their Relations to the Marx Brothers. In: Mellencamp, Patricia/ Neal, Stephen (Hg.) Cinema and Language. Los Angeles: UPA, S. 63-78.
- Merleau-Ponty, Maurice** (2005) Das Kino und die neue Psychologie. In: Liebsch, Dimitri (Hg.) Philosophie des Films. Grundlagentexte. Paderborn: Mentis Verlag, S. 70-84.
- Modleski, Tania** (1990) Reply to Cavell. In: Critical Inquiry 17, 1, S. 237-238.
- Modleski, Tania** (1991) Feminism Without Women. Culture and Criticism in a Postfeminist Age. London/New York: Routledge.
- Modleski, Tania** (1987) Die Rhythmen der Rezeption. Daytime- Fernsehen und Hausarbeit. In: Frauen und Film 42, S. 4-11.
- Morley, David** (2000) Home Territories. Media, Mobility and Identity. London /New York: Routledge.
- Morris, Meaghan** (1996) Banality in Cultural Studies. In: Storey, John (Hg.) What is Cultural Studies. A Reader. London et al.: Arnold, S. 147-167.
- Mulhall, Stephen** (1994) Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary. Oxford: Oxford University Press.
- Mulhall, Stephen** (2002) On Film. London/ New York: Routledge.
- Mulvey, Laura** (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen 16, 3, S.6-18.
- Mulvey, Laura** (1987) Notes on Sirk and Melodrama. In: Gledhill, Christine (Hg.) Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film. London: Bfi Books, S. 75- 83.
- Musser, Charles** (1995) Divorce, de Mille and the Comedy of Remarriage. In: Brunovska-Karnick, Christine/ Jenkins, Henry (Hg.) Classical Hollywood Comedy. London/New York: Routledge, S. 282-313.
- Nagl, Ludwig** (Hg.) (1998) Schwerpunkt: Die Philosophie von Stanley Cavell. In: Deutsche Zeitung für Philosophie 46, 2, S. 209-289.
- Nagl, Ludwig** (Hg.) (1999) Filmästhetik. Wien/Berlin: OldenbourgVerlag - Akademie Verlag.
- Nagl, Ludwig** (2001) Philosophie als Erziehung von Erwachsenen. Erwägungen zu Stanley Cavell. In: Cavell, Stanley (2001) Nach der Philosophie. Essays (herausgegeben von Ludwig Nagl und Kurt R. Fischer) Berlin: Akademie Verlag (Zweite, erweiterte Ausgabe), S. 7-32.
- Nagl, Ludwig** (2002) Stanley Cavells Philosophie des Films. In: Deutsche Zeitung für Philosophie 50, 1, S. 163-174.

- Nagl, Ludwig** (2004) Film and Self-Knowledge. Philosophische Reflexionen im Anschluss an Cavell und Mulhall. In: Nagl, Ludwig/Waniek, Eva/Mayr, Brigitte (Hg.) Film Denken, Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: Synema Publikationen, S. 31-46.
- Nagl, Ludwig/Waniek, Eva/Mayr, Brigitte** (2004) (Hg.) Film Denken, Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: Synema Publikationen.
- Neale, Steve** (1992) The Big Romance or Something Wild? Romantic Comedy Today. In: Screen 33, 3, S. 284-299.
- Newcomb, Horace M./ Hirsch, Paul M.** (1992) Fernsehen als kulturelle Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung. In: Hickethier, Knut (Hg.) Fernsehen. Wahrnehmungswelt, Programminstitution und Marktkonkurrenz. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 89-107.
- Nietzsche, Friedrich** (1965) Die fröhliche Wissenschaft. Sämtliche Werke in Zwölf Bänden. Bd. V. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Nünning, Ansgar** (2001) (Hg.) Lexikon der Literatur und Kulturtheorie (2., überarbeitete Auflage). Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Palmer, R. Barton** (1989) »Bakhtinian Translinguistics and Film Criticism: The Ideological Image?« In: ders. (Hg.) The Cinematic Text. New York: AMS Press, S. 303 - 351.
- Paul, William** (1991) Charles Chaplin and the Annals of Anality. In: Horton, Andrew S. (Hg.) Comedy, Cinema, Theory. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, S. 109-130.
- Paul, William** (2002) The Impossibility of Romance. Hollywood Comedy, 1978-1999. In: Neale, Steve (Hg.) Genre and Contemporary Hollywood. London: Bfi Publishing, S. 117-129.
- Perkins, V. F.** (1972) Film as Film. Understanding and Judging Movies. London: Penguin Books.
- Platon** (1988) Parmenides. In: Platons Sämtliche Dialoge. Band IV (Übersetzt und erläutert von Otto Apelt). Hamburg: Felix Meiner Verlag, S. 51-134.
- Polan, Dana B.** (1987) Bertolt Brecht and Duffy Duck. Towards a Politics of Self-Reflexive Cinema. In: Lazere, Daniel (Hg.) American Media and Mass Culture. Left Perspectives. Berkeley: University of California Press.
- Polan, Dana B.** (1991) The Light Side of Genius. In: Horton, Andrew S. (Hg.) Comedy, Cinema, Theory. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, S. 131-152.
- Propp, Vladimir** (1975) Morphologie des Märchens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Putnam, Hilary** (1997a) Irrealismus und Dekonstruktion. In: ders. Für eine Erneuerung der Philosophie. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 141-171.
- Putnam, Hilary** (1997b) Wittgenstein über Bezugnahme und Relativismus. In: ders. Für eine Erneuerung der Philosophie Stuttgart: Philipp Reclam jun., 201-226.
- Radway, Janice** (1984) Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature. Chapel Hill/ London: The University of North Carolina Press.
- Ray, Robert B.** (1995) The Avantgarde Finds Andy Hardy. London/Cambridge: Harvard University Press.

- Riviere, Joan** (1993) Weiblichkeit als Maskerade. In: Weissberg, Liliane (Hg.) Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 34-65.
- Romney, Jonathan** (1998) The New Paranoia. Game Pixels Play. In: Film Comment, 6/1998, S. 39-43.
- Rothman, William** (1988) The »I« of the Camera. Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, Richard** (Hg.) (1967) The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method. Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- Rorty, Richard** (1979) Philosophy and the Mirror of Nature. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Rorty, Richard** (1993) Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Rorty, Richard** (1997a) Auszug aus dem Land der Trugbilder. Die Zukunft der Linken beruht auf der Wiederbelebung des amerikanischen Nationalstolzes. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Mai 1997, S. 39.
- Rorty, Richard** (1997b) Verblüffend gute Laune. Gespräch mit Miriam Niroumand. Die Tageszeitung, 16. Juni 1997, S. 15.
- Rowe, Kathleen** (1995) Comedy, Melodrama, Gender. Theorizing the Genres of Laughter. In: Brunovska-Karnick, Christine/ Jenkins, Henry (Hg.) Classical Hollywood Comedy. London/ New York: Routledge, S. 39-59.
- Ryle, Gilbert** (1969) Der Begriff des Geistes. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Sandbothe, Mike** (2004) Philosophie als Medienphilosophie. Pragmatische Überlegungen zu »The Matrix« und »Minority Report«. In: Nagl, Ludwig/Waniek, Eva/Mayr, Brigitte (Hg.) Film Denken, Thinking Film. Film & Philosophy. Wien: Synema Publikationen, S. 101-113.
- Scheman, Naomi** (1995) Missing Mothers/ Desiring Daughters. In: Freeland, Cynthia A./ Wartenberg, Thomas E. (Hg.) Philosophy and Film. London/New York: Routledge, S. 89-107.
- Schiller, Friedrich** (1965) Über die Ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart: Reclam.
- Schmeiser, Leonard** (2001) Wie Europa beerben? Stanley Cavell über Tradition und Neubeginn in der amerikanischen Philosophie. In: Cavell, Stanley (2002) Nach der Philosophie. Essays (herausgegeben von Kurt R. Fischer und Ludwig Nagl). Berlin: Akademie Verlag (Zweite erweiterte Ausgabe), S. 238-245.
- Schwaab, Herbert** (2002) Videoalltag und Subjektivität: For Daily Use. In: Adelman, Ralf/ Hoffman, Hilde/ Nohr, Rolf F. (Hg.) Rec. Video als mediales Phänomen. Weimar: VDG, S. 247-260.
- Schwaab, Herbert** (2004) Sehen und Erleiden. Die Natürlichkeit des Wahrnehmens am Beispiel der Familienserie Seventh Heaven. In: Nohr, Rolf (Hg.) Evidenz...das sieht man doch! Münster: Lit Verlag, S. 218-240.
- Schwaab, Herbert** (2005) Die Stimme des Films. Einige Filmwissenschaftliche Überlegungen zu Stanley Cavell und Cities of Words. In: Medienwissenschaft 2/05, S. 148-163.

- Sconce, Jeffrey (2002) Irony, Nihilism, and the New American ›Smart‹ Film. In: *Screen* 43, 4, S. 349-369.
- Sconce, Jeffrey** (2004) What if? Charting Televisions New Textual Boundaries. In: Spiegel, Lynn/Olsson, Jan (Hg.) *Television after Television. Essays on a Medium in Transition*. Durham: Duke University Press, S. 93-112.
- Seel, Martin** (1985) *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Showalter, Elaine** (1999) *Hystorien. Hysterisch Epidemien im Zeitalter der Medien*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Shumway, David R.** (1991) Constructing Romance, Mystifying Marriage. In: *Cinema Journal* 30, 4, S. 7-23.
- Shusterman, Richard** (1994): *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Silverman, Hugh J.** (1999) Markierungen der Postmoderne. Eine Lektüre von Roger Rabbit. In: Nagl, Ludwig (Hg.) *Filmästhetik*. Wien/Berlin: OldenbourgVerlag – Akademie Verlag, S. 229-24.
- Silverstone, Roger/Hirsh, Eric** (1992) *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*. London/New York: Routledge.
- Silverstone, Roger** (1994) *Television and Everyday Life*. London/New York: Routledge.
- Smith, Murray** (1996) The Logic and Legacy of Brechtianism. In: Bordwell, David/ Carroll, Noël (Hg.) *Post Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisc.: The University of Wisconsin Press, S. 130-148.
- Smith, Roger** (2006) Doom: The Year Hollywood Blew It? In: *Film Comment* 1/2006, S. 46-47.
- Sontag, Susan** (1964) *Against Interpretation and other Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux .
- Sontag, Susan** (1982) Anmerkungen zu `Camp´. In: dies. *Kunst und Antikunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 322-341.
- Sparti, Davide** (1998) Der Traum der Sprache. Cavell, Wittgenstein und der Skeptizismus. In: *Deutsche Zeitung für Philosophie* 46, 2, S. 209-236.
- Stam, Robert** (1989) *Subversive Pleasures*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Stamp, Richard** (2003) Our Friend Žižek : On ›The Fright of Real Tears‹ In: *Film-Philosophy* 7, 29, <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n29stamp> (zuletzt eingesehen am 18.3.2010)
- Staiger, Janet** (1992) The Birth of a Nation. Reconsidering its Reception. In: dies. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton N.J.: Princeton University Press, S. 139-153.
- Staiger, Janet** (2000) *Blockbuster TV. Must See Sitcoms in the Network Era*. New York: The University of New York Press.

- Stewart, Garrett** (1999) *Between Film and Screen. Modernism's Photo Synthesis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Storey, John** (Hg.) (1996) *What is Cultural Studies. A Reader*. London et al.: Arnold.
- Straw, Will** (2000) Proliferating Screens. In: *Screen* 41, 1, S. 115-119.
- Thompson, E. P.** (1980) *Das Elend der Theorie: Zur Produktion Geschichtlicher Erfahrung* (dt. Ausgabe von *The Poverty of Theory*) Frankfurt: Campus Verlag.
- Thompson, E. P.** (1999) »Kritik an Raymond Williams *The Long Revolution*« In: Bromley, Roger/ Göttlich, Udo/ Winter, Carsten (Hg.) *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hamburg: zu Klampen!, S. 75-92.
- Texte Collectif** (1970) *Morocco de Joseph von Sternberg*. In: *Cahiers du Cinéma* 225, S. 5-13.
- Thompson, Kristin** (1988) *Comedy at the edge of perception*. In: dies. *Breaking the Glass Armour*. Neo-Formalist Film Analysis. Princeton N.J.: Princeton University Press. 1988, S. 247-262.
- Thoreau, Henry David** (1979) *Walden oder Leben in den Wäldern*. Zürich: Diogenes.
- Waldenfels, Bernhard** (2004) *Die Macht der Ereignisse*. In: Huber, Jörg (Hg.) *Ästhetik Erfahrung. Interventionen 13*. Wien/ New York: Edition Voldemeer Zürich/Springer, S. 155-170.
- Warshaw, Robert** (2001) *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture* (Erweiterte Ausgabe). Cambridge, Mass./ London, Engl.: Harvard University Press.
- West, Cornel** (1989) *The American Evasion of Philosophy. A Genealogy of Pragmatism*. London: MacMillan.
- Williams, Linda** (1987) *Something Else Besides a Mother*. In: Gledhill, Christine (Hg.) *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Books, S. 299-326.
- Williams, Raymond** (1972) *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von Kultur* (deutsche Ausgabe von *Culture and Society*). München: Rogner und Bernhard.
- Williams, Raymond** (1983) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.
- Williams, Raymond** (2002) *Programmstruktur als Sequenz oder flow*. In: Adelman, Ralf/ Hesse, Jan O./ Keilbach, Judith/ Stauff, Markus/ Thiele, Matthias (Hg.) *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK, S. 33-44.
- Wittgenstein, Ludwig** (1984) *Philosophische Untersuchungen*. In: *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 225-281.
- Wollen, Peter** (1986) *Godard and Counter-Cinema: Vent d'est*. In: Rosen, Philip (Hg.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, S. 121 - 129.
- Wood, Robin** (1976) *Democracy and Spontaneity. Leo McCarey and the Hollywood Tradition*. In: *Film Comment* 1/1976, S. 7-15.

Wulff, Hans J. (1993) Phatische Gemeinschaft/Phatische Funktion. Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens. In: *montage/av* 2,1, S. 142-163.

Žižek, Slavoj (1991) Liebe dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve Verlag.

Žižek, Slavoj (2004) Film as the Continuation of Philosophy with other Means. In: Nagl, Ludwig/Waniek, Eva/Mayr, Brigitte (Hg.) *Film Denken, Thinking Film. Film & Philosophy*. Wien: Synema Publikationen, S. 13-30.

Žižek, Slavoj (2006) The Depraved Heroes of 24 are the Himmlers of Hollywood. In: <http://www.guardian.co.uk./comment/story/0,,1682760,00.html> (zuletzt eingesehen am 20.3.2009).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb.1-2, 15: Screenshot des Verfassers, entnommen aus GASLIGHT, © 1944 und 2004 Warner Bros.

Abb. 3: Screenshot des Verfassers, entnommen aus BRINGING UP BABY, © 2005 Kinowelt Home Entertainment

Abb.4 -5, 13-14: Screenshots des Verfassers, entnommen aus IT HAPPENED ONE NIGHT, © 1934 und 1964 Columbia Pictures

Abb.6, 12: Screenshot des Verfassers, entnommen aus ADAM'S RIB, © 1949 Turner Entertainment

Abb.7, 11: Screenshot des Verfassers, entnommen aus THE LADY EVE, © 1941 Paramount Pictures

Abb. 8 -10: Screenshots des Verfassers, entnommen aus THE AWFUL TRUTH, © 1937 und 1965 Columbia Pictures

Abb. 16-17: Screenshot des Verfassers, entnommen aus NOW, VOYAGER, © 1942 Warner Bros.

Abb. 18-21: Screenshot des Verfassers, entnommen aus STELLA DALLAS, © 1937 Samuel Goldwyn Company

Abb.22-24: Screenshots des Verfassers, entnommen aus ER, Staffel 8, © 2001 und 2002 Warner Bros.

Abb. 25-26: Screenshot des Verfassers, entnommen aus GILMORE GIRLS, Staffel 4, © 2003 und 2004 Warner Bros.

Abb. 27-28, 30: Screenshot des Verfassers, entnommen aus KING OF QUEENS, Staffel 4, © 2001 und 2002 Columbia TriStar Television, Inc. und CBS Worldwide

Abb. 29: Screenshot des Verfassers, entnommen aus KING OF QUEENS, Staffel 3, © 2000 und 2001 Columbia TriStar Television, Inc. und CBS Worldwide

Abb. 31 -32: Screenshots des Verfassers, entnommen aus 7TH HEAVEN, Staffel 6, The Known Soldier, 2002

Abb. 33-34: Screenshot des Verfassers, entnommen aus 24, Staffel 2, © 2002 und 2003 Twentieth Century Fox Film Corporation



Andrea Seier

Remediation. Die performative Konstitution von Gender und Medien

Wie lassen sich Medien und Medienspezifika bestimmen, wenn davon auszugehen ist, dass sie ihren epistemologischen Bestimmungen nicht vorgängig sind? Dass sie ihre Wirksamkeit auch und gerade in kulturellen Praktiken entfalten, die sie nachträglich als vorgängig erscheinen lassen? Im Zentrum der vorliegenden Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung steht das Konzept der Remediation. Medien konstituieren sich demnach in unabsehbaren Wiederholungsprozessen, in denen sie andere Medien imitieren, überbieten oder anderweitig wiederholend aufgreifen. Ihre Spezifika sind am besten in der Art und Weise zu erkennen, in der sie andere Medien zitieren. Der Blick verschiebt sich von gegebenen Medien auf heterogene Prozesse der Remediation, die die Grenzen einzelner Medien ebenso konstituieren wie unterwandern. Ein solcher Medienbegriff erscheint auch für das Verhältnis von Gender und Medien produktiv.

2007, 176 S., 19,90 EUR, br., ISBN 978-3-8258-0234-7



Michael Glasmeier / Heike Klippel (Hg.)

»Playtime« – Film interdisziplinär.

Ein Film und sieben Perspektiven

»Playtime« (Frankr. 1965-67) ist das Meisterwerk des französischen Regisseurs und Komikers Jacques Tati. Thema ist die Krise des technisierten und mediatisierten Alltags des 20. Jahrhunderts und der modernen Urbanität. Playtime ist ein Film mit vielfältigen intermedialen Bezügen, ein ironischer Ausblick auf eine Zukunft, in der Individualität und Konsum-Uniformität einander gegenüberstehen, um sich im Glanz des neuen Designs zu versöhnen. All dies macht den Film zu einem exemplarischen Gegenstand für eine multiperspektivische Herangehensweise. Die einzelnen Beiträge interpretieren und analysieren den Film vor dem Hintergrund ihres jeweiligen Faches: Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft, Industrial Design, Transportation Design und Design-Geschichte. Wissenschaft und gestalterische Praxis treten in einen Dialog.

2005, 144 S., 19,90 EUR, br., ISBN 3-8258-8375-2, Farbinnenteil

Auf dem Gebiet der Filmphilosophie hat sich Stanley Cavell eine herausragende Stellung verschafft. »Erfahrung des Gewöhnlichen« führt in Cavells Philosophie und vor allem in seine Auseinandersetzung mit den Komödien und Melodramen des klassischen Hollywoodkinos ein. Die Arbeit erweitert jedoch den filmphilosophischen Ansatz Cavells und seine Beschäftigung mit dem Begriff des Gewöhnlichen zu einer Theorie des Populären. Diese Theorie dient nicht nur zu einer kritischen Reflexion der Medien- und Kulturwissenschaft, sondern stellt auch die Grundlage exemplarischer Lesarten aktueller Fernsehserien wie *ER*, *Gilmore Girls* oder *King of Queens* dar, die Filmphilosophie und Fernsehwissenschaft zusammenführen.



ISBN 978-3-643-10985-9