

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

I Im Blickpunkt

Christian Cargnelli, Michael Palm (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen

Wien: PVS 1994, 280 S., DM 42,- ISBN 3-901196-03X

„Ein schwer faßbarer Gegenstand“, heißt es auf S.93 dieser Textsammlung. Warum das so ist und um welchen Gegenstand es wirklich geht, will ich im folgenden zu klären versuchen.

Der Band enthält eine Reihe von Abhandlungen und Einzeluntersuchungen zur Geschichte und zum Gattungsbegriff des Filmmelodrams. Die meisten Beiträge kommen aus dem angloamerikanischen Sprachbereich und beziehen sich auf Melo-Tendenzen im Hollywood-Kino von Griffith bis Sirk, speziell auf das Familienmelodram der vierziger und fünfziger Jahre. Auf den Spuren Freuds und Barthes' widmen sich außerdem Karl Sierek und Michael Palm noch einmal *Written in the Wind*, dem ödipalen Szenario und der Semiotik des „Exzessiven“ in diesem Film, der inzwischen wohl zu einem Klassiker der Filmanalyse geworden sein dürfte. Ein Forschungsbericht über englischsprachige Veröffentlichungen aus den letzten zwanzig Jahren nebst Bibliographie von Christian Cargnelli stellt die Textsammlung gewissermaßen in einen seriösen filmwissenschaftlichen Rahmen, aus dem freilich Ulrich Kurowskis widerborstiger, nur eben streiflichtartig glossierender Artikel schon wieder herauszufallen scheint.

Bei Kurowski findet sich, wenn auch mehr zwischen den Zeilen, ein Gespür für die tiefere psychologische Wahrheit des Melodrams, die sich paradoxerweise gerade in den Verstößen gegen die psychologische Wahrscheinlichkeit zeigt. 'Melodramatisch' bezeichnet vielleicht nur die Einbrüche des Irrationalen in die menschliche Gemütsverfassung. Wo die Seele an der Realität keinen Halt mehr findet, muß sie ihre Dissonanzen und Entgleisungen spielen.

Und ist das Kino nicht von Haus und generell 'Melo', ein Effekt, Nachhall der emotionalen Partizipation, eine abgesprengte Erlebnisweise, in der die Dinge die Bedeutung verlieren, die sie durch den Gebrauch, den wir im Leben von ihnen machen, angenommen haben, und ein affektives Eigenleben zu führen beginnen, das die eigentliche Anziehungskraft der im übrigen anscheinend völlig belanglosen Leinwandschauspiele ausmacht? Ist das Kino nicht potentiell die einzige visuelle Kunst, der es gegeben ist, den unbewußten Teil der Empfindungen und Gedanken in den Abläufen der Wahrnehmung, des Gedächtnisses und der Phantasie, 'Seelenzustände', wie man sagt, in Bildern der materiellen Realität in Erscheinung zu bringen? Schaut man dabei nicht auch immer wieder befremdet auf diesen Seelenautomaten, der kontrolliert zumeist nur so funktioniert, daß sich dem Fühlen und Denken eine phantomhafte Ersatzwelt unter-

schiebt?

Offenbar lag es in der Absicht der Herausgeber, mit ihrer Textauswahl einen Überblick über den Erkenntnisstand auf einem Untersuchungsgebiet zu ermöglichen, das sich im Laufe zweier Jahrzehnte vor allem in England und den USA zu einer Domäne der Filmtheorie herausgebildet hat. In der Zusammenstellung der Referenztexte wird das Bestreben deutlich, die einzelnen Arbeiten möglichst zu einem kohärenten Korpus zu integrieren; es sollen nicht nur 'Beispiele' gegeben werden, sondern ein Gesamtbild soll sich abzeichnen, das den Gegenstand von verschiedenen Seiten faßbar macht. Damit verschiebt sich jedoch die Lektüre auch ein wenig, und ins Blickfeld rückt der Vorgang der Theoriebildung selbst und wirft die mehr grundsätzliche Frage auf, unter welchen Gesichtspunkten gerade das Melodram zu einem Forschungsthema wird und inwieweit etwa der Behandlung gerade dieses Themas ein besonderer Erkenntniswert zuzusprechen wäre. Ein allgemeiner Theoriebegriff steht also von vornherein mit in der Diskussion, als das Korrelat des untersuchten Verhältnisses zwischen Film und Melodram.

Liest man die Texte im Hinblick auf eine denkbare Systematik der Aussagen und Begriffe, die das „melodramatische Feld“ (Christine Gledhill: *Home is Where the Heart Is*. London 1987) konstituieren können, so scheinen zwei Arbeiten die Richtung zu weisen: Thomas Elsaessers Studie über das Familienmelodram, 1972 geschrieben, als das Thema gerade aktuell wurde, und das Einleitungskapitel aus dem Buch von Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976), eine geisteswissenschaftlich orientierte Untersuchung, die sich in diesem Kontext wie eine umfangreiche Fußnote zu Elsaesser ausnimmt.

Beide Autoren machen von der Kategorie des Modus Gebrauch, um die Form des Melodrams in eine bestimmte, von der Bewegung der Aufklärung und der bürgerlichen Revolution geprägte Geisteskultur einzuordnen. Der melodramatische Modus ist zunächst nur eine Zeiterscheinung, eine Mode, dann aber auch Signatur der ästhetisch-moralischen Sensibilität einer Epoche, in der die Bereiche der Innerlichkeit und des gesellschaftlichen Lebens, der Kultur der Gemütskräfte und des sittlichen Gefühls (Kant) unmittelbar und untrennbar ineinandergreifen. So gesehen ist aber das Melodram auch viel mehr als nur eine modische Bühnendramaturgie, die auf emotionalisierende Effekte abzielt, denn seine Form impliziert eine Art Kulturprogramm, eine psychologische Weltanschauung, sie repräsentiert die Geschichte der Gefühle in der Weise eines Fühlbarwerdens der aktuellen Geschichte, und umfaßt jeweils das eine im anderen. Aus dieser wechselseitigen, konfligierenden Bestimmung der psychischen und der sozialen Realitäten ergibt sich die für den melodramatischen Stil so charakteristische, oft schrille, von Lächerlichkeit und Krankhaftigkeit bedrohte Ungleichgewichtigkeit in der Darstellung der Affekte und Handlungen. Das Melodram kodifiziert die abgründige Vorstellung, daß das menschliche Bewußtsein in der Art eines Thea-

ters funktioniert.

Brooks bezieht sich nun schon nicht mehr direkt auf den Film, sondern vertieft gleichsam nur Elsaessers historische Ausführungen zur Psychologie des Melodrams, indem er umgekehrt die Geschichte dieser Form aus dem psychologischen Drama der gespaltenen modernen Seele heraus interpretiert. Diese Akzentverschiebung erscheint mir bemerkenswert, denn damit ändert sich auch der betrachtete Gegenstand. Obwohl es dasselbe Untersuchungsgebiet ist, auf das sie sich begeben, obwohl sie beide den Modus, das heißt Geschichte und Struktur der melodramatischen Erlebnisweise ins Auge fassen, sprechen sie doch von verschiedenen Sachen. Während es sich für Elsaesser darum handelt, die Geschichte des Filmmelodrams (möglicherweise des Films überhaupt) aus einer Geschichte der Gefühle nachzuweisen, die sich ihrerseits, freudomarxistisch, als logische Entsprechung („Äquivalent“) der Sozialgeschichte entziffern läßt, entdeckt Brooks bei seinen Analysen gewisser Melodram-Effekte in den Werken Balzacs und Henry James' die Dimension einer abgespaltenen Gefühlswelt, die sich der historischen Determination entzieht. Hinter den Fassaden des gesellschaftlich geregelten, scheinbar normal verlaufenden Lebens lauern die Angst, das Grauen vor der äußeren und inneren Leere der menschlichen Existenz, eine unheilbare Fremdheit, die gleichzeitig nur der andere Zustand dieser Normalität ist, ihre Nachtseite, 'Symptom'. An die Erfahrung dieser in bestimmten Konstellationen aufblitzenden Symptomhaftigkeit der Lebenserscheinungen schließt sich ein unterschwelliger Wirklichkeitsbereich an, die Geschichte des Unbewußten und seiner Wahrnehmungen. „Das Zentrum des Interesses und der Schauplatz des zugrundeliegenden Dramas gehören einem Bereich an, den man das Moralisch-Okkulte nennen könnte - einem Bereich operativer spiritueller Werte, die von der Oberfläche der Wirklichkeit sowohl angezeigt wie auch verdeckt und maskiert wird. Das Moralisch-Okkulte ist kein metaphysisches System, sondern eher ein Sammelplatz fragmentarischer und profanierter Überbleibsel sakraler Mythen. Es läßt sich mit dem Unbewußten vergleichen, denn es ist die Seinsphäre unserer fundamentalen Begierden und Verbote - ein Reich, das uns im alltäglichen Leben verwehrt scheint, auf das wir jedoch verwiesen sind, da es das Reich der Bedeutungen und der Werte ist. Der melodramatische Modus ist im großen und ganzen dazu da, das Moralisch-Okkulte zu orten und zu artikulieren“ (S.39).

Seine tiefenpsychologische Auffassung führt Brooks dazu, die melodramatische Erlebnisweise nicht einfach, wie Elsaesser es tut, aus den allgemeinen historischen Bedingungen herzuleiten, sondern gerade die beginnende historische Auflösung festgegründeter Wahrheiten und Bindungen in der modernen Industriegesellschaft als grundlegende Voraussetzung für die Beschreibung der Formengeschichte des Melodrams anzunehmen. In der geistigen Welt des Melodrams „ist die ethische Substanz zu einer Art Deus absconditus geworden, der gesucht, postuliert und durch das Wirken der spirituellen Imagination in das menschl-

che Sein eingebracht werden muß“ (S.47). Was hier der Melodram-Begriff psychologisch an Genauigkeit gewinnt, droht er nun allerdings in historiographischer Hinsicht gleich auch wieder zu verlieren, denn das existentielle Postulat, das Brooks mit der geschichtlichen Negativität des Moralisch-Okkulten verknüpft, bleibt zweideutig. Konfrontiert mit einer geschichtlichen Welt, in der die alte moralische Ordnung in Auflösung begriffen ist, wird dem Unbewußten jener ‘Sinn’ zgedacht, den es nun in Wirklichkeit nirgendwo mehr gibt und der allein in den unbewußten Ersatzhandlungen noch fortzubestehen scheint. Für Brooks ist das Melodram zugleich Deutung der Sinnlosigkeit und Schlüssel zu erneuter Sinngebung (s.S.59f.).

Brooks beschreibt das Melodram als eine charakteristische Form der modernen Sensibilität, die sich aus ihrer Leere heraus konstruiert. Vor die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Film und Melodram schiebt sich somit die umfänglichere nach den Möglichkeiten und Grundlagen einer neuen Psychologie und einer anderen Geschichte. Wie sich zeigt, ist ‘das Melodramatische’ nur ein Mantelwort für sehr viele Gegenstände und Themen, es verweist auf die komplementären Begriffe der Geschichte und des Unbewußten, auf die kulturellen Ideen einer Psychohistorie und einer Ethik des Films, auf Projekte, die auf die Anfänge der Filmgeschichte zurückgehen und vielleicht in die Zukunft reichen. Schließlich aber verweist es auch zurück auf die Gründungsschwierigkeiten der Filmwissenschaft, sich auf diesem komplex gefaßten Theoriefeld selbst zu definieren. Kann die Filmwissenschaft überhaupt etwas anderes sein als das Symptom dessen, was sie untersucht?

Symptome lassen sich nicht rezensieren, nicht einmal besonders gut reflektieren, man kann sie allenfalls analysieren, indem man versucht, sie für das zu nehmen, was sie sind. Deshalb nur noch eine abschließende Bemerkung zu dem Zeitabschnitt, in dem die hier zusammengefaßten Texte entstanden sind. Zu den strukturellen Veränderungen, die sich in den vergangenen zwanzig, dreißig Jahren in der Filmindustrie beobachten ließen, gehört auch die zunehmende Tendenz, die Filmgeschichte theoretisierend aufzuarbeiten, aus dem Filmesehen selbst ein Studienobjekt und eine wissenschaftliche Disziplin zu machen. Eine Art betriebsamer Filmscholastik ist in dieser Zeit entstanden, und diese Entwicklung könnte darauf hindeuten, daß das Kino, entgegen allem äußeren Anschein, im Grunde zu einer Form auf der Suche nach sich selbst geworden ist. Das besondere Interesse für das Melodram in den siebziger Jahren hängt gewiß mit dem kulturellen Umbruch und mit dem Auftreten einer ‘Neuen Sensibilität’ in jener Zeit zusammen (Barthes, Marcuse, Susan Sontag über ‘Camp’). Damals begann man sich im Rückblick auf ein entschwindendes ‘klassisches’ Kino allmählich darüber klar zu werden, daß es eben diese Vorstellung des ‘Klassischen’ ist, die Probleme bereitet, und es zeichnete sich die Notwendigkeit ab, die Grundlagen dieses Kinomythos zu rekonstruieren.

Jürgen Ebert (Berlin)