

Herbert Schwaab

«Act without performance»

Stanley Cavells filmphilosophische Überlegungen zur Figur im klassischen Hollywoodkino

Unter den Philosophen, die sich mit Film befassen, sticht Stanley Cavell schon deshalb hervor, weil er sich in seinen filmphilosophischen Arbeiten fast ausschließlich auf den Unterhaltungsfilm des klassischen Hollywood konzentriert. Er bietet bereits damit ein wichtiges Korrektiv zu jenem Denken, das sich um Gilles Deleuze gruppiert und ganz in der Nachfolge des am Autorenkanon orientierten Meisters das ›bloße‹ Unterhaltungskino mit Verachtung straft. Zugleich kontrastiert Cavell auf produktive Weise mit einem anderen wichtigen Bereich der Filmphilosophie, in dem Ansätze der analytischen Philosophie von Vertretern wie Noël Carroll oder Murray Smith die Arbeiten der kognitiven Filmtheorie flankieren. Dieser Text möchte die Produktivität von Cavells Ansatz am Beispiel seiner Anmerkungen zur filmischen Figur verdeutlichen. Im Zentrum steht die These, dass Cavells Beitrag weniger darin besteht, eine Theorie der Figurenkonstruktion im Film zu liefern, als vielmehr eine Theorie für die richtige Wahl von Figuren oder von Momenten, in denen die Figuren spezifische mit dem Unterhaltungskino verbundene Existenzoptionen aufgreifen und mit Bedeutung ausfüllen.

Cavells erste dem Film gewidmete Arbeit, das erstmals 1971 publizierte Buch *The World Viewed*, beantwortet die Frage nach dem Status von Menschen, denen wir auf der Leinwand begegnen, folgendermaßen: «It is an incontestable fact that in a motion picture no live human being is up there. But a human *something* is, and something unlike anything else we know.» (Cavell 1979, 26). Cavells Satz weist auf den unvermeidlichen und banalen Aspekt der Differenz zwischen wirklicher und virtueller Existenz hin. Die Figur auf der Leinwand ist natürlich nicht lebendig. Aber die Kennzeichnung als ›menschliches Etwas‹ schränkt die Möglichkeit ein, sich von ihr zu dissoziieren. Hier findet sich jenes Verhältnis von Nähe und Distanz, das zu begreifen ein zentrales Anliegen der ersten filmphilosophischen Arbeiten Cavells darstellt. Das «displacement», die Versetzung des Menschen auf die Leinwand ermöglicht eine Distanz, die im Film als ›natürlich‹ erscheint und Raum für Gedanken eröffnet.¹ Dass dieses *menschliche Etwas*

1 «The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition» (Cavell 1979, 41f).

anders als alles ist, was wir kennen, erweist sich daran, dass es uns berührt und uns diese Differenz noch immer erstaunlich und bedenkenswert erscheint.

Cavell greift in der Bestimmung dieses Verhältnisses in seiner «Reflexion über die Ontologie des Films» (so der Untertitel der Arbeit) auf den Begriff des Automatismus zurück, der bereits von André Bazin in «L'ontologie de l'image photographique» (Bazin 1985) in den 1940er Jahren skizziert wurde und davor im Zusammenhang mit dem Begriff der *photogénie* in der frühen französischen Filmtheorie der 1920er Jahre eine wichtige Rolle gespielt hat. Cavell weist selbst darauf hin, dass vieles in *The World Viewed* die Wiederholung von Altbekanntem ist (Cavell 1979, 174). Gerade die Reartikulation von Begriffen und Ansichten gehört zum wichtigsten methodischen Werkzeug dieses vielleicht eigenartigsten Philosophen der Alltagssprache, der in der post-analytischen Philosophie zu finden ist. Daher beweisen diese Anknüpfungen nicht den Anachronismus seiner Theorieführung, sondern verdeutlichen eher, wie nachhaltig bestimmte Konzepte Auseinandersetzungen und Gedankenführungen nach sich ziehen können, weil sie, so könnte behauptet werden, unbewältigt bleiben.

Cavell ist an einer schriftlichen Extension der filmischen Erfahrung interessiert. Dass Kritik eine spezifische Interaktion zwischen einem Werk und der eigenen Erfahrung erlaubt oder gar erzwingt, ist ein frühes Motiv seiner auf Kants Ästhetik beruhenden alltagssprachphilosophischen Überlegungen (vgl. Cavell 1976a). Da die Erfahrung ein anderes materielles Korpus von Film erzeugt als etwa eine neoformalistische Analyse und vor allem als eine Perspektive zu verstehen ist, die versucht, die von einem Film in Erinnerung gebliebenen Momente zu verarbeiten, soll hier der Frage nachgegangen werden, ob ihre filmphilosophische Erkundung ein produktives Antidot zu einer sich allzu rational gebärdenden Filmwissenschaft darstellt, die den Blick für die primären Reize der *human something* zu verlieren droht. Daher stellt sich hier die Frage, was an der filmischen Figur und vor allem *welche* Figuren Cavell interessieren und Eingang in das filmphilosophische Korpus finden.

Cavell interessiert in *The World Viewed* unter anderem die Tatsache der Existenz des *menschlichen Etwas*, der filmischen Figur auf der Leinwand, und ihn interessiert wie die Subjektivität des Betrachters davon moduliert wird. Cavell weist (wie viele andere auch) darauf hin, dass sich der Schauspieler im Film vom Schauspieler im Theater unterscheidet, weil er weniger eine Figur verkörpert, als vielmehr seine Individualität einem Charakter leiht und mit diesem interagiert (Cavell 1979, 26f). Bazins Hinweis folgend, dass die Erfahrung von Film eine lang ersehnte Entlastung von der menschlichen Subjektivität bedeutet, umreißt Cavell in *The World Viewed* einen Vorgang der Entsubjektivierung, in dem für ihn das philosophische Potenzial von Film liegt. Der Begriff der

Entsubjektivierung bezieht sich unter anderem auf das Konzept des filmischen Automatismus, das die Abwesenheit eines künstlerischen Eingriffs in die aufnehmenden Funktionen des mechanischen Apparats von Fotografie und Film beschreibt. Er bezeichnet aber auch eine Dimension der Erfahrung von Film. Die unverfänglichere Form der Subjektivität, die der filmische Automatismus ermöglicht, findet sich auch durch die Leinwand behütet, die, wie Cavell beschreibt, zugleich immateriell, «so leicht wie Licht» erscheint (Cavell 1979, 24) und dennoch eine deutliche Grenze zeichnet: Der Schutz der Leinwand erlaubt «ungesehenes Betrachten», ohne dabei aber die Intensität unseres Bezuges zu den dargestellten Menschen und Objekten, die wirklich erscheinen, zu mindern. Der Effekt der Entsubjektivierung ist das Produkt einer intensiven Präsenz, die zugleich von Absenz geprägt ist und die einen metaphysischen Wunsch zu erfüllen scheint, zur Welt «an sich» vorzudringen, einen unverstellten Blick auf die Welt zu finden und dadurch eine als problematisch empfundene Form der Distanz des Menschen zur Welt zu therapieren (ibid., 102).

Aber was passiert mit diesen *human somethings*, die Filme und Gedanken gleichermaßen bewohnen? Ich möchte hier behaupten, dass in *The World Viewed* zunächst nicht viel mit ihnen passiert: Einige Anmerkungen zum Unterschied zwischen Schauspieler und Star oder zwischen Film und Theater, einige Kapitel zu spezifisch filmischen Figurentypen, die sich auf Baudelaires Typologie der modernen Welt beziehen, einige Hinweise auf die Möglichkeit der Improvisation im Film und die Überwindung der Theatralisierung der menschlichen Existenz, eine Kritik an dem Zynismus und der Gleichgültigkeit im modernen Kino und an den Filmen des *New Hollywood*, welche in Frage stellt, ob dieses überhaupt noch überzeugende, erinnerungswürdige Figuren auf die Leinwand bringt: «Neo-Hollywood is not a world», bemerkt Cavell und meint unter anderem damit, dass er sich die Gesichter der neuen Stars und Schauspieler nicht merken könne, dass es für ihn keinen lebendigen Zusammenhang wie im klassischen Hollywood mehr gebe, um die Gesichter einordnen zu können (Cavell 1979, 76). *The World Viewed* ist, das wird häufig unterschlagen, vor allem eine Arbeit, die versucht, den persönlichen Verlust einer unverfänglichen Beziehung zum Unterhaltungsmedium Film zu verarbeiten. Der Frage «What broke my natural relation to movies?» (ibid., XIX) schließt sich die Frage an, was klassisches und modernes Kino voneinander unterscheidet und wie Kino bestimmte Voraussetzungen verloren hat oder gar aufgeben musste, welche die Beziehung des Publikums zu Filmen grundsätzlich verändert haben. *The World Viewed* beschäftigt sich daher auch mit etwas, was man als die Krise der filmischen Figur bezeichnen könnte, und es ist in dieser negativen Sicht auch ein wenig limitiert: Es deutet die Potenziale der filmischen Figur im klassischen

Kino beispielsweise mit dem Hinweis auf Buster Keatons «philosophical mood of countenance» an, weil Keaton sich einer im Film von Objekten wie Menschen gleichrangig bewohnten Welt mit ebenso viel Gleichmut wie kunstvoller Eleganz anpasst (ibid., 37). Aber statt die philosophischen Potenziale dieser Existenzformen auszuloten, fixiert sich Cavell in seiner Argumentation darauf, dass Film einige Aspekte seines Automatismus, die den Figuren im Film ihre Überzeugungskraft gegeben haben, in Frage stellt, einerseits durch die filmische Moderne und eine rhetorische Vereinnahmung der Figur – ein Vorwurf, der vor allem den frühen Godard trifft –, andererseits durch die Aufdringlichkeit und Selbstbezüglichkeit des modernen Unterhaltungskinos, das sich seines Publikums nicht mehr sicher sein kann und immer wieder neue Anlässe für den Filmbesuch bieten muss. Es erfindet mit jedem Film sein Publikum neu, ähnlich wie sich die moderne Kunst dadurch auszeichnet, wie Cavell in der Einleitung zu *The World Viewed* mit Anklängen an Clement Greenberg und Michael Fried beschreibt, mit jedem neuen Kunstwerk die Frage nach der Kunst von neuem zu stellen. Das ist der Grund, warum Kunst, zumindest zum Zeitpunkt der Niederschrift von *The World Viewed* in den 1960er Jahren, im Zustand von Philosophie existiert (ibid., 14). Aber die philosophische Belastung der Kunst ist auch der Grund, warum Cavell sich für den klassischen Film als gerade jene Kunst interessiert, die das «Verhängnis der Moderne» abzuweisen vermochte.² Es gibt in Cavells Werk ein unverhohlenes Desinteresse für die filmische Moderne, bis heute nur von sehr wenigen Ausnahmen unterbrochen, dem ein umso intensiveres Interesse für das Gewöhnliche gegenübersteht. Dieses Interesse für das Gewöhnliche und damit für die Philosophie der Alltagssprache ist der Versuch, hinter die vermeintliche Geläufigkeit unserer Repräsentationssysteme zu gelangen, nicht um im Sinne der Ideologiekritik das aufzudecken, was die Sprache verbirgt, sondern um die Widerständigkeit des Gewöhnlichen und eine sich an deren Verleugnung ausrichtende Indifferenz zu fokussieren. Daher beschäftigt sich Cavell mit der Geläufigkeit des Repräsentationssystems des klassischen Hollywoodkinos, mit dem Kino, welches, auf den ersten Blick, die wenigsten Widerstände bietet und daher doch so unerforscht und unergründlich bleibt. Es ist auch am ehesten das Kino, in dem sich die Figur scheinbar ohne Konstruktion ihrer Figürlichkeit entfaltet, ein Kino, das ein Abbild der Welt liefert und von Menschen bevölkert ist, die «bekannt» sind.

2 Cavell beschreibt diesen Zusammenhang in *The World Viewed* folgendermaßen: «If film is seriously to be thought of as an art at all, then it needs to be explained how it can have avoided the fate of modernism, which in practice means how it can have maintained its continuities of audiences and genres, how it can have been taken seriously without having assumed the burden of seriousness» (Cavell 1979, 14f).

Die Reflexion auf das klassische Unterhaltungskino, die in der Trauerarbeit von *The World Viewed* nur sehr verhalten zu finden ist, findet ihre Intensivierung und Vollendung in den Essays von *Pursuits of Happiness* (Cavell 1981a) und von *Contesting Tears* (Cavell 1996). Und hier erst wird die Beschäftigung mit der Figur wirklich interessant. Den reflexiven Freiraum, den Film als «succession of automatic world projections» (Cavell 1979, 72) dem Betrachter gewährt, nutzt Cavell unter anderem, um eine in *The World Viewed* und den früheren Arbeiten allenfalls angedeutete philosophische Agenda zu entwickeln. Ich möchte hier die These formulieren, dass Cavells Auseinandersetzung mit der filmischen Figur nur im Zusammenhang mit dieser philosophischen Agenda zu verstehen ist, und dass es diese zu berücksichtigen gilt, damit Cavells Konzeption der Figur ihre Produktivität entfalten kann.

Das philosophische Projekt, welches Cavell seit *Pursuits of Happiness* explizit mit Film verbindet, ist das einer Wiedergewinnung des Gewöhnlichen, der Meisterung des menschlichen Hangs zur Weltverleugnung und der Therapie der fatalen Neigung der Abweisung der Menschlichkeit des Mitmenschen. Dass der Star im Hollywoodfilm seine Persönlichkeit einer Rolle leiht und seine Fähigkeit zur Improvisation ausspielt, bildet die Grundlage dafür, warum Cavell es sich erlaubt, eine Einstellung aus Leo McCareys Komödie *THE AWFUL TRUTH* (USA 1937) geradezu fetischistisch mit Bedeutung aufzuladen und ihr so etwas wie ein «Übermaß» an Realität zu verleihen. Cavell kommentiert diese Einstellung mit folgenden Worten:

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 Beschreibung ist Teil einer relativ neutralen Zusammenfassung aller Szenen des Films, mit der Cavell zur Orientierung des Zuschauers seinen Text «The Same and the Different» beginnen lässt, einen der Essays zu sieben klassischen Hollywoodkomödien, die er in *Pursuits of Happiness* unter dem Begriff Komödie der Wiederverheiratung zu einem Genre zusammenfasst. Ich werde versuchen, hier einigermaßen plausibel erscheinen zu lassen, dass Cary Grant seine Betrachter in dieser Einstellung ansieht, also zu einer Figur wird,

die einen aus der filmischen Erzählung hinausweisenden Blick auf uns richtet und sich damit auf unmittelbare Weise in unsere Lebenswelt einnistet. Film und Wirklichkeit verschränken sich über diese Figur und über diesen Moment auf transgressive Weise, eine Bestimmung, die im ersten Moment zugleich anmaßend und leer erscheint, die aber auf ein wichtiges Erscheinungsmerkmal von Film und vor allem dieses Films hinweist.

Der «viewer viewed», der betrachtete Betrachter, scheint deswegen den Blick auf die Zuschauer zu richten, weil er tatsächlich ein Betrachter im Sinne des Zuschauers ist. Cavell liest die komischen Abweichungen in der Screwballkomödie, die sich, wie vor allem im Fall von *THE AWFUL TRUTH*, auf den ersten Blick als eher konfliktarme Erzählungen darstellen, als Teil einer komplexen «inneren» Handlungslogik, in der es um die Aufarbeitung einer Asymmetrie zwischen der weiblichen und der männlichen Hauptfigur geht. An ihrem Ziel steht der «release from the circle of vengeance» (ibid., 109), die Befreiung aus einem Kreislauf gegenseitiger Vergeltung, der sich aus dem unausräumbaren Zweifel am Anderen ergibt, der seinerseits ein Symptom der Nichtzugänglichkeit des eigenen Bewusstseins ist. Jerry und die von Irene Dunne gespielte Lucy haben sich in diesem Film aus nichtigen Gründen und recht spontan getrennt und nutzen den Rest der ablaufenden Spielfilmzeit dazu, sich auf eine andere, «filmische» Weise ihrer Gegenwart zu versichern. Die für beide Seiten befriedigende Form dieser gegenseitigen Existenzbeglaubigung besteht darin, sich zu unterhalten: Sie inszenieren komische Situationen, die sie jeweils zu Betrachtern und Bewunderern des anderen machen, versetzen sich also gegenseitig in eine Rolle, die wir auch als Zuschauer im Kino einnehmen. Beginnend mit der kurzen Exposition gibt es keine nennenswerten Konflikte und Ereignisse mehr, aber unzählige Momente der Verstrickung des Zuschauers in die Handlungsanliegen des Films: Was sie, die Figuren unterhält, ist auch das, was uns unterhält. In diesem Sinne werden auch wir durch unsere affektive Teilhabe zu Objekten der Anerkennung, einer Anerkennung durch den Film, die der gegenseitigen Anerkennung der Figuren entspricht.

Die geschilderte Einstellung ist der zweiten Szene entnommen, die dieses gegenseitige Unterhalten vorführt. Jerry trifft zufällig Lucy in einem Club, den sie mit ihrem Verehrer, einem grobschlächtigen, naiven Ölbaron aus Oklahoma, besucht. Dass Jerry mit Emerson gesprochen den «Feiertag in seinen Augen trägt», ist Ausdruck seiner amüsierten Bewunderung für den Tanz der beiden, der Lucy offensichtlich äußerst peinlich ist. Die Kamera fängt Jerry für einen kurzen Moment in dieser frontalen Einstellung ein. Die nächste Einstellung offenbart deutlich, dass es in diesem Film um eine Schuss/Gegenschuss-Struktur des Anblicken und des Angeblickt-Werdens geht. Lucy reagiert auf

diesen genießenden, spöttischen Blick und nimmt die dabei ausgesprochene Herausforderung an, indem sie ihr Bestes gibt, neben dem plumpen Tanz ihres Partners einigermaßen gut auszusehen.

Cavell spricht in seiner Lesart des Films unter anderem von einer «comedy of dailiness» (Cavell 1981a, 240), um eine Alltäglichkeit der undramatischen Aneinanderreihung komischer Szenen in diesem Film herauszustellen, aber auch, um zu zeigen, wie das Komische innerhalb der Erzählung des Films dazu dient, den Alltag so zu verändern, dass er seine vermeintliche Ödnis und Leere verliert, die den Menschen an den Bedingungen seiner Menschlichkeit verzweifeln lassen. Im Bemühen um die Verarbeitung und Überwindung eines philosophischen wie lebensweltlichen Skeptizismus – ein zentrales philosophisches Anliegen Cavells, das dieser auch der Komödie der Wiederverheiratung zuschreibt –, geht es hier auch um die Anerkennung des anderen. Dementsprechend handelt der Film auch von der Wirklichkeit einer filmischen Figur, denn dieses Anliegen erhält nur dann seine Überzeugungskraft, wenn wir uns um diese Figuren sorgen, wenn uns ihr Schicksal nicht gleichgültig lässt. Um in den Überlegungen Cavells überhaupt eine Rolle spielen zu können, müssen die Figuren gar ein «glamouröses» Übermaß an Wirklichkeit für sich beanspruchen. Wenn es etwas in dem genießenden Blick von Cary Grant gibt, das Cavell von der Möglichkeit einer Blickinversion sprechen lässt, dann hat dies etwas mit der Überwirklichkeit oder Authentizität dieser Figur zu tun – oder zumindest mit der vom Film in irgendeiner Form ermutigten Möglichkeit, ihr diese Wirklichkeit zuzuschreiben.

Die Intensität der Authentizitätseffekte speist sich aus einer spezifischen Doppelexistenz des Stars im klassischen Hollywoodkino. Cary Grant ist zugleich Cary Grant und Jerry, und Irene Dunne ist zugleich Irene Dunne und Lucy, weil beide im Film selbst Unterhalter sind. Ihr Starsein wird an den Film zurückgebunden, sozusagen von dem sozialen Subsystem seiner erzählten Welt domestiziert. Es verliert dadurch den negativen Akzent von Fetischisierung und wird zum Gegenstand jener philosophischen Agenda, die Cavell in seinen Arbeiten zum Film setzt. Das in *The World Viewed* angedeutete «act without performance» (Cavell 1979, 153), durch das der klassische Film und seine Stars die menschliche Beziehung von der prekären Bedingung der Theatralität entlasten, findet in Grant und Dunne und den von ihnen ins Leben gerufenen Figuren ihre ideale Verkörperung.³ Die klassische Komödie liefert sozusagen den filmischen

3 Der Filmkritiker Robin Wood weist darauf hin, dass es eines der größten Verdienste des Regisseurs Leo McCarey gewesen sei, die Schauspieler am Set in eine Stimmung zu versetzen, die ihre Fähigkeiten zum Improvisieren zur Entfaltung brachte (Wood 1976, 13).

Idealfall eines *human something*, das die Überwindung widriger Lebensbedingung erfolgreich vorführt und gerade dadurch zum Vorbild wird, weil es ein anderes *human something* im Film unterhält und beide uns unterhalten. Dies ist zugleich auch die wichtigste Bedingung der gegenseitigen Anerkennung, die nicht auf einem Wissen um den Anderen basiert (denn ein solches Wissen würde ihn zum Objekt von Projektionen machen), sondern auf den Affekten eines Vergnügens, das sich mit der sinnlichen Präsenz des anderen begnügt.⁴

Auf eine ähnliche Weise, allerdings ausgestattet mit semiotischem Vokabular, hat Richard Dyer in seinen Arbeiten den Star als Effekt einer über den Filmtext hinausgehenden Intertextualität untersucht. Die Zirkulation des Wissens über eine Schauspielerin wie Judy Garland und die Anpassung der Figuren an dieses Wissen ist Teil einer Authentifizierungsstrategie, welche den Star zum Kristallisationspunkt von Fantasien, Vorstellungen und Wünschen werden lässt (Dyer 1993, 137f). Aber Starsein geht bei Dyer über die «Rhetorik der Authentizität» (ibid.) hinaus, da die Komplexität dieses Geschehens in der Verbindung von Figur und Individualität des Schauspielers Raum für Authentizitätseffekte lässt. Dyer bindet den Star an den sozialen Kontext seiner Zeit an und lässt ihn zum Vehikel des Ausdrucks der damit im Zusammenhang stehenden Wünsche werden: Dass ein Star wie Marilyn Monroe Charisma hat, steht damit in Verbindung, wie sie die Spannung und Widersprüche einer Zeit verkörpert und diese sozusagen stellvertretend für alle (sichtbar) aushält (Dyer 1991, 59). An diese für die Cultural Studies so wichtigen Gedankenführungen anknüpfend, lässt sich erklären, wie Grant/Jerry und Dunne/Lucy nahezu unverzüglich damit anfangen können, ihre mit der Starpersona verknüpften Fähigkeiten zum Entertainment (Irene Dunne als äußerst talentierte Sängerin und Tänzerin, Cary Grant als ehemaliger englischer Vaudevilleartist) im Film auszuleben. Dyer geht aber in seinen Arbeiten noch weiter und visiert ähnlich wie Cavell die philosophischen Implikationen von Unterhaltung an. In seinem wichtigen Text «Entertainment and Utopia» beschreibt er die philosophischen Mechanismen des Zeichenapparates des klassischen Hollywoodmusicals, das uns zwar nicht vermitteln könne, wie eine gesellschaftliche Utopie aussehen könnte, aber doch wenigstens, wie sie sich anfühle (Dyer 1993, 373).

Allerdings möchte ich an dieser Stelle einen Kontrast zu Richard Dyer in Cavells Auseinandersetzung mit dem Schauspieler und seinen Figuren deutlich machen. Cavells Lesarten von Hollywoodfilmen begnügen sich nicht damit,

4 Diese Unterscheidung von Wissen und Anerkennen entwickelt Cavell in «Knowing and Acknowledging», einem der wichtigsten seiner frühen Aufsätze zu Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* (Cavell 1976b).

die Konnotationen der Verheißung einer besseren Welt im Unterhaltungsfilm deutlich zu machen. Sie gehen auch über eine Lesart hinaus, die den Star im Zusammenhang mit soziopolitischen Kontexten als Verkörperung impliziter Konflikte und Wünsche sieht. Jerry trägt, mit den bereits zitierten Worten Emersons gesprochen, den Feiertag in seinen Augen. Cavells Verweis auf Emerson verdeutlicht die enge Verbindung der Anliegen von *Pursuits of Happiness* mit der Philosophie des Transzendentalismus und ihrer Vorstellung von Individualismus. Das von Cavell in *The World Viewed* beschriebene «Handeln ohne darzustellen», dessen Möglichkeitsbedingungen und dessen Bedrohung durch den modernen, theatralischen Film Cavell nur andeutet, findet seine philosophische Widerspiegelung in Ralph Waldo Emersons und Henry David Thoreaus Kampf gegen die Bedrohung der Eigensinnigkeit und Selbstbestimmtheit des Menschen durch den Konformitätsdruck der modernen Massengesellschaft im 19. Jahrhundert. Dass sich hinter der Rhetorik der Reden und Texte, die Emerson und Thoreau in erzieherischer wie therapeutischer Absicht an ihre Landsleute richteten, ein genuin philosophisches Motiv der Entdeckung und Wiedergewinnung des Gewöhnlichen verbirgt, ist seit dem 1972 erstveröffentlichten *The Senses of Walden* ein zentrales Thema Cavells (vgl. Cavell 1981b).

Wenn nun das Hollywoodkino, wie *Pursuits of Happiness* immer wieder deutlich werden lässt, zum Areal der Beglaubigung von Authentizität und Menschsein wird, dann hat dies nach Cavell damit zu tun, dass Hollywood durch eine undurchsichtige Wirkungsgeschichte mit der von Emerson und Thoreau mitbegründeten amerikanischen Kultur verbunden ist. Cary Grant wird zu einem hieratischen Bild des Menschlichen, des Menschen im Film, weil der Film in unmittelbarer intertextueller Beziehung zu den grundlegenden Texten der Transzendentalisten über Individualismus und Menschsein steht. Dieses Wissen bildet sich in der Einstellung von Grant ab, oder es lässt sich wenigstens mit einigem Nachdruck feststellen, dass es sich in Grants Gesicht abbildet. Wenn also diese Einstellung in Cavells Lesart geradezu von Bedeutung überzulaufen scheint, so hat dies mit der kulturellen Fundierung der amerikanischen Gesellschaft zu tun, nicht allein, woran sich der Unterschied zu Dyer festmachen ließe, mit dem sozialen Zusammenhang der 1930er und 40er Jahre und den sich in den Filmen dieser Zeit sedimentierenden Wünschen und Vorstellungen. Cavell bezieht sich darüber hinaus nicht allein auf einen gleichmütig obsessiven Effekt der *photogénie*, sondern er bindet den Effekt der Figur an eine Philosophie des Gewöhnlichen, die er in einem weitreichenden kulturellen Dialog über den menschlichen Hang zu Skeptizismus und zur Weltverleugnung entwickelt, den der amerikanische Philosoph bei Shakespeare beginnen lässt und in den er ne-

ben Emerson und Thoreau die englischen Romantiker, das Hollywoodkino, Heidegger, Freud und vor allem Wittgenstein einbezieht.

Was in ideologiekritischer Perspektive häufig als eine Ideologie des Individualismus im Hollywoodkino bezeichnet wird, steht also, wie Cavell verdeutlicht, auch in enger Beziehung zu einer philosophischen Deutung des Menschseins. Cavell stellt in der Beschreibung der geschilderten Einstellung aus *THE AWFUL TRUTH*, in den übrigen Aufsätzen in *Pursuits of Happiness* sowie neben weiteren Texten vor allem in den moralphilosophischen Filmvorlesungen, die in *Cities of Words* (Cavell 2004) versammelt sind, immer wieder die Frage, ob Film als Medium betrachtet werden kann, in dem Möglichkeiten der Verbesserung unserer Lebensformen anschaulich werden. Damit stellt er hohe Anforderungen an die filmische Figur. Indem er einen innerhalb von *THE AWFUL TRUTH* zu findenden Raum der Überschneidung von Film und Wirklichkeit zeichnet, setzt er sich wie Dyer letztlich auch mit der Frage danach auseinander, was eigentlich der Sinn von Unterhaltung und damit auch die Quelle unserer Faszination für Film und der von ihm geschaffenen Figuren ist. Daher lässt sich *THE AWFUL TRUTH* nicht nur als Abfolge komischer Szenen betrachten, die ihren halbherzig autorisierten Anlass in der Handlung nur darin finden, den Zuschauer zu unterhalten – in diesem Fall würden Handlung, Wahrnehmung der Figur und die komischen Effekte parallel laufen –, sondern auch als ein Film, in dem sich die komischen Dinge tatsächlich zuallererst für die Figuren selbst ereignen. Dass die Welt, die auf die Leinwand projiziert wird, für die Zuschauer nicht zugänglich ist – einer der zentralen Gedanken von *The World Viewed* –, verweist auf das Bewusstsein einer Unabhängigkeit der Figuren von den Betrachtern, die konstitutiv für die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Anerkennung ist. Es bleibt eine Fremdheit des Anderen bestehen, die es nicht zu verleugnen, sondern zu verarbeiten gilt, und Cavell liest die Filme als Verarbeitung und Bewältigung dieser Fremdheit, wozu die affektiven Reize der Komik einen wichtigen Beitrag leisten. Dass ist ein weiterer Grund dafür, warum Cary Grant als Jerry zum *viewer viewed* wird, warum sich sein Blick auf seine Zuschauer richtet, nicht weil es eine irritierende Frontalität gibt und sich die Blickachsen treffen, sondern vielmehr, weil Jerry für sich innerhalb dieses Filmes als *human something* Autonomie beanspruchen kann und weder Zuschauer noch Film über ihn verfügen. Unser Interesse an den Figuren bestimmt sich also einerseits über ihre Fähigkeit dazu, ihr Handeln nicht als das Produkt einer Darstellung erscheinen zu lassen, so dass also die Freude in Grants Augen keine gespielte Freude ist oder nicht als solche wahrgenommen wird, und andererseits über ihre besondere, überlebensgroße Individualität als Stars, die sich an ein philosophisches Anliegen anbinden lässt. Es ist also ein weitreichender

kultureller wie philosophischer Zusammenhang, der Jerry erst zu einem anerkennungswürdigen Gegenstand macht, zu einer lebendigen Figur, an der sich ein Nachdenken über Möglichkeiten des Menschseins entfalten kann.

Ob dadurch Cavells Zuschreibung von Bedeutung plausibel erscheint und damit erschöpfend erklärt ist, welcher Art die Beziehung des Zuschauers zu Jerry ist, kann durchaus in Frage gestellt werden. Aber zumindest liefert dieser Ansatz einen Kontrast zu anderen, vor allem kognitiven Ansätzen der Filmwissenschaft, die sich darauf konzentrieren, die vielfältigen Beziehung zwischen Figur und Zuschauer auf der Basis des analysierten filmischen Textes zu untersuchen, um beispielsweise wie Murray Smith in «Altered States» an dem Hitchcockfilm *THE MAN WHO KNEW TOO MUCH* (USA 1956) eine komplexe Struktur des Einfühlens in eine Figur («structure of sympathy») nachzuzeichnen, die sich auf die drei Qualitäten des Erkennens («recognition»), der Ausrichtung («alignment») und der Möglichkeit der Verlässlichkeit der Gedanken und Motiven einer Figur («allegiance») stützt (Smith 1994, 40f). Der Kontrast zu Smith besteht in der Vorstellung, dass die Identifikation mit der Figur nicht durch den Film und seine Angebote geleitet wird. Hitchcock spielt mit der Figur und den Erwartungen des Zuschauers, *THE AWFUL TRUTH* tut dies nicht. Die Identifikation findet sozusagen vor dem Film und nicht durch den Film statt. An einer Komödie wie *THE AWFUL TRUTH* lässt sich keine ausgeklügelte emotionale wie kognitive Ausrichtung des Zuschauers durch den Film entwickeln, und solche Komödien drohen daher, so mein Eindruck, aus dem Gegenstandsbereich der kognitiven Filmtheorie herauszufallen, deren Erkenntnis Anliegen sich andererseits an einem Hitchcock-Film besser bewähren. Man könnte behaupten, dass *THE AWFUL TRUTH* eine einzige Situation entfaltet, eine Aneinanderreihung von komischen Abweichungen. Die Beziehung des Zuschauers zu den Figuren wird wegen der Geläufigkeit des Hollywoodkinos durch die Überschneidung der Figuren mit der Starexistenz ihrer Darsteller am Anfang des Films geleistet, und von da an wird der Zuschauer immer in der gleichen Entfernung zu den Figuren gehalten. Cavell ist gerade daran interessiert, wie Film diese gleichbleibende Distanz aufrecht erhält, denn diese ist es, die den Zuschauer dazu einlädt, den Schutzraum der Leinwand und die filmische Differenz dafür auszunutzen, über die Figuren und über sich nachzudenken. Daher ist, im Wittgenstein'schen Sinne, das Interesse für die Tatsache, dass die Figur *ist*, bisweilen interessanter als die Frage danach, *wie* sie ist. Es bedeutet also nicht einen Rückfall in einen vorwissenschaftlichen Obskurantismus, wenn man die Auseinandersetzung damit, wie es zu einer bestimmten Erfahrung und Identifikation gekommen ist, einfach überspringt. Vielmehr handelt es sich dabei um eine spezifische Form der Fragestellung.

Ein Kontrast zwischen Cavell und der kognitiven Filmtheorie ergibt sich jedoch vor allem daraus, dass Cavells Arbeiten nicht das Produkt einer primär filmwissenschaftlichen Gedankenführung sind, sondern einer philosophischen Reflexion über unbewältigte filmische Eigenheiten. Ich möchte hier aber deutlich machen, dass diese Reflexion gerade auch vor dem Hintergrund filmästhetischer Veränderungen wichtig werden kann. Den Bezugs- und Ausgangspunkt von *The World Viewed* bildete, wie eingangs geschildert, eine «Krise der Figur», die immer problematischer werdende Existenz eines *human something*. Seit dem Erscheinen des Buches haben sich die Konstellationen des Kinos weiter verändert. Der kulturelle Zusammenhang, der eine produktive, philosophische «Fetischisierung» des Individuums erlaubt, und das Publikum des Kinos, das das Kino einst als alltagsnahen Raum eines beiläufigen Vergnügens begreifen konnte, haben sich mit verändert. «Now that there is an audience, a claim is made upon my privacy» (Cavell 1979, 11) schreibt Cavell in *The World Viewed*, ein Satz, mit dem er die weitreichenden Folgen einer vermeintlich banalen Veränderung der Vorführpraxis benennt, die in den 1960er Jahren die Zuschauer durch die Einführung fester Anfangszeiten in ein diszipliniertes Publikum überführte. Nicht von ungefähr stellt sich Cavell schon in der Einleitung zu seiner ersten Essaysammlung zum Film die Frage nach dem «Publikum der Philosophie» (ibid., XXVII) und daran anschließend auch immer wieder die Frage nach dem Publikum des Films. Die Räume, in denen die Begegnungen zwischen Film und Mensch stattfinden, haben sich verändert, weil Film entweder zur Kunst oder zum Ereignis geworden ist, und dabei ist die Beiläufigkeit der filmischen Erfahrung verloren gegangen.⁵ In diesem neuen Raum von Film ist das «act without performance», an dem Cavell so viel liegt, durch eine Theatralisierung der filmischen Figur oder durch eine Konzentration auf Überwältigungseffekte bedroht. Ansätze der kognitiven Filmtheorie erwecken häufig den Eindruck, diesen Veränderungen mit Gleichmut zu begegnen. Eine prägnante und überaus anschauliche Zusammenfassung der Tendenzen der Hollywoodästhetik von David Bordwell redet beispielsweise diese Veränderungen dadurch klein, diese Filme immer noch als Fortsetzung des klassischen Kinos, als Kino der «intensified continuity» zu betrachten

5 *The World Viewed* weist darauf hin, dass der ideale Zustand der Filmwahrnehmung den Zuschauer nicht als Teil eines Publikums begreifen lässt und damit die von Rousseau beschriebene, problematische Bedingung des Theaters, der Sanktionierung von Gefühlen durch Vereinbarungen, außer Kraft setzt. Film seit der filmischen Moderne als Kunst oder Ereignis zu erfahren, bedeutet, dass der Zuschauer zu einem Teil des Publikums wird und sich in seiner Subjektivität nicht mehr geschützt fühlt. Eben: «Now, that there is an audience, a claim is made upon my privacy» (Cavell 1979, 11).

(Bordwell 2002, 16). Bordwell mag damit recht haben, dass das Unterhaltungskino nicht daran interessiert ist, Anschlüsse zu verwehren und den filmischen Raum und seine Figuren zu dekonstruieren. Aber ein Film wie Alexis Proyas *DARK CITY* (USA 1998), den Bordwell wegen seiner extrem hohen Schnittfrequenz als ein Beispiel für dieses Kino anführt, zeigt auch, wie weit das Desinteresse an den Figuren in diesem Kino gehen kann und wie weit es tatsächlich davon entfernt ist, die Existenzoptionen des klassischen Hollywoodkinos anzubieten.⁶

Damit sehen sich die Filmwissenschaftler mit dem Anspruch konfrontiert, sich die Frage stellen zu können, wann eine filmische Figur wirklich unsere Aufmerksamkeit aufruft und uns so berührt wie Jerry in diesem Moment seiner Leinwandtransgression in *THE AWFUL TRUTH*. Wenn Cavells filmphilosophische Arbeiten eine Theorie darstellen, dann handelt es sich in diesem Sinne vor allem um eine Theorie der Objektwahl – die Wahl der richtigen Filme, der richtigen Momente und der richtigen Figuren. Er beschäftigt sich mit den Figuren und ihren Momenten, die in Erinnerung bleiben und durch die sich immer wieder dieselben Fragen nach dem, was Filme mit uns machen, auf neue Weise stellen. Ein kleine Auflistung solcher von Cavell beschriebener Momente soll dies deutlich machen: Claudette Colbert als Millionerin Ellie in Frank Capras *IT HAPPENED ONE NIGHT* (USA 1934), die die von der ‹berühmtesten Bettdecke der Filmgeschichte› in einem Hotelzimmer geschaffene Grenze zu ihrem von Clark Gable gespielten Begleiter Peter überschreitet und für einen kurzen, flüchtigen Moment durch die Weichzeichner der Kamera verwandelt, den Übertritt in eine andere Bildordnung und Existenzform andeutet – in Cavells Worten eine äußerst kundige Illustration der kantischen Philosophie, des Machtgewinns des Menschen durch die Einsicht in seine Begrenzung und gleichzeitig seines Wunsches, sie zu überschreiten und sein Menschsein hinter sich zu lassen (Cavell 1981a, 98f). Barbara Stanwyck als Stella Dallas in King Viders gleichnamigem Melodram von 1938, die, nachdem sie als von der Hochzeitsgesellschaft ausgeschlossener Gast an einem Fenster der Trauung ihrer Tochter beigewohnt hat, mit einem verklärten Blick auf den Zuschauer zu-

6 Rommey identifiziert einen tiefgreifenden und problematischen Narzissmus eines Genres von Filmen, in denen sich die technologischen Möglichkeiten von CGI mit einem Verschwörungsszenario verbinden. Die Möglichkeit der Generierbarkeit von Welten mündet häufig in ein Ende, an dem, wie in *DARK CITY*, die Hauptfigur Macht über die Welt gewinnt, was in einer Analogie stehe zu dem ästhetischen Triumph des Filmschöpfers, eine Welt aus digitalen Versatzstücken erstellen zu können, statt sie abzubilden (Rommey 1998, 42). Die Figuren werden, so könnte behauptet werden, gleichermaßen zu hilflosen Opfern der Technik wie der Narration.

schreitet, nicht, weil sie sich dem Glück ihrer uninteressanten Tochter geopfert hat, sondern weil sie, in Cavells Lesart, mit einem Akt der Emanzipation von ihrer Tochter und von der Mutterrolle im Sinne Emersons die Reise von der Konformität zum Selbstvertrauen vollendet hat. Das Ende der Reise mündet in eine Starwerdung, in dem Wissen, dass die Figur den Film verlassen darf und von diesem Moment und diesem Film an weitere Figuren ihre ideale Verkörperung durch Barbara Stanwyck finden werden (Cavell 1996, 219f). Bette Davis als durch eine Therapie «attraktiv» gewordene Charlotte Vale in *NOW, VOYAGER* (USA 1942), die auf einem Schiff einen Abschnitt auf einer ähnlichen Reise zur Ichwerdung erlebt, ihrem Verehrer ein Foto ihrer Familie zeigt und nach der Identität einer an den Rand gedrängten unglücklichen Existenz gefragt antwortet: «I am the fat lady with all the hair» – laut Cavell Ausdruck der Ironie von Existenz, von Sein, das immer im Werden begriffen ist. Bette Davis nutzt die transfigurative Kraft des Filmischen bis zum höchsten Grad aus, indem sie sich nicht in eine schöne Frau verwandelt, sondern das wird, was sie ist, nämlich Bette Davis (ibid., 122). Fred Astaire, der in Vincente Minellis *THE BAND WAGON* (USA 1952) auf äußerst subtile Weise eine Bewegung des Gehens in Tanzen und Sprechen in Gesang verwandelt. In einer weiteren Szene entzündet sich der euphorisierte Tanz einzig am Glanz seiner frisch geputzten Schuhe. In beiden Fällen überführt Fred Astaires Fähigkeit des unsichtbaren Übergangs und seine Allianz mit dem Gewöhnlichen den Alltag in überaus transgressive filmische Momente seiner Erlösung und Überhöhung und damit auch in eine «ekstatische Bestätigung von Existenz» (Cavell 2005, 239). Keiner dieser Filme spielt auf ostentative Weise mit den kognitiven und emotionalen Identifikationsressourcen seiner Zuschauer. Stattdessen arbeiten sie gekonnt mit den Überschneidungen zwischen Starpersona und Figur. Und dabei entstehen für die Reflexion äußerst ertragreiche und in der Erinnerung sehr lange nachklingende Figuren. Diese Figuren beanspruchen nicht nur den Raum der jeweiligen Filme, dem sie angehören, sondern sie beanspruchen einen weit darüber hinausreichenden Erfahrungsraum, der eben jene philosophische Maßlosigkeit in der Deutung ihrer suggerierten Menschlichkeit erfordert, die an dem Beispiel von Cary Grants Leinwandtransgression in *THE AWFUL TRUTH* deutlich werden sollte. Angesichts des Anspruchs, der sich an die auf diese Weise vorgeführten Existenzoptionen filmischer Figuren stellen lässt, und angesichts der Bedrohtheit dieser Existenzoptionen im Kino, erscheint der analytische Gleichmut, der sich bisweilen in der Filmwissenschaft auszubreiten droht, als unangemessen.

Literatur

- Bazin, André (1985) L'ontologie de l'image photographique. In: ders. *Qu'est-ce que le cinéma* (2. Aufl.). Paris: Les Éditions du Cerf, S. 9–17.
- Bordwell, David (2002) Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film. In: *Film Quarterly* 55,3, S.16–28.
- Cavell, Stanley (1976) *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- (1976a) Aesthetic Problems of Modern Philosophy. In: ders. (1976), S. 73–96.
 - (1976b) Knowing and Acknowledging. In: *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* (2. erw. Aufl.). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, S. 238–266.
 - (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (erw. Aufl.). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
 - (1981a) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
 - (1981b) *The Senses of Walden*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
 - (1996) *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
 - (2004) *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
 - (2005a) *Cavell on Film*. Hg. und eingeleitet v. William Rothman. Albany: State University of New York Press.
 - (2005c) Something out of the Ordinary. In: ders. *Philosophy the Day after Tomorrow*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, S. 7–27.
- Dyer, Richard (1991) Charisma. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hg. v. Christine Gledhill. London/New York: Routledge, S. 57–60.
- (1991) A Star is Born and the Construction of Authenticity In: *Stardom. Industry of Desire*. Hg. v. Christine Gledhill. London/New York: Routledge, S. 132–140.
 - (1993) Entertainment and Utopia In: *The Cultural Studies Reader* (2. Aufl.). Hg. v. Simon During. London/New York: Routledge, S. 317–381.
- Romney, Jonathan (1998) The New Paranoia. Game Pixels Play. In: *Film Comment* 34,6, S. 39–43.
- Smith, Murray (1994) Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema. In: *Cinema Journal* 33,1, S. 34–56
- Wood, Robin (1976) Democracy and Spontaneity. Leo McCarey and the Hollywood Tradition. In: *Film Comment* 12,1, S. 7–15.