

## Perspektiven

**Herbert Schwaab**

### Die Stimme des Films

Einige filmwissenschaftliche Gedanken zu Stanley Cavell und  
*Cities of Words*

In einer letzten Sommer erschienenen Rezension zu Michel Gondrys Film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), der in deutschen Kinos als *Vergiss' Mein Nicht* lief, bezieht sich Diedrich Diederichsen auf Stanley Cavell, einen der derzeit vielleicht wichtigsten Filmphilosophen. Cavell definiert in seinem klassischen Hollywoodkomödien gewidmeten Buch *Pursuits of Happiness – The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cavell 1981) ein Filmgenre, in dem auf die Entfremdung eines Paares die Aufhebung der Entfremdung durch eine Wiederverheiratung folgt. Diederichsen versteht Gondrys Film als eine Negation dieses Genres oder dieses Motivs, weil in ihm im Gegensatz zu diesen Komödien nicht die Geschichte eines Paares fortgesetzt, sondern mit psychotechnologischen Mitteln ausgelöscht wird (Diederichsen 2004, S.21). Dass Diederichsen Cavell zitiert, aber auch, dass ihm erst kürzlich im Mai 2004 in Frankfurt eine Tagung gewidmet wurde, sind Anzeichen für eine kleine Konjunktur dieses Autors in Deutschland nach Jahren relativer Obskurität. In den USA gehört Cavell jedoch schon seit Jahrzehnten zu den bekanntesten und wichtigsten Philosophen und auch in Frankreich wurden und werden zahlreiche seiner zentralen Werke übersetzt.<sup>1</sup> Wie Diederichsen Cavell zitiert, macht aber auf ein Aneignungsproblem aufmerksam. Er ist, obwohl er sich vorwiegend mit Unterhaltungsfilm des klassischen Hollywoodkinos beschäftigt, ein ausschlussfreudiger Filmphilosoph, der sich auf einen äußerst engen Korpus von wenigen Filmen (immer wieder) bezieht. Es lassen sich von dem, was er über diese Filme zu sagen hat, sehr leicht thematische Beziehungen zu anderen Filmen wie *Eternal Sunshine* herstellen. Aber bei Diederichsen und anderen, die sich auf Cavell beziehen, bleibt oft die wichtige Frage ungestellt, ob diese Filme überhaupt ‚gut‘ genug sind, eine ‚philosophische Stimme‘ aufzurufen, das heißt, ob sie durch ihre Unterhaltsamkeit, Nachhaltigkeit und Intensität es erlauben und ertragen, dass über sie und mit ihnen philosophiert wird. Was Cavell und uns dazu autorisiert, über einen Film nachzudenken und zu sprechen, bildet den Rahmen für die Ergründung eines filmphilosophischen Verfahrens oder eines Diskurses, der sich nicht in das Ghetto von Filmessayistik wegsperren lassen muss. Vielmehr kann diese Filmphilosophie auch als eine medienwissenschaftliche Methode oder wenigstens als eine Auseinandersetzung mit Methoden und unseren Beziehungen

zu Theorien verstanden werden, die so etwas wie eine Lektion in filmwissenschaftlicher Geduld erteilt.

### 1. *Cities of Words*: Film und moralische Imagination

Cavells 2004 erschiene Publikation *Cities of Words – Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*<sup>2</sup> bietet einen weiteren Anlass für eine Annäherung. Der Text basiert auf der ausführlichen und letzten Version einer bereits in den 80er Jahren begonnenen Vorlesungsreihe über Moralphilosophie, in der jeweils einer Vorlesung über einen Philosophen wie Kant, Platon oder Emerson<sup>3</sup> eine über einen Filmtext gegenübergestellt wurde. Der Text versucht die Erfahrung der einzelnen Vorlesungen, denen kein vollkommen festgelegtes Manuskript zugrunde lag, möglichst akkurat wiederzugeben (Cavell 2004, S.X). Das bringt so etwas wie einen ‚denkenden‘ Text hervor, der Gedanken im Schreiben und Sprechen entwickelt, aber auch verstehen lässt, was den Text sowohl anregend und lebendig wie bisweilen verwirrend und redundant wirken lässt. Aus filmphilosophischer Sicht ist *Cities of Words* allenfalls eine Vertiefung oder Ergänzung zu Cavells Arbeiten zum Film. Er folgt nicht nur vom Ansatz, leicht modifiziert, seinen in *Pursuits of Happiness* (1981) und *Contesting Tears – The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996) veröffentlichten Lesarten klassischer Hollywoodtexte, sondern er wiederholt auch (mit einer Ausnahme) den Kanon der dort betrachteten Filme.<sup>4</sup> Cavell gewinnt den wiedergelesenen Filmtexten nur selten neue Facetten ab, aber diese Lesarten leben auf besondere Weise von dem Nachdruck, den er ihnen zu geben versucht, um dabei deutlich zu machen, dass ihm diese Filme kostbar sind. Seine Eigenart einer überaus engen Fokussierung wird auch dadurch verdeutlicht, dass die Arbeiten über Filme Jahrzehnte nach einer ersten Begegnung als kindlicher oder jugendlicher Zuschauer im Kontext einer lebendigen, unwiederbringlich verlorenen Filmkultur der 30er und 40er Jahre entstanden sind. Er wartet so lange, bis er Worte findet, die Erfahrung umzusetzen. Dass die Philosophie nicht zuerst spricht, sondern erst dann, wenn sie dazu aufgerufen wird, ist ein Gedanke, der bei ihm immer wieder hervorgehoben wird (u.a. in Cavell 2004, S.186), und im Grunde sind seine Arbeiten eine Unterweisung darin, sich in ähnlicher Form mit Filmen, die oftmals unterschiedslos von einer Welle der Theorie überspielt werden, zu beschäftigen, auf die Stimme des Films zu hören und sie (und nicht die Theorie) sprechen zu lassen.

Cavell gründet seine Beschäftigung mit Moralphilosophie auf ein von Ralph Waldo Emerson inspiriertes Leitmotiv des ‚moral perfectionism‘.<sup>5</sup> Moralischer Perfektionismus beschäftigt sich mit dem Selbst und geht von dessen Veränderbarkeit und Unbeständigkeit aus. Cavells ‚Traum‘ von *Cities of Words* ist, dass jeder, der an dieser Unterhaltung mit den Texten Beteiligten im Dialog mit den Denkern und den Filmen ermutigt werden kann, sein Selbst so zu verändern, eine andere Perspektive auf die Welt und seine Beziehungen zu ihr zu finden (Cavell 2004,

S.316). Er diskutiert nicht mit den Argumenten der Moralphilosophie, auch wenn er zwei Prinzipien, ein deontologisches (z.B. Kant) und ein teleologisches (z.B. Utilitarismus) unterscheidet, sondern vielmehr damit, welches Bild die jeweiligen Denker von dem moralischen Leben zeichnen oder welche moralische Imagination sie ermöglichen. Moralischer Perfektionismus stellt keine Alternative zu diesen zwei Prinzipien dar, sondern versteht die Ressourcen dieser Einbildungskraft für das Moment einer Entscheidung zu nutzen, die versucht, sich selbst und damit anderen gerecht zu werden und so die Begrenzungen eines moralphilosophischen Schematismus zu überschreiten (ebd., S.11). An der Ausbildung dieser moralischen Imaginationen haben die von Cavell untersuchten Filme durch ihre Fähigkeit, ihre Betrachter zu berühren, einen großen Anteil:

„I could not understand my interest in them as unrelated to moral reflection [...]. [T]heir power is bound up in their exploration of a strain of moral urgency for which film's inherent powers of transfiguration and shock and emotionality and intimacy have a particular affinity.“ (Ebd., S.9)

Cavells Paarbildung von Philosophen und Filmen mag in *Cities of Words* bisweilen irritieren. Er will aber keine Beziehungen zwischen ihnen erzwingen, sondern lässt sie allenfalls anklingen. In *Pursuits of Happiness* wird auf die Notwendigkeit des unverbundenen (und unverfrorenen) Nebeneinanderstellens von einem Regisseur wie Frank Capra (oder seinen Filmen) und einem Philosophen wie Immanuel Kant hingewiesen, weil es ihnen jeweils in ihrem eigenen Genre, in ihrer eigenen Sprachform gelinge, etwas über die Beziehung zu der Welt zu sagen, was nur sie zu sagen verstehen (Cavell 1981, S.10). Cavell koppelt sich an die affektiven Ressourcen, die einer Erschütterung des Selbst und der Aufrechterhaltung seiner Veränderbarkeit dienen, von Filmen und von Philosophie gleichermaßen an. Texte, die, wie etwa *His Girl Friday* oder Platons *Der Staat*, auf ihre jeweilige Weise unerschöpflich erscheinen und immer wieder Neulektüren provozieren, leisten ihren Beitrag zu einem Denken über moralische Imagination (Cavell 2004, S.350). Cavell liest nicht nur Filme philosophisch, sondern auch Philosophie filmisch, so als ließen sich die Erinnerungen an lebendige Augenblicke der Begegnung mit philosophischen Texten mit denen vergleichen, die Cavell in seinen Filmlesarten immer wieder zu evozieren versteht. Die geforderte philosophische Tugend ist die einer ‚responsiveness‘ oder ‚philosophical alertness‘ wie es beispielsweise Timothy Gould in einer schwierigen Kennzeichnung einer Methode Cavells beschreibt (Gould 1998, S.57). In einer sehr eindringlichen Definition seiner Vorstellung von Philosophie in dem Aufsatz „The Thought of Movie“ spricht Cavell von Gedanken und Fragen, die den ‚normalen Menschen‘ ebenso wie den Philosophen bedrängen, die vernommen werden, wenn die Bereitschaft dazu aufgebracht wird, sie zu hören. Es handelt sich bei diesen Fragen etwa darum, ob wir die Welt oder

den anderen wirklich kennen, ob wir unseren Erfahrungen vertrauen können oder die hilflosen Objekte von Bedingungen sind, die wir nicht begründet haben. Das alles sind Fragen, die sich, wie Cavell in einer eleganten Anleihe bei Kant feststellt, der menschliche Verstand zwar stellen, aber nie beantworten kann (Cavell 1984a, S.9).

## 2. Exemplarität und Einsamkeit

In Cavells Arbeiten ist bis heute der Einfluss seiner Herkunft aus der analytischen Philosophie und besonders seine intensive Beschäftigung mit der Philosophie der Alltagssprache zu spüren. Diese kritisiert die Versuche der analytischen Philosophie eine wissenschaftliche Idealsprache zu konstruieren und setzt dagegen auf eine Rekonstruktion der alltäglichen Sprache. Für Cavell ist sie nicht nur eine Methode, auf einfachere Weise philosophische Probleme zu lösen, sondern er versteht sie als eine umfassende Transformation des Ansatzes von Philosophie.

Er stellt das ‚Besinnen‘ auf das, was wir über einen Gegenstand zu sagen geneigt sind, was Wittgenstein in seinen ‚Philosophischen Untersuchungen‘ eine grammatische Betrachtung nennt (ebd., § 90), als den zentralen Aspekt eines Verfahrens der Philosophie der Alltagssprache heraus. Es ist kein Verfahren, das beobachtet und beschreibt und den Gegenstand festzulegen versucht, sondern die eigene Erfahrung erforscht und sich auf ein interagierendes Verhältnis mit dem Gegenstand bezieht. Der Philosoph der Alltagssprache setzt sich, worauf Espen Hammer und Davide Spati in der Einleitung zu *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen* hinweisen, selbst als exemplarisch, nimmt seine Lebensform als Ansatzpunkt philosophischen Erforschens. Er gibt aber nicht vor, den Gegenstand auf eine Bedeutung festlegen zu können, denn in dieser Ergründung wird nur ein Moment einer Begegnung mit ihm abgebildet. Daher erfordert diese fragile, kontingente Form von Exemplarität immer die Suche nach einer ‚philosophischen Stimme‘, die Suche nach der Berechtigung, für Andere zu sprechen (Spati/Hammer 2002, S.8). Nur als unverfängliche Methode der autoritären Korrektur eines falschen Sprachgebrauchs betrachtet, kann das für den Sprachstil der Philosophie der Alltagssprache charakteristische ‚Wir‘ als ein aufdringliches ‚Wir‘ verstanden werden; so wie Cavell es begreift und in seiner ersten Essaysammlung *Must We Mean What We Say?* (Cavell 1976, erstveröffentlicht 1969) immer wieder hervorhebt, ist es ein fragiles ‚Wir‘. Es handelt sich dabei um einen Anspruch, der sich in den Raum eines philosophischen Textes stellt, welcher sich zwar methodisch auf die einzig zur Verfügung stehende Bezugsgröße stützt, auf ein ‚Ich‘, das zu einem ‚Wir‘ werden will, das in der Möglichkeit der Ablehnung dieses Anspruchs sich aber einer empfindlichen Einsamkeit aussetzt. Es geht nicht darum, etwas zu beweisen, sondern den Leser auf eine Weise zu überzeugen, dass er dazu gebracht wird, etwas für sich selbst zu beweisen oder zu erfahren (Cavell 1976, S.95f). Er kann und soll sogar, im Sinne einer Gleichsetzung von Methode

und Therapie bei Wittgenstein („Philosophische Untersuchungen“, § 133), durch die Lektüre verändert oder therapiert werden – ein Ansinnen, das Wittgenstein mit Freud gemein habe (Cavell 1976, S.2).

### 3. Die betrachtete Welt

Das 1971 erstveröffentlichte und 1979 erweiterte Buch *The World Viewed*, eine Auseinandersetzung mit der Ontologie des Films, führt mit den Mitteln der Philosophie der Alltagssprache eine bereits in *Must We Mean What We Say?* begonnene Beschäftigung mit Ästhetik und Kunst fort.<sup>6</sup> Marian Keane und William Rothman weisen in ihrer ausführlichen Studie *Reading Cavells The World Viewed* (Keane/Rothman 2000) auf die Eigenart eines Buches hin, das Filmstudium als Selbststudium begreift, dabei die eigenen Erfahrungen erforscht und andere dazu einlädt, ihre eigenen Erfahrungen zu erforschen und zu überprüfen (ebd., S.28). Cavell entwickelt so etwas wie eine Ontologie des Films in einer erinnernden Beschäftigung mit sich selbst, den meisten, damals noch schwach ausgeprägten Diskursen der Filmwissenschaft aus dem Wege gehend. Er erforscht als Philosoph der Alltagssprache den Kontext seiner Begegnungen mit Filmen. *The World Viewed* ist ein Buch der Erinnerung, das versucht, einem Jahrzehnte überspannenden inneren Dialog mit Filmen vor allem aus dem Grund eine Form zu geben, weil sie mittlerweile Bestandteil unserer Lebenswirklichkeit geworden sind: „We involve the movies in us. They become further fragments of what happens to me [...]“ (Cavell 1979, S.154). In Cavells Definition von Film artikuliert Kino unsere Beziehung zu ihm als eine „succession of automatic world projections“ (ebd., S.72). Jeder dieser Begriffe bezeichnet einen wichtigen, in *The World Viewed* behandelten Aspekt von Film: Das ‚Aufeinanderfolgen‘ meint die in Bildern dargestellte Bewegung und die Bewegung, welche durch Beziehungen zwischen Bildern – in der Montage, der Kadrierung und der Kamerabewegung – hervorgebracht wird. Der Begriff ‚Automatisch‘<sup>7</sup> stellt heraus, dass uns Film die Verantwortung für das Zustandekommen seiner Projektionen aus den Händen nimmt und so eine besondere Form von Entsubjektivierung ermöglicht. ‚Welt‘ bezieht sich auf ein Gefühl der überzeugenden Vollständigkeit des filmischen Bildes als Bild von Welt, nicht als Illusion oder etwas, was Welt ersetzt. ‚Projektion‘ verweist hier auf den Schutz, den die Barriere der Leinwand bietet: Sie lässt Welt als vollständig erscheinen, schirmt uns aber zugleich von Welt ab und macht uns für sie unsichtbar.<sup>8</sup> Dass Film uns ein Bild von Welt liefert und zugleich vor ihr schützt, darf nicht als Entmündigung, nicht als ein Ausschalten des Subjektsinns, das eine Immersion der Bilder erlaubt, verstanden werden. Film begrenze vielmehr unsere Sinnlichkeit, um uns Raum für Gedanken zu lassen (ebd., S.24) – und vor allem aus diesem Grund lohnt sich die Beschäftigung mit Film. Dass diese Definition nicht am Ende oder am Anfang steht, sondern, weder resümierend noch vorwegnehmend, in der Mitte, verleihe ihr, so Keane/Rothman, einen pro-

visorischen Status (Keane/Rothman 2000, S.139). Diese Vorläufigkeit, aber auch Widersprüchlichkeit durchzieht eine Arbeit, deren Sinn nicht gerade in übergroßer Diskurssicherheit besteht. Das Buch bezieht sich nicht nur erinnernd auf Erfahrung von Filmen und gewinnt daraus so etwas wie eine abwartende, vorsichtige, nach dem Film kommende Perspektive, sondern es findet vor allem seinen Anlass in der Kommentierung und Verarbeitung des Verlusts einer ‚natürlichen‘ Beziehung zu Film (Cavell 1979, S.1). Denn mit dem Entstehen eines selbstbewussten, künstlerischen Kinos spätestens seit den 60er Jahren wird unsere Beziehung zur im Film dargestellten Welt problematisiert, wodurch der Schutz der Leinwand verschwindet. Dass dieser Bruch mit einer filmgeschichtlichen Zäsur korrespondiert, lenkt davon ab, dass Cavells Beschreibung nicht als veränderte Bedingung von Film an sich verstanden werden darf, sondern als eine veränderte Bedingung für Cavell selbst, eine Veränderung der Bedingung des Zugangs zum Film, aber vor allem – was ein wichtiges und in der Kritik des Buches oft vernachlässigtes Thema von *The World Viewed* darstellt – eine Veränderung seines Publikums. Der moderne Film transformiert sein Publikum zum Beispiel deswegen, weil er ein Bewusstsein seiner Historizität als Kunstform entwickelt, weil er einem politischen Anspruch gerecht werden will oder weil er in Konkurrenz zu anderen Medien treten und künstlerisch oder sinnlich aufdringlich werden muss. Aus diesen und ähnlichen Gründen verliert er die Beiläufigkeit, die das klassische Hollywoodkino (für Cavell) haben konnte. Film erlaubt ungesehenes Betrachten, das sich aus der apparativen Tatsache des fotografischen und filmischen Automatismus ergibt und uns Welt zeigt und zugleich von ihr entlastet. Dieses ungesehene Betrachten hat nur so lange nicht die Konnotation eines prekären Weltbezuges, wie sich die Tatsache des Unbeteiligtseins nicht in den Vordergrund drängt. Der Kunstfilm oder das Ereigniskino lassen uns oft als Teil eines besonderen Publikums erscheinen und diese Tatsache bedroht unsere Privatheit als Betrachter: „Now, that there is an audience, a claim is made upon my privacy.“ (Ebd., S.11) Eine methodische Anweisung daraus könnte lauten: Wir müssen uns fragen, was unsere ‚natürliche‘ Beziehung zu Film bedroht oder immer wieder von neuem zerstören kann. Die Frage danach, ob ein Film immer noch diese Privatheit sichert, durch die Form etwa, wie er, auf unrhedorische Weise, überzeugt, wie er unsere Erwartungen durchkreuzt, wie er uns (im Fernsehen etwa) beiläufig und zufällig begegnen kann, erfordert es, immer wieder die eigene Beziehung zu Film zu überprüfen – im Austausch mit, aber auch in Distanz zu Cavells *The World Viewed*.

#### 4. Das Sprachspiel des ästhetischen Urteils

Seit *Must We Mean What We Say?* bezieht sich Cavell immer wieder auf § 7 und 8 von Kants *Ästhetik Kritik der Urteilskraft*, worin jener eine Art Anomalie des Sprachspiels des ästhetischen Urteils schildert: Wenn wir von Schönheit

sprechen, beziehen wir uns, ähnlich wie bei dem Geschmacksurteil, nur auf unsere Subjektivität, wollen dieses Urteil aber zugleich jedem anderen, wider besseren Wissens, ansinnen. Dieser unvermeidliche Anspruch einer unmöglichen Überschreitung von Subjektivität findet, so Cavell im Anschluss an Kant, seinen Ausdruck in den Mitteln der Darstellung einer Kritik, die überzeugen will und sich zu anderen in Beziehung setzt, die Reichweite eines Urteils für sich und für andere erforscht und Einstimmung in dieses Urteil fordert, auch wenn sie genau weiß, dass sie dies nicht fordern kann (Cavell 1976, S.88f). Dieses Sprachspiel hat also zwei Ebenen: der Bezug auf etwas, was uns, ohne hinreichende Gründe angeben zu können, auf unmittelbare Weise überzeugt oder gefällt und der Wunsch dieses Gefallen mitzuteilen, zum Ausdruck zu bringen, daran eine Handlung anzuschließen oder daraus eine Handlung abzuleiten. Es geht hier, mit Kant gesprochen, auch um Autonomie, den Versuch, eigene Worte zu finden und zu autorisieren. Das stellt gleichermaßen Anforderungen an einen ästhetischen wie ethischen Diskurs, was Cavell mit Emerson, einem Philosophen, der eine fragile, gesellschaftlich bedrohte Form von Autonomie erforscht, als ‚speaking with necessity‘ bezeichnet (Cavell 2004, S.31).<sup>9</sup>

Cavell nennt in *Cities of Words* zwei Gründe, warum es sich lohnt, sich mit Filmen immer wieder auseinander zu setzen: Der erste Grund lautet, dass er sie, im Sinne von Kants Beschreibung des ästhetischen Urteils, als bedeutend oder als gut bestimmt und dass er von Anderen fordert, mit ihm darin überein zu stimmen. Dem Urteil liegt ein Vergnügen zugrunde, dass geradezu dazu zwingt, mit anderen geteilt zu werden. Der zweite Grund lautet, dass diese Werke beweisen, dass sie ‚interpretierbar‘ sind, dass der Urteilende dazu fähig ist, Rechenschaft über dieses Vergnügen zu geben, welches sich in Beziehung zu den unzähligen signifikanten Details eines ‚unerschöpflich‘ erscheinenden Werkes setzt (Cavell 2004, S.238f). Dass diese Aufmerksamkeit für Details im Film besonders gefordert ist, erklärt sich aus dessen Fähigkeit, der Flüchtigkeit eine Permanenz zu verleihen: „[...] everything passes and nothing is lost“ (ebd., S.402). Kritik wird hier auch als eine einfache Frage danach verstanden, warum Dinge, Worte und Gesten genau an dieser Stelle zu finden sind, warum uns Übertreibungen als normal erscheinen können, warum uns dieser Blick gefangen hält, warum ein beiläufig gefallener Satz so viel Nachhall haben kann – Fragen, die allerdings nur eine sich dem Film anschließende Darstellung und keine Antwort finden können.

## 5. Unterhaltung und Glück

Die Klassiker der Komödie und des Melodramas sind in der Tat unerschöpflich, das heißt, sie scheinen eine solche unterhaltende Bedeutungsfülle zu haben, dass sie es ertragen und fordern, immer wieder gesehen und interpretiert zu werden. Mit Cavell in *Cities of Words* den Test dieser Unerschöpflichkeit zu machen, kann

nur empfohlen werden. Dass diese Filme die Produkte eines eher künstlerisch unambitionierten Unterhaltungskino sind, interessiert Cavell genauso wenig, wie genau zu bestimmen, woher die Intelligenz dieser Filme kommt und was sie und uns autorisiert, über Welt nachzudenken. Ihm reicht der Hinweis auf eine ‚transzendente Kombination‘ von Drehbuch, Schauspielern, Technikern, Regisseuren und Konventionen, die vom Studiokino Hollywoods ermöglicht wurde (ebd., S.239). Die im Genre der ‚Hollywoodkomödie der Wiederverheiratung‘ zusammengefassten sieben Filme haben weniger etwas über Moral im Sinne von Handlungsanweisungen zu sagen, sondern über Glück, über den Wert des Lebens (ebd., S.9). Dieses öffentliche, gesellschaftliche Gut wird in den Komödien über den verdichteten Raum der privaten Beziehung einer Ehe verhandelt und über Film werden wir nachhaltig mit dieser Miniatur einer glücklichen Gesellschaft bekannt gemacht.

Die Filme erforschen das philosophische Thema des Skeptizismus. Dieser stellt bei Cavell einen wichtigen Motivkreis dar, der von Wittgensteins Spätphilosophie abgeleitet wird und im Menschen zwei konfligierende Stimmen identifiziert: eine, die das Gewöhnliche, das Kontingente akzeptiert, und eine (philosophische) Stimme, die Begrenzungen überschreiten will und sich damit vom Menschlichen entfremdet. In der Miniatur der Ehe oder eines unterhaltenden Zusammenseins beschäftigen sich die Paare der Filme mit einer ihr Zusammenleben bedrohenden Entfremdung. Sie zieht einen Bruch nach sich, der eine Veränderung ihrer Beziehung durch das Unterhaltende und das Komische erfordert, in der der Skeptizismus als Fremdheit des Anderen akzeptiert und gemeistert wird. Ziel dieser Filme ist die Verwandlung des Alltags in ein permanentes Abenteuer, mit unzähligen Slapstickkatastrophen, mit der in ihnen zur Schau gestellten Liebe zu Kommunikation um der Kommunikation Willen und der permanenten Freude an der gegenseitigen Gegenwart, was etwa in einem Film wie *The Awful Truth* zu bewundern ist: Cary Grant und Irene Dunne verschaffen sich darin ständig die Gelegenheit dazu, sich etwas vorzuspielen und sich zu unterhalten, als wären sie die Betrachter ihres eigenen Films. Das Lachen, das Cavell in *Pursuits of Happiness* beschreibt, ist nicht ein Lachen der Aufhebung, der Negation oder der Kompensation (wie es in vielen Komödientheorien unter anderem unter Rückgriff auf die Konzepte von Michail M. Bachtin beschrieben wird), sondern ein Lachen, das die Lebensform verwandelt und fortsetzt und uns als Betrachter mit etwas unterhält, was die Figuren in den Filmen selbst unterhält. Die Paare finden etwas, was Cavell „happiness without a concept“ bezeichnet (Cavell 2004, S.361). Es handelt sich um ein Glück, das sich gesellschaftlichen Konventionen, aber auch der Neigung, den anderen zum Objekt von Projektionen zu machen, entzieht. Ein Grund dafür, warum Henry Fonda in *The Lady Eve* in jede sich ihm bietende Slapstickfalle stolpert, ist eben die Notwendigkeit der Erschütterung seines weltfremden, fälschen Idealismus. Der Grund für das kindliche, exaltierte, unverständliche Verhalten von Cary Grant und Katherine Hepburn in *Bringing up Baby* ist der Versuch

einer Rückkehr in den unbedingten, zeit- und begriffslosen Raum der Kindheit. Cavell entschlüsselt in *Pursuits of Happiness* eine komplexe Handlungslogik von Filmen, die in der Filmwissenschaft als Produkte eines unscheinbaren Kinos, dem diese Unscheinbarkeit allein schon durch den Begriff des hollywoodprägenden ‚invisible editing‘ eingeschrieben ist, erst sehr spät Beachtung gefunden haben. Ein wichtiger, aber zu selten beachteter Beitrag Cavells zur Filmwissenschaft stellt seine Beschäftigung mit dem Populären dar, seine Ergründung des Phänomens der Unterhaltung als die Erscheinung einer überaus transgressiven Beziehung von Film und Betrachter.

## 6. Das Terrain des Gewöhnlichen und der Unterhaltung

Es gibt etwas, das an diesen Filmen, die so kostbar und so nahe erscheinen können, irritiert, und diese Irritation hat mit ihrer Affinität zum Alltag zu tun:

„[T]he difficulty in 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.“ (Cavell 1981, S.41f.)

Erfahrung zu erforschen und mitzuteilen ist das Motiv einer amerikanischen Philosophie, die Cavell in der Beschäftigung mit den Transzendentalisten Emerson und Thoreau zu rekonstruieren versucht. Diese Diskussion knüpft an Motive des Gewöhnlichen bei John L. Austin und Wittgenstein an und findet ihre Fortsetzung in den Filmlektüren. Die Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen kann als Anleitung zu einer durch die Begegnung mit dem Bekannten gesicherten Irritation und Erschütterung des menschlichen ‚Narzissmus‘ verstanden werden, die ihre Impulse in einer von Emerson beschriebenen Zuwendung zum Alltag findet:

„I ask not for the great, the remote, the romantic: what is doing in Italy and Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common. I explore and sit at the feet of the familiar, the low.“ (Emerson 1888, S.333)

Es geht hier nicht um eine Kontrastierung von Natur und Kultur, sondern eher um eine philosophische Perspektive, die mit dem Blick auf die Dinge verbunden ist, welche, wie Wittgenstein es beschreibt, „durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen sind“ („Philosophische Untersuchungen“, § 129) und sich so unentwegt unserem Zugriff entziehen. Vielleicht erklärt die Affinität zum Gewöhnlichen, warum Unterhaltung irritiert, warum sie so oft als etwas verstanden wird, was

gerechtfertigt, erklärt oder entschuldigt werden müsste, als verdecke sie den Blick, den sie eigentlich erst ermöglicht. Der Schwierigkeit, das Vergnügen von Filmen zu beschreiben, begegnet Cavell mit der Forderung, es nicht als eine dem Film hinzugefügte Eigenschaft zu verstehen, die seine Inhalte und damit die Auseinandersetzung mit ihm unberührt lässt, sondern als eine Eigenschaft, die untrennbar von seinem Gegenstand, unserer Beziehung zu ihm und damit auch von seiner Lesart ist:

„[...] pleasure in an object is not a determinate property of a work of art, like its size or color, but is something *to be* determined by the kind of analysis of an object we accept of criticism; determining it is a task, of description, of connection.“ (Cavell 2004, S.361)

Kritik erfordert eine Erforschung des Werks, die mit der Erfahrung interagiert und das Werk fortführt. Im besten Fall sind Cavells ‚readings‘ von Hollywoodfilmen nicht nur Beschreibungen der so schwer zu beschreibenden Eigenschaften von unscheinbaren, gewöhnlichen Filmen, die keine künstlerischen, auffälligen Einstellungen haben, an die sich ästhetische Diskurse leicht anschließen ließen (was vielleicht die filmwissenschaftliche Konjunktur von Genres wie dem der Dogma-Filme erklärt, die zwar auffällig sind, aber bisweilen auch unerträglich banal sein können), sondern Fortsetzungen des Vergnügens an diesen Filmen, die zugleich (philosophische) Ergründungen des Wesens dieses Vergnügens sind.

Das deutlichste methodische Merkmal von etwas, was sich selbst nicht unbedingt als Methode begreifen will, ist Cavells Vorstellung davon, dass wir nicht die Leser eines Textes, sondern ein Objekt des Blickes des Textes sind (Cavell 1984b, S.52), also von ihm gelesen werden – eine Vorstellung, die Cavell zum ersten Mal sehr deutlich in „The Politics of Interpretation“ als Kritik an Stanley Fishs analytischer Literaturtheorie und Paul de Mans Version des Dekonstruktivismus entwickelt. Philosophie sei für Cavell, so Timothy Gould, eine Methode des Lesens oder des Hörens, der Ausbildung einer Sensibilität für die Stimme des Textes (Gould 1998, S.131). Cavell lässt sich dementsprechend auch als Philosoph beschreiben, der Empfindlichkeit fördert, der uns mit Hilfe des Gewöhnlichen und Populären (von Hollywoodfilmen) auf ein unsicheres Terrain führt, auf dem wir, von keiner Institution der Kunst gesichert, von unserer Subjektivität entlastet, zum Denken befreit werden und uns von den Texten ansprechen lassen.<sup>10</sup> Daher ist Cavell auch ein Philosoph, der, im Unterschied zu den Cultural Studies, für die Auseinandersetzung mit Populärkultur nicht die Kompetenz des Öffnens von Texten fordert, sondern die Fähigkeit, sich ihnen so auszusetzen, dass sie zum Sprechen gebracht werden und dass das ihnen abgerungene Wissen nicht allein als eine Einschreibung eines Diskurses, als Produkt einer Theorie erscheint.

## 7. Das Melodrama der Philosophie

Anders als in *Pursuits of Happiness* findet sich in dem 1996 erschienenen *Contesting Tears*, das ein dem Genre der ‚Komödie der Wiederverheiratung‘ verwandtes Genre des ‚Melodrama der unbekanntenen Frau‘ definiert, eine für Cavell relativ sorgfältige Diskussion anderer Theorien. Er versteht seine Lesarten von Melodramen explizit als Gegenlektüren, die andere Lektüren, vor allem die der feministischen Filmtheorie, herausfordern sollen (Cavell 2004, S.271). Er setzt sich hier mit einem Diskurs auseinander, adaptiert und prüft dessen Begriffe und versucht darin seine Gedanken zu artikulieren. Notwendigerweise bezieht sich das auch kritisch auf die Methoden des Neostrukturalismus, auf die zahlreichen Möglichkeiten, den Text zu öffnen und dessen hintergründige Botschaften deutbar zu machen. In der feministischen Filmtheorie ist (oder war) dieser Diskurs oft eingebunden in eine herablassende Perspektive dem sogenannten ‚woman’s film‘ gegenüber, in dem Frauen, wie es etwa Laura Mulvey (1991) beschreibt, auf vielfältige Weise zu Opfern defizitärer Blickstrukturen werden können, oder sie können, was in Mary Anne Doanes Konzept der Überidentifikation dargestellt wird, zu einer falschen Form der Identifikation mit dem Bezeichnenden statt mit dem Bezeichneten verführt werden (Doane 1987, S.1). Das Melodrama kann aber auch als Ausdruck einer Sprachkrise und einer Sprachkritik verstanden werden, die Cavell folgendermaßen beschreibt: „It is like searching for the power of a word when the conditions of language have been lost“ (Cavell 1996, S.42). Er betrachtet die Frauen in diesen Filmen, im Gegensatz zu einer herablassenden Perspektive der Theorie, deswegen nicht als Opfer, weil das, was sie tun, als eine philosophische Beschäftigung mit Möglichkeiten der Identitätsbildung oder -artikulation unter negativen Voraussetzungen verstanden werden kann. Er liest beispielsweise den Film *Gaslight* als eine Kommentierung des Cogito-Arguments von Descartes in der Interpretation von Emerson. In einem seiner wichtigsten Texte – „Selbstvertrauen“ – spricht Emerson von der Furcht des Menschen davor, ‚Ich denke‘ oder ‚Ich bin‘ zu sagen (Emerson 1983, S. 56f.). Er ruft im Anschluss daran zur Formulierung einer Art performativen Ichs auf, bei der die Tatsache der Artikulation wichtiger ist als die von Descartes betonte Referenz auf eine innere Instanz. Auch die von ihrem Mann manipulierte Sängerin in *Gaslight* traut sich nicht mehr, dieses ‚Ich bin‘ zu sagen, ihrer Stimme und ihren Erfahrungen zu trauen. Am Ende artikuliert sie in einer Arie ihre buchstäblich ‚verrückte‘ und versetzte Existenz, in der sie einen Wahnsinn und damit einen Ausschluss akzeptiert, welcher ihr wenigstens die Möglichkeit gibt, sichtbar zu werden, zu existieren, zu kommunizieren (Cavell 1996, S.71). Im Kontrast zu einem zeichentheoretisch attestierten Skeptizismus, in dem es eher die Leistung des Lesenden ist, die Vieldeutigkeit von Zeichen zu erkennen, operieren die Frauen der Melodramen auf selbstbewusste Weise mit Zeichen. Das zeigt sich auch in Bette Davis ‚campness‘, der Pflege ihrer Eigenheiten in *Now, Voyager*, die ihr gestattet, sich

hinter einer enigmatischen Sichtbarkeit zu verbergen. Für Cavell beschreiben diese Filme den Prozess einer Subjektwerdung unter widrigen Bedingungen, in der sich die Figuren, wie Cavell es mit Emerson beschreibt, zu einer Reise vom Konformismus zum Selbstvertrauen aufmachen (ebd., S.220).

Eine der Lehren aus der ‚Komödie der Wiederverheiratung‘ ist, dass Ehe immer Scheidung ist (Cavell 1981, S.103); eine der Lehren des ‚Melodramas der unbekanntten Frau‘ ist, dass wir alle ‚out of place‘ sind, wir aber auch dann unseren Platz finden müssen und finden können, wenn uns kein Platz zugestanden wird, wir auch dann sprechen können, wenn uns eine gemeinsame Grundlage des Sprechens entzogen worden ist (Cavell 1996, S.135).

## 8. Filmwissenschaft: Theorie und Kindheit

Vielleicht wäre es besser, bei *Eternal Sunshine* nicht wie Diedrichsen von einer Negation der ‚Komödie der Wiederverheiratung‘ zu sprechen, sondern von einer Modifikation des ‚Melodramas der unbekanntten Frau‘, in dem es, so Cavell, keine lebendige Vergangenheit eines Paares gibt, sondern eine ‚frozen past‘, eine belastende, unheimliche Vergangenheit, die sich der Gegenwart ständig einzuschreiben versucht (Cavell 2004, S.109). Die Vergangenheit ist in *Eternal Sunshine* buchstäblich ausgelöscht, aber sie lastet als Tatsache ihrer Ausgelöschtheit auf Figuren, die versuchen, sie aus flüchtigen, wiederkehrenden Fragmenten zu rekonstruieren und festzuhalten, was das ergreifendste und melodramatischste Moment eines schwer zu klassifizierenden Filmes darstellt. Aber autorisiert dieser Film solche Gedankengänge? Cavells Lesart von Rohmers *Conte d'Hiver* in *Cities of Words* stellt eine große Ausnahme dar. Sonst hat Cavell eine große Abneigung dagegen, sich mit neueren Filmen zu beschäftigen, was er unter anderem damit erklärt, dass sie ihre Motive den Lesern aufdrängen, aber kein ausreichendes Interesse für ihre Figuren aufbringen (ebd., S.153), sich also als interessant ausgeben, noch bevor sie berührt haben. Cavell betont häufig, dass kein Ereignis in einem Film so wichtig ist wie der Film selbst (Cavell 1981, S.207), das heißt, wir dürfen Film nicht auf die allzu sichtbaren, naheliegenden Motive reduzieren, wir dürfen die tiefgreifende Irritation, die er uns zufügen kann, nicht übersehen. Film fordert eine Auseinandersetzung mit einem Text, der erst durch seine intensive Bezugnahme auf seinen Leser seine nachhaltige Unerschöpflichkeit anzeigt, was auch bedeutet, dass er nicht unbedingt unter der Laborsituation der Filmwissenschaft betrachtet werden soll und einer gewissen Theorievergessenheit bedarf. Allerdings stellen die verspielten, theoretisch fundierten Filme der Postmoderne massiv in Frage, ob es einen unvorbereiteten Zugang zu Film geben kann. Die Filme scheinen durch ihren Detailreichtum geradezu den wissenschaftlichen, durch die DVD vereinfachten Blick zu fordern. Gegen den voraussetzungsvollen Blick verteidigt Cavell eine kindliche Form des Zugangs zu Film: Film hat, wie in *The World Viewed* beschrieben, seine Herkunft in der Magie (nicht in der Kunst

oder der Religion) (Cavell 1979, S.39), oder, wie Cavell in *Contesting Tears* in einer Kritik an der psychoanalytischen Filmtheorie formuliert, er affiziert unsere Sinne im Stadium des Kindlichen, bevor die Arbeit der Subjektwerdung vollendet wurde (Cavell 1996, S.209). In dem 2003 veröffentlichten *Movie Mutations*, einer Auseinandersetzung mehrerer Filmkritiker mit dem Status einer problematisch gewordenen Cinephilie, weist Jonathan Rosenbaum mit Serge Daney darauf hin, dass es, um die narzisstische Krankheit der Cinephilie zu heilen, wichtig sei, das Kindliche (die Liebe, die Faszination) mit dem Erwachsenen (dem Wissenschaftlichen, dem Politischen) zu versöhnen (Rosenbaum/Martin 2003, S.187). Dies beschreibt auch ein Verhältnis von Theorie und Vergnügen. Cavell hilft uns dabei, eine kindliche Unverfänglichkeit wieder zu finden, abzuwarten, bis unsere Stimme wirklich vom Film aufgerufen wird und dann erst Theorie und Philosophie zu bemühen. In einer Zeit, in der sich Institute der Medienwissenschaft überall in nie gekannter Hektik formieren und man weniger denn je den Eindruck hat, zu wissen, was eigentlich unsere Gegenstände sind, denen aber umso mehr, ihr leeres Terrain absichernde Theorien gegenüberzustehen scheinen, ist diese Lektion in Liebe und Geduld eine überaus wertvolle, die auch von *Cities of Words* erteilt wird. Die kindliche Begeisterung, die das Erlebnis so unterschiedlicher Filme wie einer klassischen Hollywoodkomödie, eines Melodrams oder *Eternal Sunshine* begleiten kann, autorisiert die Stimme, die sich darüber artikulieren will. Das Vergnügen – und nur das Vergnügen allein – zwingt mich, über sie zu sprechen und dieses Vergnügen mit anderen teilen zu wollen. Der Film, der auf so ergreifende Weise die Versuche eines Paares schildert, einen aus Erinnerungsfragmenten bestehenden Raum ihrer Beziehung zu schaffen, Zeit wiederzufinden und zugleich auszulöschen, erträgt Diedrichsens Kontrastierung mit Cavells Genredefinition. Er fordert und erträgt jedoch noch unzählige andere Gedanken und Projektionen, wissenschaftliche Verarbeitungen, Theorieanschlüsse, Fortsetzungen des Vergnügens am Film in einem Text – Der Film erfordert, diesen in einer ausführlicheren Form nachzugehen, als es hier geschehen kann.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Mit einer Ausnahme, *Autobiografische Übungen* (Berlin 2002a), einer Übersetzung von Cavells *A Pitch of Philosophy*, gibt es keine Übertragungen von Einzelwerken ins Deutsche, dafür aber eine etwas ältere Sammlung von Aufsätzen, das kürzlich wiederveröffentlichte *Nach der Philosophie* (Cavell 2001) und eine etwas neuere Zusammenstellung, *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen* (Cavell 2002c). Beide Bände enthalten die wichtigsten philosophischen Aufsätze Cavells, sind aber leider, was Film betrifft, nur bedingt repräsentativ, daher hier der Hinweis auf weitere Übersetzungen filmphilosophisch interessanter Texte Cavells. Eine Übersetzung des dem Fernsehen gewidmetem Aufsatz „The Fact of Television“ findet sich als „Die Tatsache des Fernsehens“ in dem Band *Grundlagentexte der Filmwissenschaft* (Cavell 2002b). Eine Übersetzung des wichtigen und prägnanten Aufsatzes „What Becomes of Things on Film“ ist als „Was wird aus den Dingen in Filmen“ kürzlich im Band *Philosophie des Films* (Cavell 2005) erschienen.

- <sup>2</sup> Der Titel bezieht sich auf die englische Übersetzung einer Passage aus Platons Staat, in der am Ende von Buch 9 von der ‚city of words‘ gesprochen wird. Damit ist der für den Menschen von Verstand bewohnbare, utopische Ort gemeint. Deutsche Übersetzungen geben allerdings diesen Ort nicht als ‚Stadt aus Wörtern‘ wieder, sondern als ‚in Reden bestehende Stadt‘ oder als ‚im Reich der Gedanken liegender Staat‘.
- <sup>3</sup> Bei den in *Cities of Words* auftauchenden Philosophen, aber auch Literaten und Denkern, handelt es sich um Ralph Waldo Emerson, John Locke, John Stuart Mill, Immanuel Kant, John Rawls, Friedrich Nietzsche, Hendrik Ibsen, Sigmund Freud, Platon, Aristoteles, Henry James, George Bernard Shaw und William Shakespeare.
- <sup>4</sup> *Pursuits of Happiness* enthält Lesarten folgender Hollywoodkomödien, die allgemein zum Genre der Screwballkomödie gezählt werden, die Cavell aber dem gesonderten Genre der ‚Komödie der Wiederverheiratung‘ zuordnet: *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), *The Awful Truth* (Leo Mc Carey, 1937), *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *His Girl Friday* (Hawks, 1940), *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1941), *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1942) und *Adam's Rib* (Cukor, 1949). Einzig *Bringing Up Baby* findet in *Cities of Words* keine Berücksichtigung. Alle in *Contesting Tears* dem Genre der unbekanntenen Frau zugeordneten Hollywood-Melodramen finden sich dagegen in *Cities of Words* wieder: *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1941), *Gaslight* (George Cukor, 1944) und der dem Genre den Titel gebende *Letter from an Unknown Woman* (Max Ophüls, 1948). Die einzige Erweiterung dieses engen Kanons findet sich in *Cities of Words* in den sehr lohnenden Lesarten von Frank Capras *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) und von Eric Rohmers *Conte d'Hiver* (1990).
- <sup>5</sup> Cavell zählt Emerson, zusammen mit Henry David Thoreau, zu den Begründern einer amerikanischen Philosophie im 19. Jahrhundert. Lange aus dem Kreis ernsthafter Philosophie ausgeschlossen, obwohl er zu seiner Zeit einen beachtlichen Einfluss auf einen Denker wie Nietzsche hatte, wird Emerson erst seit einigen Jahren, im Zusammenhang mit Versuchen, eine post-analytische Philosophie zu begründen, wieder mehr als Philosoph und weniger als Literat gelesen.
- <sup>6</sup> Mittlerweile hat es einen gewissen Nachhall hinterlassen. Auszüge aus *The World Viewed* wurden in dem sehr verbreiteten Filmtheorie-Reader *Film Theory and Criticism* (Mast/Cohen/Brady 1992) veröffentlicht. Eine Übersetzung dieses Auszugs findet sich unter anderem in Ludwig Nagls Sammlung filmphilosophischer Texte, *Filmästhetik*. (Cavell 1999)
- <sup>7</sup> *The World Viewed* bezieht sich stellenweise sehr stark auf die Arbeiten André Bazins, unter anderem in der Anknüpfung an dessen Begriff von Automatismus in „Ontologie de l'image photographique“ (Bazin 1994, S.13).
- <sup>8</sup> „A screen is a barrier. [...] It screens me from the world it holds - that is, screens its existence from me. That the projected world does not exist (now) is its only difference from reality.“ (Cavell 1979, S.25)
- <sup>9</sup> Menschen, der bei Emerson in ähnlicher Form als der von Konformismus bedrohte Mensch erscheint.
- <sup>10</sup> Cavell illustriert diesen abwartenden, zurückhaltenden Zugang zu dem Terrain des Gewöhnlichen in „The Politics of Reading“ mit folgender Passage aus Thoreaus *Walden*: „Man braucht nur an einer anziehenden Stelle im Wald lang genug ruhig sitzen zu bleiben, damit alle seine Bewohner sich der Reihe nach vorstellen.“ (Thoreau 1979, S.228)

## Bibliografie

- Bazin, André (1994): „Ontologie de l’image photographique“ in Ders. *Qu’est-ce que le cinéma? Deuxième Edition* Paris: Les Edition du Cerf, S. 9–17.
- Cavell, Stanley (1976): *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* Cambridge: Cambridge University Press.
- Ders. (1979): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (Erweiterte Ausgabe) Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Ders. (1996): *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- Ders. (1981): *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Ders. (1984a): „The Thought of Movies“ In Ders. *Themes Out of School. Effects and Causes*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, S.3–26.
- Ders. (1984b): „The Politics of Interpretation (Politics as Opposed to What?)“ In Ders. *Themes Out of School*, S.27–60.
- Ders. (1999): „Aus: *Die Welt betrachtet*“, in: Nagl, Ludwig (Hg.) *Filmästhetik* Berlin/Wien: Akademie Verlag/ R. Oldenbourg Verlag, S.84–102.
- Ders. (2001): *Nach der Philosophie. Essays* (herausgegeben von Nagl, Ludwig/ Fischer, Kurt R.) Berlin: Akademie Verlag (Zweite, erweiterte Ausgabe).
- Ders. (2002a) *Die andere Stimme. Philosophie und Autobiografie* (übersetzt von Antje Korsmeier) Berlin: Diaphanes.
- Ders. (2002b): „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.
- Ders. (2002c): *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays* (herausgegeben von Sparti, Davide und Hammer, Espen) Frankfurt: Fischer.
- Ders. (2004): *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of Moral Life* Cambridge Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ders. (2005) „Was wird aus den Dingen in Filmen“ in Liebsch, Dimitri (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte* Paderborn: Mentis Verlag, S. 100–110.

Diedrichsen, Diedrich: „Lösch mich, Baby“ in *TAZ*, 22./23. Mai 2004, S. 21 (Rezension von *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*).

Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's* Bloomington: University of Indiana Film.

Emerson, Ralph Waldo (1888): „The American Scholar“ in Ders.: *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson* London: Walter Scott, Ltd., S.318–335.

Ders. (1983): „Selbstvertrauen“ in Ders. *Essays. Erste Reihe* Zürich: Diogenes, S.39–74.

Gould, Timothy (1998): *Hearing Things. Voice and Method in the Writings of Stanley Cavell* Chicago: The University of Chicago Press.

Kean, Marian/ Rothman, William (2000): *Reading Cavell's The World Viewed. A Philosophical Perspective on Film* Detroit: Wayne State University Press.

Mulvey, Laura (1991): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in Ders.: *Visual and Other Pleasures* London: Routledge, S.14–26.

Nagl, Ludwig (2001): „Philosophie als Erziehung von Erwachsenen. Erwägungen zu Stanley Cavell“ in Cavell, Stanley: *Nach der Philosophie. Essays*, S.7–32.

Rosenbaum, Jonathan/ Martin, Adrian (Hg.) (2003): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia* London: BFI Publishing.

Sparti, Davide/ Hammer, Espen (2002): „Einleitung“ in Cavell, Stanley *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*, S.7–34.

Wittgenstein, Ludwig (1984): „Philosophische Untersuchungen“ in Ders.: *Tractatus logico-philosophicus*. Werkausgabe Band 1. Frankfurt: Suhrkamp, S. 225–581.