

Joachim Schätz

Herbert Schwaab: Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15634>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schätz, Joachim: Herbert Schwaab: Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15634>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r245>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Herbert Schwaab: Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur.

Münster/Hamburg/Berlin/London: Lit 2010.
ISBN 978-3-643-10985-9. 464 S. Preis: € 39,90.

von **Joachim Schätz**

Als der US-amerikanische Philosoph Stanley Cavell 1972 sein erstes Filmbuch veröffentlicht, gibt er als Beweggrund ein Erlebnis der Frustration an. Im Vorwort der ersten Auflage von *The World Viewed* berichtet er von einem Ästhetikkurs anno 1963, in dem er und seine Studierenden daran gescheitert seien, ihre scheinbar so vertrauten Filmerfahrungen in adäquate Worte zu kleiden. Das neun Jahre später publizierte versteht sich als angestoßen von diesem ursprünglichen Scheitern.

Dass Cavells Filmphilosophie nach wie vor auf Irritationen und Frustrationen zu antworten vermag, ist die zentrale These von Herbert Schwaabs 2010 veröffentlichter Dissertation *Erfahrung des Gewöhnlichen*. Durchaus im Sinne von Cavells anekdotischer Erinnerung interessieren Schwaab dabei jene Irritationen, die populäre Medientexte kraft ihrer alltäglichen Nähe und scheinbaren Selbstverständlichkeit auslösen können. Seine Frustrationen wiederum werden genährt von einer Medien- und Kulturwissenschaft, die solche Verstörung entweder ignorieren oder durch schematische, distanzierte Lektüren abwehren würde.

Der emeritierte Harvardprofessor Cavell (*1926), mit dessen Überlegungen zum Film sich etwa Elisabeth Bronfen, D. N. Rodowick und William Rothman eingehend auseinandergesetzt haben, ist ganz sicher kein Paria der Medienwissenschaft. Dennoch stehen seine Arbeiten zum Verhältnis zwischen Philosophie



Herbert Schwaab
ERFAHRUNG DES GEWÖHNLICHEN
STANLEY CAVELLS FILMPHILOSOPHIE ALS THEORIE
DER POPULÄRKULTUR

MEDIEN' WELTEN
LIT

und Film – zuvorderst die Bände *The World Viewed*, *Pursuits of Happiness* (1981) und *Contesting Tears* (1996) – quer zu den meisten Paradigmen der sich in ihrem Erscheinungszeitraum entfaltenden akademischen Beschäftigung mit Film. Mit ihrem unorthodoxen Konversationstonfall, ihrem apolitisch-universalistisch tönenden Vokabular (das sich einer eigensinnigen Zusammenlese unter anderem Immanuel Kants, Ludwig Wittgensteins und Ralph Waldo Emersons verdankt) und ihren verästelten Lektüren und Relektüren der immer gleichen paar Filme strahlen Cavells Texte zumindest für den Verfasser des Textes selbst etwas von jener Fremdheit aus, die sie dem Alltäglichen konstatieren.

Insofern ist es ein großes Verdienst von *Erfahrung des Gewöhnlichen*, nicht nur luzid und durchwegs verständlich in Cavells filmbezogenes Schaffen einzuführen, sondern aus diesem auch überzeugend eine Forschungsperspektive zu extrapolieren, die für an-

dere mediale Zusammenhänge als Cavells Steckenpferd des klassischen Hollywoodkinos der 1930er und 40er-Jahre offen ist. Diesen Erkenntniskern von Cavells Filmphilosophie ortet Schwaab weder in deren Vorschlägen zu einer Ontologie des Films in *The World Viewed*, noch in den thematischen Vorgaben von Cavells erkenntnis- und moralphilosophischen Lektüren von Screwball Comedies (*Pursuits of Happiness*) und Melodramen (*Contesting Tears*), sondern grundlegender im Verhältnis, das er zu den untersuchten Filmen einnimmt. Gegenstand und Maßstab von Cavells Lektüren sind nicht so sehr die Filme selbst, sondern die eigene Erfahrung mit und von ihnen, wie Schwaab betont: "Die Konzentration auf den Begriff der Erfahrung versucht eine spezifische Interaktion zwischen Text und Leser herstellen" (S. 16).

Diese Interaktion nimmt in Cavells Filmbüchern ihren Anfang im Vergnügen an Filmen, das er noch Jahrzehnte nach der ersten Begegnung im Kino intensiv erinnert. Erst die Erfahrung dieses Vergnügens, die sowohl zur Mitteilung als auch zur Erforschung ihrer Ursachen drängt, autorisiert für Cavell – und für Schwaab – die Auseinandersetzung mit einem Film. Darin impliziert ist eine Forschungshaltung, die mediale Texte nicht primär durchschaut und dekonstruiert, sondern ihnen ein nuanciertes Denken zugesteht, dem es in der eigenen Textarbeit gerecht zu werden gilt. "Die Filme selbst sagen uns, wie sie gelesen werden wollen, welches Verhältnis zu unserem Erlebnis von diesen Filmen die Beschäftigung mit ihnen erfordert" (S. 140). Methodisch setzt eine solche Empfänglichkeit für die "Stimme des Textes" (S. 252) eine Lust am Treffen nuancierter ästhetischer Unterscheidungen voraus, die Schwaab in vielen ideologiekritischen, aber auch formalistischen oder symptomatologisch nach vorgegebenen Themen verfahrenen Film- und Fernsehlektüren der aktuellen Medien- und Kulturwissenschaft vermisst. Als wiederholte Stichwortgeber und Wegbegleiter seiner Argumentation wählt sich Schwaab folgerichtig Film- und Kulturkritiker wie Serge Daney, V. F. Perkins oder Robert Warshow.

Die Möglichkeit, im Ästhetischen irritierende, das Denken anstoßende und entsubjektivierende Alterität zu erfahren, sieht Cavell (im Gegensatz etwa zu Gilles Deleuze) für das Kino vor allem im Populären verwirklicht: Erstens, weil am ehesten auf diesem Terrain andere Autoritäten als die selbst gemachte Erfahrung – etwa die Instanz des Autors oder die Institutionen der Kunst – wegfallen: "Populäre Gegenstände bestimmen sich [...] darüber, dass es keine Bedeutung hat, woher deren Kunst kommt: Diese Kunst ist einfach *da*" (S. 84). Und zweitens ortet Cavell, analog zu seinem Interesse am Skeptizismus und an einer Philosophie der Alltagssprache, das Denkwürdige am Kino gerade dort, wo es den Blick auf eine alltägliche Welt erschließt – und damit, fast automatisch, die Beziehung des Betrachters zu dieser thematisiert. Die weitgehende Geschlossenheit der Diegese und das Verwischen ihrer formalen Gemachtheit im 'continuity style', worin Semiotiker wie Peter Wollen um 1970 Todsünden des Hollywoodkinos sahen, ermöglichen für Cavell erst die Reflexion auf das durchaus komplexe "Verhältnis von Distanz und Immersion" (S. 72), das er bei der Teilhabe an einer von ihm unabhängig existierenden Filmwelt erfahren kann. Aufdringlich selbstreflexive Stilmittel würden vom Bewusstsein, einer 'succession of automatic world projections' beizuwohnen (so die handlichste filmontologische Definition in *The World Viewed*), bloß ablenken.

Diese Position Cavells differenziert Schwaab einleuchtend von jenem Realismus des indexikalischen Abbilds, mit dem sie häufig verwechselt wird und öffnet sie auf die Forschungsinteressen der Cultural Studies hin. Der Alltag, der für Cavell im Kino seinen Ort findet, ist wesentlich der soziale eines bestimmten Rezeptionszusammenhangs. Was für Cavell das Kino der 1930er und 40er war – ein Ort, wo sich aus einer beiläufigen Sehhaltung heraus und ohne den Erwartungsdruck von Event oder Kunstwerk überraschende Erfahrungen machen ließen –, das ist für Schwaab heute (noch) der 'flow' des Fernsehens im Wohnzimmer. Den autobiographischen Impetus in Cavells Filmbüchern, wenn dieser beispielsweise erinnert, wie seine Mutter das Melodram

Stella Dallas in ihre Lebenswelt übersetzte, assoziiert Schwaab mit jener Neugier auf Rezeptions- und Interpretationsgemeinschaften populärer Texte, die seit ihrer Konstituierung einen wesentlichen Antrieb der Cultural Studies darstellt. Gegen deren "dualistisches Verständnis von der negativen Macht des Textes und den positiv besetzten Möglichkeiten seiner Aneignung" (S. 252) beharrt Schwaab freilich mit Cavell darauf, den Texten selbst – ihrer Erzählung, Adressierung und affektiven Struktur – jene keineswegs ideologisch überdeterminierte Vielschichtigkeit zuzutrauen, die häufig auf die Seite der Rezeption verschoben werde.

Im letzten Viertel des Buchs untersucht Schwaab dementsprechend fünf US-Fernsehserien, denen man in der letzten Dekade nachmittags oder abends auf zahlreichen deutschsprachigen Fernsehsendern begegnen konnte. Und ohne auf diesem engen Raum pedantisch alles ein- und aufzulösen, was auf den vorangegangenen 300 Seiten an Theorie durchgearbeitet wurde, beweisen seine Lektüren durchwegs die Produktivität des zuvor entwickelten Ansatzes. Vor allem in den Studien zur Sitcom *King of Queens* und der erkonservativen Familienserie *7th Heaven* gewinnt die Vorstellung von der ästhetischen Potenz des Gewöhnlichen schärfere Kontur. Es geht dabei nicht um ein generelles Ideal des wohlthuend Unauffälligen, das manchmal in Schwaabs Seitenhieben gegen "Fetischisten der Filmkunst" (S. 120) durchklingt und bloß ein formalistischer Dogmatismus unter umgekehrten Vorzeichen wäre. Das ostentativ Gewöhnliche an Rezeptionszusammenhang wie ästhetischer Anmutung einer Multiple-Camera-Sitcom wie *King of Queens* erweist sich vor allem deshalb als reizvoll, weil auf seinem Grund mit minimalen Verschiebungen Denkwürdiges erzeugt werden kann: Es geschehen Momente und Tableaus, die "aus dem Grund in Erinnerung bleiben, weil sie den Alltag nur so wenig modifizieren müssen, weil sie nur ein wenig von der Trennlinie zwischen Fantasie und Realität abweichen müssen, um die Transgressivität zu erreichen, die uns vorführt, wie stark unsere Wirklichkeit von Imagination und unsere Imagination von Wirklichkeit bestimmt ist" (S. 369).

Dass der Begriff des Transgressiven hier eher für eine Kippfigur der Wahrnehmung entsteht als für ein triumphales Sich-Entfalten von Sinnlichkeit, verweist auf eine der überzeugendsten Pointen von Schwaabs Text: Mit Cavells Sprachphilosophie argumentiert er gegen den verbreiteten Dualismus, der Affekt und exzessive Expressivität nur als Konkurrenz zu und Unterbrechung der Ebene von Repräsentation und Sinnstiftung verstehen will. Solche Eingriffe ins kulturwissenschaftliche Begriffsbesteck lesen sich ungleich schlüssiger als gelegentliche Breitseiten gegen "Filmtheorie allgemein" (S. 221) oder den textualistischen "Sündenfall" (S. 226) der Cultural Studies. Die offenkundigste Provokation von *Erfahrung des Gewöhnlichen* besteht allerdings in den wiederholten Ausführungen zu einem Konzept des "Unreading" (S. 31). Diese Haltung eines vorsätzlich naiven, Theoriewissen ausblendenden 'Gelesen-Werdens' vom Text spitzt Schwaab mit bewusster terminologischer Chuzpe als "kindlichen Blick" (S. 85) und "natürliche Beziehung" (S. 69) zum Text zu. Solche voraussetzungslose Rezeptivität ist für ihn notwendig eine Fantasie, als Fantasie aber methodisch notwendig.

Weniger melodramatisch ließe sich das auch ein Stück weit mit dem phänomenologischen Begriff der 'epoché' als bewusstes Ausklammern kulturellen Wissens beschreiben. Dringlicher wirkt die Frage, mit welchem Erkenntnisinteresse Filme solchermaßen erfahren und in ihrem Erfahrungsgehalt untersucht werden. Hier deutet Schwaab drei unterschiedliche Perspektiven an, die entlang des Begriffs der "Lebensform" (S. 105) ineinander verwoben scheinen. In der ersten Lesart fungiert die mediale Erfahrung als Therapie, die uns "Bedingungen des Menschseins" (S. 157) vorführt und mit der Begrenztheit unseres Zugriffs auf die Welt auszukommen lehrt, in der zweiten als moralphilosophischer Reflexionsraum, welcher im Unterhalten-Werden "die Schönheit einer ethischen Lebensform" (S. 134) vermittelt. Eng mit dieser Perspektive verbunden zeichnet sich eine dritte, im engeren Sinne politische Spur dort ab, wo die Irritation am Gewöhnlichen sich auch auf Aspekte der medial beschriebenen Lebensform ausweitet und "alarmierende Fragen an

uns selbst und unsere Beziehung zur Welt stellt" (S. 400). Nicht nur an dieser Stelle weckt *Erfahrung des Gewöhnlichen* den Wunsch, die Konversation fortzu-

führen: mit Filmen und Serien, mit Cavell und mit der eindringlichen, originellen Stimme dieses Buchs.

Autor/innen-Biografie

Joachim Schätz

Filmwissenschaftler, Mitarbeiter der Forschungsplattform "Mobile Kulturen und Gesellschaften", Lektor am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (beide Universität Wien). 2006–2013 Filmkritiker im *Falter*, 2010–2013 Mitarbeiter des DOC-team-Projekts "Sponsored Films und die Kultur der Modernisierung" (tfm, Ludwig Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft). Mitglied des internationalen Forschungsnetzwerks "BTWH – Emergence of Modernity" und der Programmkommission der Duisburger Filmwoche. Schwerpunkte: Ökonomie und Ästhetik des Gebrauchsfilms, Theorien des Details, Politiken der Komödie.

Publikationen:

(Auswahl)

–/Sema Colpan/Lydia Nsiah (Hg.): *Sponsored Films. Strategien und Formen für eine modernisierte Gesellschaft*. Themenheft der Zeitschrift *zeitgeschichte*. Innsbruck [u. a.]: StudienVerlag 2014.

–: "Pflicht als Kür: Drei Auftragsfilme von Ferry Radax". In: *Ferry Radax: Vision, Utopie, Experiment*, hg. v. Georg Vogt, Otto Mörth, Isabella Hirt. Wien: Sonderzahl 2014, S. 102–116.

–/Elisabeth Büttner (Hg.): *Werner Hochbaum. An den Rändern der Geschichte filmen*. Wien: Filmarchiv Austria 2011.

–: "Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm". In: *Untot. Zombie Film Theorie*, hrsg. v. Michael Fürst/Florian Krautkrämer/Serjoscha Wiemer. München: Belleville 2011, S. 45–64.

–: "Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges". In: *Das Streit-Bild. Jacques Rancière und die Geschichtlichkeit des Films*, hrsg. v. Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl. Wien: Turia + Kant 2010, S. 93–114.